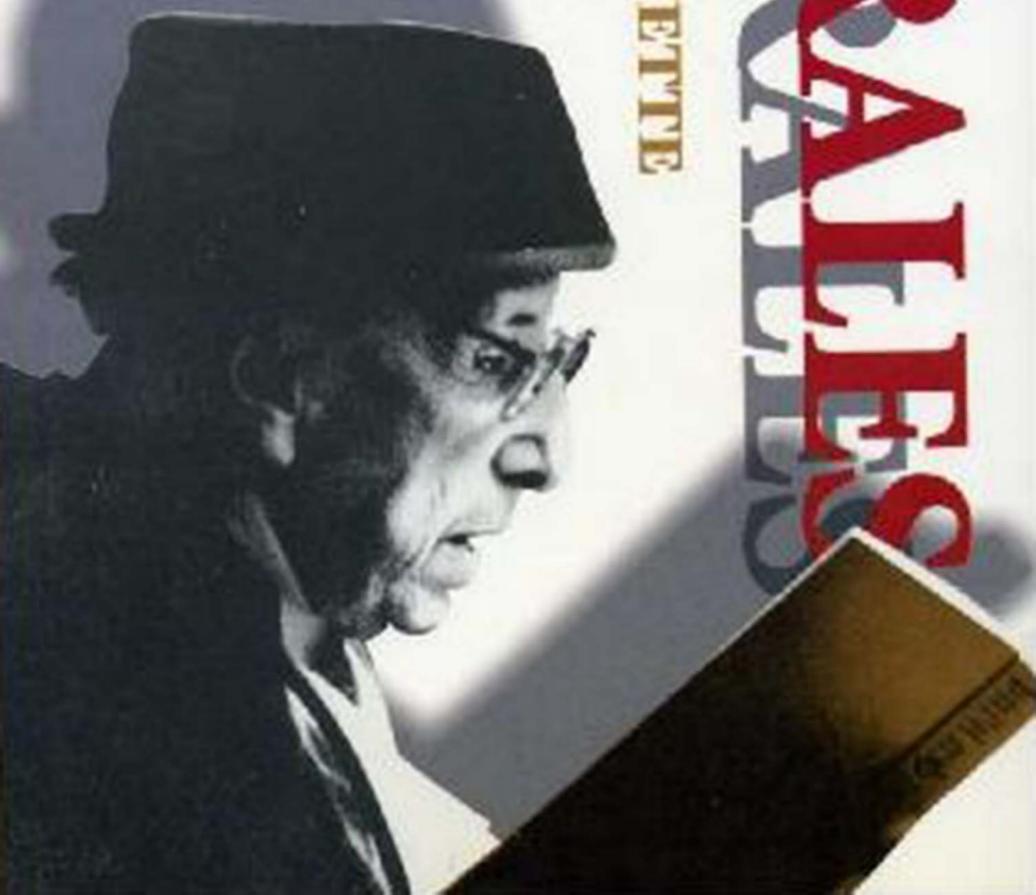


# UMBRANTES

✠ GÉRARD GENETTE



*traducción de*  
SUSANA LAGE

# UMBRALES

*por*

GÉRARD GENETTE





---

**siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.**

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D.F.

---

**siglo xxi editores argentina, s.a.**

LAVALLE 1634, 11 A, C1048AAN, BUENOS AIRES, ARGENTINA

---

portada de maría luisa martínez passarge  
edición de ediciones delegraf, s.a. de c.v.

primera edición en español, 2001  
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.  
isbn 968-23-2322-3

primera edición en francés, 1987  
© éditions du seuil, paris  
título original: *seuils*

derechos reservados conforme a la ley  
impreso y hecho en méxico / printed and made in mexico





## INTRODUCCIÓN

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. Este acompañamiento, de amplitud y de conducta variables, constituye lo que he bautizado,<sup>1</sup> conforme al sentido a veces ambiguo de este prefijo en francés,<sup>2</sup> el *paratexto* de la obra — véanse, dije, los adjetivos como “parafiscal” o “paramilitar” El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa”<sup>3</sup> entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso

<sup>1</sup> *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, 1981, p. 9.

<sup>2</sup> Y sin duda en algunas otras lenguas, si creo en esta observación de J. Hillis Miller que se aplica al inglés: “*Para* es un prefijo antitético que designa a la vez la proximidad y la distancia, la similitud y la diferencia, la interioridad y la exterioridad [...] una cosa que se sitúa a la vez de un lado y del otro de una frontera, de un umbral o de un margen de estatus igual y por lo tanto secundario, subsidiario, subordinado, como un invitado a su anfitrión, un esclavo a su amo. Una cosa *para* no está solamente a la vez en los dos lados de la frontera que separa el interior y el exterior: ella es la frontera misma, la pantalla que hace de membrana permeable entre el adentro y el afuera. Ella opera su confusión, dejando entrar el exterior y salir el interior, ella los divide y los une” (“The Critic as Host”, en *Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press, Nueva York, 1979, p. 219). Es una muy bella descripción de la actividad del paratexto.

<sup>3</sup> La imagen parece imponerse a cualquiera que se ocupe del paratexto: “zone indéfinie [...] où se mêlent deux séries de codes: le code social, dans son aspect

ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o, como decía Philippe Lejeune, “frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture”<sup>4</sup> Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados. Está de más decir que volveremos sobre esta acción. En todo lo que sigue no trataremos más que de ella, de sus medios, de sus modos y de sus efectos. Para indicar aquí la propuesta mediante un solo ejemplo, será suficiente una inocente pregunta: reducido sólo al texto y sin el auxilio de “instrucciones para su uso”, ¿cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*?

El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos, lo que me parece más importante que su diversidad de aspecto. El índice de este estudio sin duda me dispensa de una enumeración previa, no obstante la oscuridad provisoria de uno o dos términos que no tardaré en definir. El orden de ese recorrido será, en la medida de lo posible, conforme al encuentro habitual de los mensajes que explora: presentación exterior del libro, nombre del autor, título, y lo que sigue tal como se ofrece a un lector dócil, que ciertamente no es el caso de todos. Al respecto, el rechazo *in fine* a todo lo que bautizo como “epitexto” es sin duda particularmente arbitrario, ya que los futuros lectores toman conocimiento de un libro gracias, por ejemplo, a una entrevista al autor –cuando no a través de una reseña periodística o de una recomendación boca a boca

publicitaire, et les codes producteurs ou régulateurs du texte” (C. Duchet, “Pour une socio-critique”, *Littérature*, I, febrero de 1971, p. 6); “zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte” (A. Compagnon, *La seconde main*, Éd. du Seuil, 1979, p. 328).

<sup>4</sup> *Le pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975, p. 45. El resto de la frase indica que el autor veía allí en parte lo que llamo paratexto: “... nom d’auteur, titre, sous-titre, nom de collection, nom d’éditeur, jusqu’au jeu ambigu des préfaces” [“franja de texto impreso que, en realidad, comanda toda la lectura [...] nombre de autor, título, subtítulo, nombre de colección, nombre de editor, hasta el juego ambiguo de los prefacios”, T.].

que, según nuestras convenciones, generalmente no pertenece al paratexto, definido por una intención y una responsabilidad del autor; pero las ventajas de este agrupamiento parecerán, espero, superiores a sus inconvenientes. Además, esta disposición de conjunto no tiene un rigor demasiado apremiante, y aquellos que leen los libros comenzando por el final o por el medio podrán aplicar aquí el mismo método, si es que hay uno.

Por otra parte, la presencia alrededor del texto de mensajes paratextuales de los que propongo un primer inventario somero y sin duda de ningún modo exhaustivo, no es uniformemente constante y sistemática: existen libros sin prefacio, autores refractarios a las entrevistas, y ha habido épocas en las que la inscripción del nombre del autor, incluso de un título, no era obligatoria. Las vías y medios del paratexto se modifican sin cesar según las épocas, las culturas, los géneros, los autores, las obras, las ediciones de una misma obra, con diferencias de presión a menudo considerables: es una evidencia reconocida que nuestra época “mediática” multiplica alrededor del texto un tipo de discurso que el mundo clásico ignoraba, y *a fortiori* la Antigüedad y la Edad Media, donde los textos a veces circulaban en un estado casi rústico, bajo la forma de manuscritos desprovistos de toda fórmula de presentación. Digo *casi* porque el solo hecho de la transcripción –y también de la transmisión oral– aporta a la idealidad del texto una parte de materialización gráfica o fónica, que puede inducir, como veremos, efectos paratextuales. En este sentido, sin duda se puede afirmar que no existe, y jamás ha existido, un texto<sup>5</sup> sin paratexto. Paradójicamente, existen en cambio, aunque sea por accidente, paratextos sin texto, ya que hay obras desaparecidas o abortadas de las que no conocemos más que el título. Así, numerosas epopeyas posthoméricas o tragedias griegas clásicas, o ese *Morsure de l'épaule* que Chrétien de Troyes se atribuye al frente de *Cligès*, o esa *Bataille des Thermopyles*, que fue uno de los proyectos abandonados de Flaubert y del que no sabemos más que el hecho de que la palabra *canillera* no debía figurar. Hay mucho en qué soñar en esas obras, un poco más que en muchas de las obras disponibles y que pueden leerse completas. En fin, este carácter desigualmente obligatorio del paratexto vale también para el público y el lector: nadie está obligado a leer un pre-

<sup>5</sup> Digo ahora *textos* y no solamente *obras* en el sentido “noble” del término: la necesidad de un paratexto se impone a todo libro, tenga o no una intención estética, a pesar de que nuestro estudio se limita al paratexto de obras literarias.

facio, aun cuando esta libertad no es siempre bienvenida por el autor, y veremos que muchas notas se dirigen solamente a *ciertos* lectores.

En cuanto al estudio particular de estos elementos, o más bien de estos tipos de elementos, estará dominado por la consideración de un cierto número de rasgos cuyo examen permite definir el estatus de un mensaje paratextual, cualquiera que sea. Estos rasgos describen esencialmente sus características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales. Más concretamente: definir un elemento de paratexto consiste en determinar su emplazamiento (*¿dónde?*), su fecha de aparición (*¿cuándo?*), su modo de existencia, verbal o no (*¿cómo?*), las características de su instancia de comunicación, destinatario y destinatario (*¿de quién?*, *¿a quién?*) y las funciones que animan su mensaje: *¿para qué?* Dos palabras de justificación se imponen sin duda en este cuestionario un poco simple, pero del que el buen uso define casi enteramente el método que sigue.

Un elemento de paratexto, si es un mensaje materializado, tiene necesariamente un *emplazamiento* que podemos situar por referencia al texto mismo: alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas. Llamaré *peritexto*<sup>6</sup> a esta primera categoría espacial, ciertamente la más típica, y de la que tratarán los once primeros capítulos. Alrededor del texto todavía, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros). A esta segunda categoría la bautizo, a falta de un término mejor, *epitexto*, y ocupará los dos últimos capítulos. Como es evidente, *peritexto* y *epitexto* comparten exhaustivamente el campo espacial del paratexto: dicho de otro modo y para los amantes de las fórmulas, *paratexto* = *peritexto* + *epitexto*.<sup>7</sup>

La situación *temporal* del paratexto puede también definirse en relación con la del texto. Si adoptamos como punto de referencia la

<sup>6</sup> Esta noción coincide con la de "perigrafía" propuesta por A. Compagnon, *op. cit.*, pp. 328-356.

<sup>7</sup> Todavía falta precisar que el *peritexto* de las ediciones eruditas (generalmente póstumias) a veces contiene elementos que no proceden del paratexto en el sentido en que lo he definido. Así, los extractos de reseñas alógrafas (Sartre, Pléiade; Michelet, Flammarion; etcétera).

fecha de aparición del texto, es decir, la de su primera edición u original,<sup>8</sup> ciertos elementos de paratexto son de producción (pública) anterior: prospectos, anuncios de “próxima aparición”, o aun elementos ligados a una prepublicación en diarios o revistas que a veces desaparecen del volumen, como los famosos títulos homéricos de los capítulos del *Ulises*, cuya existencia oficial habrá sido, si puedo decirlo, enteramente prenatal: paratextos *anteriores*. Otros, los más frecuentes, aparecen al mismo tiempo que el texto: es el paratexto *original*, como el prefacio de *La peau de chagrin* producido en 1831 con la novela que presenta. Otros, en fin, aparecen más tarde que el texto, por ejemplo, gracias a una segunda edición, como el prefacio de *Thérèse Raquin* (cuatro meses de intervalo), o a una reedición más lejana, como la del *Essai sur les révolutions* (veintinueve años). Por razones funcionales sobre las que volveré, podemos distinguir entre el paratexto simplemente *ulterior* (primer caso) y el paratexto *tardío* (segundo caso). Si estos elementos aparecen después de la muerte del autor, los calificaré, como todo el mundo, de *póstumos*; si se produjeron en vida del autor, adoptaré el neologismo propuesto por mi buen maestro Alphonse Allais:<sup>9</sup> paratexto *ántumo*. Pero esta última oposición no sólo vale para los elementos tardíos, ya que un paratexto puede ser a la vez original y póstumo si acompaña un texto póstumo, como es el título y la indicación genérica (falaz) de *La vida de Henry Brulard, escrita por él mismo. Novela imitada del Vicario de Wakefield*.

Si un elemento de paratexto puede aparecer en todo momento, del mismo modo puede desaparecer, definitivamente o no, por decisión del autor o por intervención de un tercero, o en virtud del paso del tiempo. Muchos títulos de la época clásica han sido reducidos por la posteridad, aun en la portadilla de las ediciones modernas más serias, y todos los prefacios de Balzac fueron voluntariamente suprimidos en 1842 en vista del reagrupamiento llamado *Comédie humaine*. Estas supresiones, muy frecuentes, determinan la duración de vida de los elementos de paratexto. Algunas son breves: el récord, según sé, lo tiene el prefacio de *Peau de chagrin* (un mes). Dije más arriba “defi-

<sup>8</sup> Ignoraré las diferentes técnicas (bibliográficas o bibliofílicas) a veces señaladas como primera edición corriente, edición original, edición princeps, etc., y llamaré someramente *original* a la primera en fecha.

<sup>9</sup> Allais designa así a aquellas de sus obras que fueron publicadas en vida. Debo también señalar que *posthumus*, “posterior al entierro” es una muy vieja (y magnífica) etimología falsa: *postumus* es simplemente el superlativo de *posterior*.

nitivamente o no” porque un elemento suprimido, por ejemplo durante una edición nueva, puede resurgir durante una edición ulterior; ciertas notas de *La nouvelle Héloïse*, desaparecidas en la segunda edición, no tardaron en regresar, y los prefacios “suprimidos” por Balzac en 1842 se encuentran hoy en todas las buenas ediciones. La duración del paratexto a menudo tiene eclipses, y esta intermitencia (volveré a esto) está estrechamente ligada a su carácter esencialmente funcional.

La cuestión del estatus *sustancial* será aquí reglado, o eludido, como ocurre a menudo en la práctica, por el hecho de que casi todos los paratextos considerados serán de orden *textual*, o al menos verbal: títulos, prefacios, entrevistas, así como enunciados de extensión diversa pero que comparten el estatus lingüístico del texto. La más de las veces, el paratexto es un texto: si aún no es *el* texto, al menos ya es texto. Pero es necesario tener en cuenta el valor paratextual que pueden ostentar otros tipos de manifestaciones: icónicas (ilustraciones), materiales (todo lo que procede, por ejemplo, de la elección tipográfica, a menudo muy significativa en la composición de un libro), o puramente factuales. Llamo *factual* al paratexto que no consiste en un mensaje explícito (verbal o no), sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción. Así, la edad y el sexo del autor (de Rimbaud a Sollers, ¿cuántas obras han debido una parte de su gloria o de su éxito al prestigio de la juventud? ¿Y acaso leemos del todo una “novela de mujer” como una novela a secas, es decir, una novela de hombre?), o la fecha de la obra: “La verdadera admiración”, decía Renan, “es histórica”, al menos es cierto que la conciencia histórica de la época que vio nacer una obra raramente es indiferente a su lectura. Esto, a partir de importantes evidencias características del paratexto factual, y hay muchas otras, más fútiles, tales como la pertenencia a una academia (u otro cuerpo glorioso), o la obtención de un premio literario. O más fundamentales, como la existencia, alrededor de una obra, de un contexto implícito que precisa o modifica poco o mucho la significación: contexto autoral, constituido, por ejemplo, alrededor de *Père Goriot* por el conjunto de la *Comédie humaine*; contexto genérico, constituido alrededor de esta obra y de este conjunto por la existencia del género llamado “novela”; contexto histórico, constituido por la época llamada “siglo XIX”, etc. No intentaré aquí precisar la naturaleza o medir el peso de estos hechos de pertenencia contextual, pero es necesario al menos retener en principio que todo contexto hace paratexto. Su existencia, como toda es-

pecie de paratexto factual, puede ser o no conocida por el público por una mención relevante del paratexto textual: indicación genérica, mención de un premio en la banda, revelación indirecta del sexo por el nombre, etc., pero no hay siempre necesidad de mencionarla por ser conocida por un efecto de “notoriedad pública”. Así, para la mayor parte de los lectores de la *Recherche*, los dos hechos biográficos que son la semiascendencia judía de Proust y su homosexualidad hacen inevitablemente paratexto de las páginas de su obra consagradas a estos dos temas. No digo que sea necesario saberlo: sólo digo que aquellos que lo saben no leen igual que aquellos que lo ignoran, y que los que niegan esta diferencia se burlan de nosotros. Del mismo modo, por supuesto, todos los hechos de contexto: leer *L'assommoir* como una obra independiente y leerla como un episodio de *Rougon-Macquart* constituyen dos lecturas muy diferentes.

El estatus *pragmático* de un elemento de paratexto se define por las características de su instancia o situación de comunicación: naturaleza del destinador, del destinatario, grado de autoridad y de responsabilidad del primero, fuerza ilocutoria de su mensaje, y sin duda muchas otras que olvido. El destinador de un mensaje paratextual (como de todo otro mensaje) no es necesariamente su productor, cuya identidad nos importa poco: da lo mismo si el prólogo de la *Comédie humaine*, firmado por Balzac, hubiera sido redactado por uno de sus amigos, el destinador se define por una atribución putativa y por una responsabilidad asumida. Las más de las veces se trata del autor (paratexto *autoral*), pero puede igualmente tratarse del editor: salvo firma del autor, un *prière d'insérer*<sup>10</sup> depende habitualmente del paratexto *editorial*. El autor y el editor son (entre otros, jurídicamente) los dos personajes responsables del texto y del paratexto que pueden delegar una parte de su responsabilidad a un tercero: un prefacio escrito por este tercero y aceptado por el autor, como el de Anatole France para *Les plaisirs et les jours* pertenece aún, me parece, al paratexto *aló-grafo*. Hay también situaciones en las que la responsabilidad del paratexto es en alguna medida compartida: así en una entrevista la comparten el autor y el que lo interroga, quien generalmente “recoge” y relata (fielmente o no) los propósitos del primero.

<sup>10</sup> La traducción más próxima de este término al español sería “se ruega su publicación”. Se trata de hojas encartadas en las ediciones francesas que contenían una reseña de la obra, y destinadas a la crítica o el periodismo. Dada su especificidad, hemos creído conveniente conservar la frase en francés [r.].

El destinatario puede definirse como “el público”, pero esta definición es demasiado laxa, ya que el público de un libro se extiende virtualmente a la humanidad entera y es necesario especificar un poco. Ciertos elementos del paratexto se dirigen (lo que no significa que lo alcancen) al público en general, es decir, a todos y cada uno: es el caso (volveré a esto) del título o de una entrevista. Otros se dirigen (con la misma reserva) más específica y más restrictivamente sólo a los lectores del texto: es el caso típico del prefacio. Otros, como las formas antiguas del *prière d'insérer*, se dirigen únicamente a los críticos; otros, a los libreros. Todo esto constituye (peritexto o epitexto) lo que llamaremos paratexto *público*. Otros se dirigen, oralmente o por escrito, a simples particulares, conocidos o no, que no se supone que tengamos en cuenta: es el paratexto *privado*, cuya parte más privada consiste en mensajes que se dirige el autor a sí mismo, en su diario o en otra parte: paratexto *íntimo* por el hecho de su autodestinación y cualquiera que sea su tenor.

Es necesario tener en cuenta, al definir el paratexto, la responsabilidad de parte del autor o de uno de sus asociados, pero esta responsabilidad tiene grados. Tomaré prestado del vocabulario político una distinción corriente y más fácil de utilizar que de definir: la de oficial y oficioso. Es *oficial* todo mensaje paratextual asumido abiertamente por el autor y/o el editor y del que no se puede rehuir la responsabilidad. Oficial, pues, es todo lo que, de fuente autoral o editorial, figura en el paratexto ántumo, como el título o el prefacio original; o aun los comentarios firmados por el autor en una obra de la que es íntegramente responsable, como por ejemplo *Le vent Paraquet* de Michel Tournier. Es *oficioso* la mayor parte del epitexto autoral, entrevistas, conversaciones y confidencias, de las que puede desembarazarse de responsabilidad con denegaciones del tipo de “Esto no es exactamente lo que dije”, o “Fueron declaraciones improvisadas”, o “Esto no estaba destinado a su publicación”, hasta a través de una “declaración solemne”, como aquella de Robbe-Grillet en Cerisy,<sup>11</sup> negando toda “importancia” a sus “artículos del periódico más o menos recogidos en un volumen bajo el nombre de Ensayos”, y “con más razón” las “declaraciones orales que pueda hacer aquí, aunque permita que sean publicadas” —esto comprende, imagino, la nueva versión de la paradoja del Crétois. Oficioso también, y quizás sobre todo, lo que el

<sup>11</sup> *Colloque Robbe-Grillet* (1975), 10/18, 1976, t. I, p. 316.

autor deja o hace decir a un tercero, prefacista alógrafo o comentarista “autorizado”: véase la participación de un Larbaud o de un Stuart Gilbert en la difusión, organizada pero no asumida por Joyce, de las claves homéricas del *Ulises*. Existen, naturalmente, muchas situaciones intermedias o indecisas en las que no hay sino una diferencia de grado, pero la ventaja de estos matices es innegable: estamos a veces interesados en que ciertas cosas “se sepan” (se supone) sin haberlas dicho.

Una última característica pragmática del paratexto es lo que llamo, tomando libremente prestado este adjetivo a los filósofos del lenguaje, la *fuerza ilocutoria* de su mensaje. Se trata también aquí de una gradación de estados. Un elemento de paratexto puede comunicar una *información* pura, por ejemplo el nombre del autor o la fecha de publicación; puede dar a conocer una *intención* o una *interpretación* autoral y/o editorial. Es la función cardinal de la mayor parte de los prefacios y también la de la indicación genérica en ciertas portadas o portadillas: *novela* no significa “este libro es una novela”, aserción definitiva casi en poder de cualquiera, sino “tenga a bien considerar este libro como una novela” Puede tratarse de una verdadera *decisión*: *Stendhal*, o *Le rouge et le noir* no significa “me llamo Stendhal (lo cual es falso delante del registro civil) o “este libro se llama *Le rouge et le noir*” (lo que no tiene ningún sentido), sino “elegí por seudónimo *Stendhal*” y “yo, autor, decido titular este libro *Le rouge et le noir*” O puede tratarse de un *compromiso*: ciertas indicaciones genéricas (autobiografía, historia, memorias) tienen, como sabemos, valor de contrato más apremiante (“me comprometo a decir la verdad”) que otras (novela, ensayo), y una simple mención como *Primer volumen* o *Tomo 1* tiene la fuerza de una promesa –o, como dice Northrop Frye, de “amenaza” O puede tratarse de un *consejo*, hasta de una conminación. “Este libro”, dice Hugo en el prefacio de *Las contemplaciones*, “debe ser leído como leeríamos el libro de un muerto”; “Todo esto”, dice Barthes en *Roland Barthes par lui-même*, “debe ser considerado como dicho por el personaje de una novela” Y ciertos permisos (“puede leer este libro en tal o cual orden, puede saltar esto o aquello”) indican también la capacidad preceptiva del paratexto. Ciertos elementos implican también el poder que los lógicos llaman *performativo*, es decir, el poder de cumplir aquello que describen (“abro la sesión”): es el caso de las dedicatorias. Dedicar un libro a Un Tal no es más que imprimir o escribir sobre una página una fórmula del tipo “A Un Tal” Caso límite de la eficacia paratextual, porque es suficiente decirlo para

hacerlo. Pero hay mucho de esto en la imposición de un título o en la elección de un seudónimo, acciones miméticas de potencia creadora.

Estas notas sobre la fuerza ilocutoria nos han conducido insensiblemente a lo esencial, que es el aspecto *funcional* del paratexto. Esencial porque, salvo excepciones puntuales que encontraremos aquí y allá, el paratexto, bajo todas sus formas, es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto. Cualquier investidura estética o ideológica (“bello título”, prefacio-manifiesto), cualquier coquetería, cualquier inversión paradójica que pone el autor: siempre un elemento de paratexto está subordinado a “su” texto, y esta funcionalidad determina lo esencial de su conducta y de su existencia. Pero, contrariamente a los caracteres de lugar, tiempo, sustancia y régimen pragmático, las funciones del paratexto no pueden describirse teóricamente, y en cierto modo *a priori*, en términos de estatus. La situación espacial, temporal, sustancial y pragmática de un elemento paratextual está determinada por una elección, más o menos libre, operada sobre una trama general y constante de posibles alternativas de las que no se puede adoptar más que un término que excluye los demás: un prefacio es necesariamente (por definición) peritextual; es original, ulterior o tardío, autoral o alógrafo, etc., y esta serie de opciones o de necesidades define de manera rígida un estatus, y por tanto, un tipo. Las elecciones funcionales no son del orden alternativo o exclusivo del *o bien / o bien*; un título, una dedicatoria, un prefacio, una entrevista pueden perseguir diversos fines a la vez, elegidos del repertorio más o menos abierto, propio de cada tipo de elemento: el título tiene sus funciones, la dedicatoria las suyas, el prefacio presenta otras, o a veces las mismas, sin prejuicio de especificaciones más fuertes: un título temático como *La guerra y la paz* no describe su texto de la misma manera que un título formal como *Epístolas* o *Sonetos*, lo que está en juego en una dedicatoria de ejemplar no es igual en una dedicatoria de obra, un prefacio tardío no persigue los mismos fines que un prefacio original, ni un prefacio alógrafo que un prefacio autoral, etc. Las funciones del paratexto constituyen un objeto muy empírico y muy diversificado que es necesario despejar, de manera inductiva, género por género y a menudo especie por especie. Las regularidades significativas que se pueden introducir en esta aparente contingencia consisten en establecer relaciones de dependencia entre funciones y estatus, y entonces identificar las clases de *tipos funcionales*, y aun reducir la diversidad de

prácticas y mensajes a algunos temas fundamentales y muy recurrentes, ya que la experiencia muestra que se trata de un discurso más “obligado” que muchos otros, y en el que los autores innovan menos a menudo de lo que se imaginan.

En cuanto a los efectos de convergencia (o de divergencia) que resultan de la composición, alrededor de un texto, del conjunto de su paratexto, y de los que Lejeune mostró, a propósito de la autobiografía, la complejidad a veces muy espinosa, no pueden surgir más que de un análisis (y de una síntesis) singular, obra por obra, a las puertas del que se detiene inevitablemente un estudio genérico como el nuestro. Para dar una ilustración muy elemental (ya que la estructura en juego se reduce a dos términos): un conjunto titulado *Henri Matisse, novela* contiene, entre el título en sentido estricto (*Henri Matisse*) y la indicación genérica (*novela*), una discordancia que el lector está invitado a resolver, si puede, o al menos a integrarla como una figura oximorónica del tipo “mentir verdad”, en la que quizá sólo el texto dará la clave, por definición singular, aun si la fórmula está destinada a hacer escuela<sup>12</sup> hasta trivializarse en un género.

Una última precisión, que esperamos sea inútil: se trata aquí de un estudio sincrónico y no diacrónico, de un cuadro general y no de la historia del paratexto. Estas palabras no se inspiran en un desprecio por la dimensión histórica, sino, una vez más, en el sentimiento de que conviene definir primero los objetos antes de estudiar su evolución. Esencialmente, nuestro trabajo consiste en desmontar los objetos empíricos heredados de la tradición (por ejemplo “el prefacio”), por un lado analizándolos como objetos más precisos (el prefacio autoral original, el prefacio tardío, el prefacio alógrafo, etc.) y por otro integrándolos a conjuntos más vastos (el peritexto, el paratexto en general), y entonces despejar las categorías que hasta aquí fueron descuidadas o mal percibidas, cuya articulación define el campo paratextual y cuyo establecimiento es previo a toda puesta en perspectiva histórica. Las consideraciones diacrónicas no estarán, por lo tanto, ausentes de un estudio que trata, después de todo, sobre el aspecto más socializado de la práctica literaria (la organización de su relación con el público), y que hará inevitablemente que cualquier cosa se transforme en un ensayo sobre las costumbres y las instituciones de la Re-

<sup>12</sup> Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Grasset, 1986.

pública de las Letras. Pero no serán expuestas *a priori* como uniformemente decisivas: cada elemento del paratexto tiene su propia historia. Algunos son tan viejos como la literatura, otros han visto la luz, o han encontrado su estatus oficial después de siglos de “vida latente” (su prehistoria) con la invención del libro, otros con el nacimiento del periodismo y de los medios modernos, otros, entre tanto, han desaparecido y a menudo los unos sustituyeron a los otros por tener, mejor o peor, una función análoga. Algunos, en fin, parecen haber conocido, y conocer aún, una evolución más rápida o más significativa que otros (pero la estabilidad es un hecho tan histórico como el cambio): así, el título tiene sus modas que hacen inevitablemente “época” con su solo enunciado; el prefacio autoral, por el contrario, no ha cambiado mucho más que su presentación material después de Tucídides. La historia general del paratexto estará sin duda ritmada por las etapas de una evolución tecnológica que le ofrece sus medios y sus ocasiones, las de sus incesantes fenómenos de desplazamiento, de sustitución, de compensación y de innovación que aseguran al filo de los siglos la permanencia y, en cierta medida, el progreso de su eficacia. Para emprender su escritura, será necesario disponer de una encuesta más vasta y más completa que ésta, que no va más allá de los límites de la cultura occidental y raramente de la literatura francesa. Lo que sigue no es más que una exploración incoativa al muy provisorio servicio de lo que, gracias a otros, le seguirá quizás. Pero basta de excusas y de precauciones, temas o tópicos obligados de todo prefacio: demasiada pérdida de tiempo en el umbral del umbral.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Como puede sospecharse, este estudio debe mucho a las sugerencias de diversos oyentes con cuya participación fue elaborado. A todos ellos, mi profunda gratitud y mis agradecimientos performativos.

Llamo *peritexto editorial* a toda esa zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de manera más abstracta pero más exacta, de la *edición*, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias presentaciones. La palabra *zona* indica que el rasgo característico de este aspecto del paratexto es esencialmente espacial o material; se trata del peritexto más exterior: la portada, la portadilla y sus anexos. También se trata de la realización material del libro, cuya ejecución pertenece al impresor, pero la decisión, al editor, en acuerdo eventual con el autor: elección del formato, del papel, de la composición tipográfica, etc. Todos estos temas técnicos pertenecen a la disciplina llamada *bibliología*, sobre la que no deseo hacer hincapié, sino sólo indagar en el aspecto y efecto de los elementos, es decir, su valor propiamente paratextual. Por otra parte, el carácter editorial de este paratexto le asigna un periodo histórico relativamente reciente, cuyo *terminus a quo* coincide con los comienzos de la imprenta, la época que los historiadores llaman comúnmente moderna y contemporánea. Esto no quiere decir que la era (mucho más larga) pregutenberguiana no haya conocido, con sus copias manuscritas que ya eran una forma de publicación, nuestros elementos peritextuales —y tendremos, por consiguiente, que preguntarnos por la importancia dada en la Antigüedad y la Edad Media a elementos como el título o el nombre del autor, cuyo lugar principal es hoy el peritexto editorial. Pero lo que esta época no conoció, por el hecho precisamente de la circulación manuscrita (y oral) de sus textos, es la puesta en marcha editorial del peritexto, que es de orden esencialmente tipográfico y bibliológico.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sobre estas cuestiones de historia y prehistoria del libro, y entre la abundante bibliografía acerca del tema, véanse particularmente L. Febvre y H. J. Martin, *L'apparition du livre*, Albin Michel, 1958; A. Labarre, *Histoire du livre*, PUF, 1970, y H. J. Chartier, *Histoire de l'édition française*, Promodis, 1983-1987.

### Formatos

El aspecto más global de la realización de un libro –y por ende de la materialización de un texto para su uso público– es sin duda la elección de su *formato*. La palabra cambió una o dos veces de sentido en el curso de la historia. Al principio designaba a la vez la manera en que una hoja de papel es plegada para convertirse en los “folios” de un libro<sup>2</sup> (o, en términos más llanos, en sus *páginas*: un folio recto-verso que hace naturalmente dos páginas, aun si una de ellas está en blanco) y la dimensión de la hoja inicial, designada convencionalmente por un tipo de filigrana (*concha, jesús, uvas*, etc.). El formato-plegado no indica solamente las dimensiones planas del libro, pero el uso ha establecido rápidamente la estimación de unas por referencia al otro: un volumen in-folio (plegado una vez, de donde dos folios o cuatro páginas por hoja) o in-cuarto (plegado dos veces, de donde ocho páginas por hoja) era un libro grande, un in-8 era un libro medio, un in-12, un in-16 o un in-18 era un libro pequeño. En la edad clásica, los “gran formato” in-cuarto se reservaban a las obras serias (es decir, más bien filosóficas o religiosas que literarias), a las ediciones de prestigio y consagración de obras literarias. Así, las *Lettres persanes* aparecieron en dos volúmenes in-8, pero *L'esprit des lois* en dos volúmenes in-cuarto; *Lettres persanes* no recibieron los honores del cuarto sino hasta la gran edición colectiva de las *Obras* de Montesquieu (1758) en tres volúmenes. *La nouvelle Héloïse* y *Émile* aparecen en in-12, luego, en la gran edición de las obras “completas” de 1765, en seis volúmenes in-cuarto. *Paul et Virginie* también pasa al in-cuarto para la edición “refinada” e ilustrada de 1806.<sup>3</sup> Esta distribución tiene, por cierto, excepciones (la primera edición de las *Fábulas* de La Fontaine, en 1668, es in-cuarto), pero es la más dominante.

A comienzos del siglo XIX, cuando los volúmenes grandes se volvieron más raros, la diferencia de dignidad pasaba por los in-8 para la literatura seria y los in-12 y menores para las ediciones baratas reservadas a la literatura popular: se sabe que Stendhal hablaba con des-

<sup>2</sup> La práctica de las hojas plegadas y encuadernadas o en rústica es de hecho anterior al uso del papel: se remonta a la sustitución, entre los siglos II y IV, del *codex* de pergamino por el *volumen* de papiro; pero las técnicas de fabricación del papel contribuyeron a estandarizarla y, por lo tanto, codificarla.

<sup>3</sup> La otra gran edición de lujo de este texto fue, en 1838, la de Curmer, un “gran in-8” con una tirada de treinta mil ejemplares y que fue consagrado como “el libro más bello del siglo”

precio de las “pequeñas novelas in-12 para sirvientas”<sup>4</sup> Pero las obras serias podían ser objeto de una reedición en “formato pequeño”, en atención a su éxito, para una lectura más familiar y más ambulatoria. La primera edición separada de *Paul et Virginie* (1789) era in-18 “a favor”, dice Bernardin, “de las damas que desean guardar mis obras en su bolsillo”; misma justificación para la cuarta edición del *Génie du christianisme*, “uno de esos libros”, dice la Advertencia, “que nos gusta leer en el campo y que llevamos con gusto al paseo”

Estos ejemplos son sin duda suficientes para indicar el valor paratextual de estas distinciones de formato que tienen ya la fuerza y la ambigüedad de nuestra oposición entre “edición corriente” y “edición de bolsillo”, la segunda puede connotar tanto el carácter “popular” de una obra como su acceso al panteón de los clásicos.

Al margen de esta oposición, a la que volveré, el sentido moderno, puramente cuantitativo, de la palabra “formato” ciertamente está menos cargado de valor paratextual. La dimensión de nuestras ediciones corrientes se normalizó o trivializó alrededor de los formatos medios del siglo XIX, con variantes según los editores o las colecciones, que no tienen casi pertinencia por sí mismas que no sea el hábito, después de dos o tres decenios, de editar en formato relativamente alto (alrededor de 16 × 24 cm) los supuestos best-sellers, esos famosos “adoquines de playa” de los que hemos dicho miles de veces que deberían ser lo suficientemente grandes para que su cubierta haga el efecto de un afiche en la vitrina, y lo suficientemente pesados para sostener al sol una toalla de baño: lo que el viento no se llevó. Ésta sería una inversión notable, aunque limitada, de la oposición clásica. Limitada en tanto que temporal, al menos por la persistencia o el resurgimiento de los grandes formatos prestigiosos, como los 19 × 24 reservados por Gallimard a las obras gráficamente ambiciosas como *Le fou d'Elsa*, o a ciertos textos muy espacializados de Michel Butor, como *Mobile, Description de San Marco, 6 810 000 litres d'eau par seconde, Boomerang*,<sup>5</sup> etcétera.

...impresas por M. Pigoreau” “en las que el héroe es siempre perfecto y de belleza encantadora, bien formado y con grandes ojos saltones”, “más leída en provincia que la novela in-8 impresa por Levavasseur o Gosselin y cuyo autor busca el mérito literario” (carta a Salvagnoli sobre *Rojo y negro*, impresa in-8 por Levavasseur).

<sup>5</sup> Este último libro extrema la explotación de recursos gráficos hasta el punto de utilizar tres colores de tinta diferentes: negro, azul y rojo. Un procedimiento sin duda costoso, pero de tal eficacia virtual que sorprende que sea tan escasamente utilizado fuera de los libros escolares.

La última acepción de la palabra “formato” no tiene ningún vínculo con el modo de plegado, y la moda del guillotinado ha borrado la conciencia y la relación, a pesar de las apariencias, con la noción de dimensión: la que se aplica a la expresión “formato de bolsillo”. La oposición entre “edición corriente” y “edición de bolsillo” se fundamenta en características técnicas y comerciales en las que la dimensión (la aptitud de caber en un bolsillo) no es ciertamente lo más importante, aun cuando constituyó durante años<sup>6</sup> un argumento publicitario indiscutible. Esta oposición tiene mucho más que ver con la distinción antigua entre libros encuadernados o en rústica, eternizada en los países de habla inglesa con la distinción entre *hardcover* y *paperback*, y con la larga historia de las colecciones populares que se remonta al menos a los pequeños Elzevier in-12 del siglo XVII, por medio de los in-12 o in-32 de la Biblioteca azul troyana del XVIII y las colecciones ferroviarias del XIX. Evidentemente, éste no es el lugar adecuado para retomar un relato hecho más de una vez,<sup>7</sup> el de la historia y la prehistoria del libro en “formato de bolsillo”, ni para volver a la controversia que provocó, en particular en la inteligentsia francesa, la emergencia de este fenómeno.<sup>8</sup> Tal como las que acompañaron el nacimiento de la escritura y luego de la imprenta, esta controversia se situaba en un terreno típicamente axiológico, para no decir ideológico: se trataba de saber, o más bien de decir, si la “cultura de bolsillo” era un bien o un mal. Estos juicios de valor no pertenecen a nuestro propósito actual: buena o mala, fuente de riqueza o de penuria cultural, la “cultura de bolsillo” es hoy un hecho universal, y la expresión forjada por Hubert Damish se ha revelado (haciendo a un lado cualquier evaluación) como perfectamente justa, ya que la “edi-

<sup>6</sup> Que no son los primeros: la mención “bolsillo”, que no figuraba en el siglo XIX para Tauchnitz, ni en el XX para Albatross (1932), Penguin (1935) o Pelican (1937), aparece apenas en 1938 con el americano Pocket Book y su símbolo, el canguro Gertrude. Y Pocket era una colección entre otras (Seal, después Avon, Dell, Bentam, Signet, etc.) que no insistían en el mismo argumento. Es el semimonopolio de cerca de veinte años del francés *Livre de poche* (1953) el que ha impuesto en nuestro vocabulario la referencia al formato.

<sup>7</sup> Véase en particular H. Schmoller, “The Paperback Revolution”, en *Essays in the History of Publishing*, Asa Briggs (ed.), Londres, Longman, 1974; Y. Johannot, *Quand le livre devient poche*, PUG, 1978; Piet Schreinders, *Paperbacks, USA, a Graphic History*, San Diego, Blue Dolphin, 1981; G. de Sairigné, *L'aventure du livre de poche*, H. C., 1983, y el informe publicado por *Le Monde*, 23 de marzo de 1984.

<sup>8</sup> Véase H. Damisch, “La culture de poche”, *Mercur de France*, noviembre de 1964, y la discusión que le siguió en *Les Temps Modernes* de abril y mayo de 1965.

ción de bolsillo” –es decir, simplemente la reedición a bajo precio de obras antiguas o recientes que hayan superado la prueba comercial de la edición corriente– se transformó en un instrumento de “cultura”, en otras palabras, de constitución y difusión de un fondo relativamente permanente de obras *ipso facto* consagradas como “clásicas”. Un vistazo a la historia de la edición muestra que tal era el propósito, desde los orígenes, de precursores como Tauchnitz (principios del siglo XIX, clásicos griegos y latinos), o, un siglo más tarde, de los fundadores de Albatross (1932, primer título: Joyce, *Dublineses*): reeditar a bajo precio los clásicos antiguos o modernos para el uso de un público fundamentalmente “universitario”, es decir, estudiante. Era también, antes de la segunda guerra mundial, el propósito de Penguin y de Pelican; la orientación “popular”, emprendida hacia 1938 en Estados Unidos y favorecida por la guerra, fue indudablemente secundaria, y el actual “libro de bolsillo” serio, incluso erudito (en Francia, Folio classique, Points, GF, etc.), lo que los profesionales alemanes llaman libros “a la Suhrkamp”, no es más que un retorno a las fuentes inspiradas por la evidente rentabilidad (actual) del mercado universitario. El desarrollo marcado del aparato crítico y documental es paralelo al que ofrecen las colecciones semicríticas corrientes, como los Clásicos Garnier, o relativamente lujosas como la Pléiade, y que se reencuentra también en la edición de la cubierta de discos o de libros de arte: la erudición al servicio de la cultura (con tono más cáustico: la erudición como signo de cultura, y la cultura, ¿como signo de qué?)

El “formato de bolsillo” no es, entonces, esencialmente un formato, sino un vasto conjunto o una nebulosa de colecciones –ya que quien dice “bolsillo” dice siempre “colección”– desde las más populares a las más “distinguidas”, incluso a las más esnobs, en las que el sello, más que la dimensión, transmite dos significaciones esenciales. Una es puramente económica: la seguridad (variable, y a veces ilusoria) de un precio más ventajoso; la otra es “cultural” y, por lo que nos concierne, paratextual: es la seguridad de una selección fundada en la *reprise*, es decir, la reedición. Las especulaciones erráticas sobre la posibilidad de una inversión de flujo (editar en principio en formato de bolsillo, después reeditar en edición más costosa los títulos que hayan pasado victoriosamente la primera prueba) parecen contrarias a todos los datos técnicos, mediáticos y comerciales, aun cuando ciertos libros han realizado este trayecto paradójico y ciertas colecciones de bolsillo aceptan a título experimental algunos inéditos así consagrados de entrada, ya que la edición de bolsillo será por mucho tiem-

po sinónimo de consagración. Sólo por esto, es un formidable (aunque ambiguo, incluso por ambiguo) mensaje paratextual.

### *Colecciones*

Este breve rodeo por el inmenso continente de la edición de bolsillo nos ha conducido paradójicamente de la noción antigua de formato a la noción moderna de colección, que no es más que una especificación más intensa, y a veces más espectacular, de la noción de sello editorial. El desarrollo reciente de esta práctica (de la que no intentaré aquí ni la historia ni la geografía) responde a la necesidad, para los grandes editores, de manifestar y manejar la diversificación de sus actividades. Es hoy tan poderosa que el público resiente la ausencia de colección, y esta ausencia es articulada por los medios como una suerte de colección implícita o *a contrario*: se habla, por abuso casi legítimo, de la “colección blanca” de Gallimard para designar todo lo que, en la producción de este editor, no tiene un sello especificado. Sabemos del poder simbólico de este grado cero, cuya denominación oficiosa encuentra aquí una ambigüedad más eficaz: el “blanco” oficia de signo por la ausencia de significante.

El sello de colección, aun bajo esta forma muda, es un redoblamiento del sello editorial, que indica inmediatamente al lector potencial con qué tipo o con qué género de obra se relaciona: literatura francesa o extranjera, vanguardia o tradición, ficción o ensayo, historia o filosofía, etc. Sabemos que las colecciones de bolsillo han introducido en su nomenclatura, desde hace mucho tiempo, una especificación genérica simbolizada por una elección de colores (desde Albatross, después Penguin en los años treinta: naranja = ficción, gris = política, rojo = teatro, púrpura = ensayo, amarillo = diversos), de formas geométricas (para Penguin, después de la guerra: cuadrado = ficción, círculo = poesía, triángulo = misterio, diamante = diversos; para Idées-Gallimard: un libro abierto = literatura, un reloj de arena = filosofía, un cristal = ciencia, un trío de células = ciencias humanas –cabría un estudio muy divertido de estas simbolizaciones rústicas), o aun, en Points, por la importancia dada, en color, a tal término sobre una lista fija. Por estas incursiones a menudo basadas en el campo de las elecciones genéricas o intelectuales, el paratexto típicamente editorial usurpa las prerrogativas del autor, que se cree ensayista y se descubre sociólogo, lingüista o poeta. La edición (la

sociedad, pues) se estructura a menudo como un lenguaje, el del Consejo Superior de las Universidades o del Comité Nacional de Investigación Científica: por disciplinas (hay al respecto ciertas razones). Para caber en el bolsillo, lo más importante no es siempre tener un cierto formato, sino más bien un cierto “perfil”, y asumirlo.

### *Portada y anexos*

Pasar del formato al sello es pasar de un rasgo global e implícito (salvo en las bibliografías técnicas y naturalmente en la colección “10/18”, que ha hecho de su módulo un sello, el plegado y las dimensiones de un libro generalmente no se declaran, y el lector debe percibirlos) a uno explícito y localizado. El lugar del sello es el peritexto editorial: la cubierta, la portadilla y sus anexos, que presentan al público y después al lector otras indicaciones, editoriales y autorales, de las que haré aquí un inventario somero y probablemente exíguo antes de volver, en los dos o tres capítulos que siguen, sobre las más importantes.

La portada impresa sobre papel o cartón es un hecho reciente que parece remontarse a principios del siglo XIX. En la edad clásica, los libros se presentaban con una encuadernación de cuero mudo, la indicación sumaria del título y a veces el nombre del autor aparecía en el lomo. Se cita por ejemplo a la de las *Obras completas* de Voltaire, editadas por Baudouin en 1825, como una de las primeras portadas impresas. La portadilla era entonces el emplazamiento esencial del paratexto editorial. Una vez descubiertos los recursos de la portada, rápidamente se emprendió su explotación. He aquí, salvo omisión de mi parte, un simple extracto de lo que puede figurar, sin orden estricto y confundiendo épocas y géneros, sobre una portada —se entiende que todas estas posibilidades nunca han sido explotadas a la vez, y que las únicas que hoy son práctica y legalmente obligatorias son el nombre del autor, el título de la obra y el sello editorial.<sup>9</sup>

*Página 1 de cubierta (o portada)*

- Nombre o seudónimo del autor (o de los autores)
- Título(s) del autor (íd.)
- Título(s) de la obra
- Indicación genérica

<sup>9</sup> Véase P. Jaffray, “Fiez-vous aux apparences ou les politiques de couverture des éditeurs”, *Livres-Hebdo*, 31 de marzo de 1981.

- Nombre del o de los traductores, del o de los prefacistas, del o de los responsables del establecimiento del texto y del aparato crítico
- Dedicatoria
- Epígrafe
- Retrato del autor, o, en ciertos estudios biográficos o críticos, de la persona objeto del estudio
- Facsímil de la firma del autor
- Ilustración específica
- Título y/o emblema de la colección
- Nombre del o de los responsables de la colección
- En caso de reedición, mención de la colección de origen
- Nombre o razón social y/o sigla y/o emblema del editor (o de los editores, en caso de coedición)
- Dirección del editor
- Número de tiraje, o “edición”
- Fecha
- Precio de venta

A estas indicaciones verbales, numéricas o iconográficas localizadas, se agregan habitualmente indicaciones más globales dependiendo del estilo o del diseño de la portada, característica del editor, de la colección o de un grupo de colecciones. Una simple elección del color del papel de la portada puede indicar un tipo de libros. A principios de siglo las portadas amarillas eran sinónimo de libros franceses licenciosos: “Recuerdo el aire escandalizado con el que un pastor protestante interpelaba, en un ferrocarril, a una de mis amigas: ‘Señora, ¿usted no sabe que Dios la ve mientras lee ese libro amarillo!’ Esta significación maldita, indecente, es la razón por la cual Aubrey Beardsley tituló a su revista *The Yellow Book*.”<sup>10</sup> Más sutilmente, y más específicamente, la traducción francesa del *Doctor Fausto* de Thomas Mann (Albin Michel, 1962) llevaba no hace mucho en la portada un papel ligeramente sellado con una partitura musical.

Las *páginas 2 y 3* (interiores) *de cubierta* son generalmente mudas, pero esta regla tiene excepción: las revistas a menudo incluyen allí algunas indicaciones redaccionales, y los pequeños *Microcosme du Seuil* llevan siempre una ilustración que puede, o mejor *que no puede* no hacer paratexto. El *Roland Barthes par Roland Barthes* ubicaba allí indicaciones manuscritas de las que ya cité la primera, verdadero (aunque ficcional) contrato genérico.

<sup>10</sup> M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Skira, 1969, p. 123.

La *página 4 de cubierta (o contraportada)* es otro lugar estratégico que puede contener al menos:

- Un recordatorio, al modo de los amnésicos profundos, del nombre del autor y del título de la obra

- Una noticia biográfica y/o bibliográfica

- Un *prière d'insérer*

- Extractos de la prensa, o de otras apreciaciones elogiosas, sobre obras anteriores del mismo autor, incluso sobre la misma obra en el caso de reedición, o si el editor ha podido obtenerlas antes de la publicación: es esta última práctica la que el uso angloamericano designa con el término *blub* (o, más literalmente, *promotional statement*), equivalente a nuestro *bla-bla* o *charlatanería*; lo encontramos a veces en la portada

- Menciones a otras obras publicadas por el mismo editor

- Una indicación genérica como las que cité a propósito de las colecciones de bolsillo

- Un texto sobre la colección

- Una fecha de impresión

- Un número de reimpresión

- La mención del impresor de la portada

- La mención del diseñador de la portada

- La referencia de la ilustración de portada

- El precio de venta

- El número de ISBN (*International Standard Book Number*), creado en 1975, cuyo primer número indica la lengua de la publicación, el segundo el editor, el tercero el número de orden de la obra en la producción del editor, el cuarto una clave de control electrónica

- El código de barras magnético, en vías de generalización por razones prácticas evidentes: es, sin duda, la única indicación con la que el lector no puede hacer nada, pero imagino que los bibliófilos terminarán por conferirle una parte de su neurosis

- Una publicidad "paga", es decir, pagada al editor por un industrial extraño a la edición (porque dudo que ocurra que un editor acepte la publicidad de un competidor). El lector es libre de establecer una relación significativa con el tema de la obra; un ejemplo es la propaganda de cigarrillos rubios en Dashiell Hammett, *Sang maudit*, Carré noir, 1982.

Es necesario mencionar *a contrario* algunas cuartas de cubierta casi mudas, como ocurre en Gallimard, Mercure, Minuit, en particular para los libros de poemas: esta discreción es evidentemente un signo exterior de nobleza.

El *lomo*, emplazamiento exiguo pero de importancia estratégica evidente, lleva generalmente el nombre del autor, el sello del editor y el título de la obra. Una gran querrela técnica opone los partidarios de la impresión horizontal y vertical, y, entre los segundos, los de la vertical ascendente (la mayor parte de los editores franceses) y los de la vertical descendente: algunos franceses y la mayoría de los extranjeros, cuyo argumento es la coherencia de esta disposición con la posición del libro acostado sobre su contratapa, que permite leer la cubierta y el lomo; sin contar algunos casos de coexistencia entre horizontal y vertical. John Barth pretende haber tenido, escribiendo *The Sot-Weed Factor*, dos propósitos de igual importancia: el primero era componer una intriga aún más compleja que la de *Tom Jones* (apuesta hecha); el segundo, escribir un libro lo suficientemente largo y, por lo tanto, lo suficientemente grueso para que su título pueda imprimirse horizontalmente en una sola línea en el lomo. Ignoro si el original lo respetaba, pero los *paperbacks* se burlan de esto. De todas maneras, no es necesario escribir un texto largo: es suficiente con adoptar un título breve. El ideal sería sin duda proporcionar uno al otro, y, en todo caso, prohibir los títulos más largos que su texto.

La cubierta puede llevar solapas, restos atrofiados de un antiguo replegado, que hoy puede albergar algunas de las indicaciones que hemos listado, y particularmente el *prière d'insérer*, el texto de colección, la lista de obras del mismo autor o de la misma colección. Una solapa muda, como todo acto de derroche, es una marca de prestigio.

Pero la cubierta no es siempre –y, según la evolución actual de la presentación editorial, lo es cada vez menos frecuente– la primera manifestación que se ofrece a la percepción del lector, ya que el uso la cubre, total o parcialmente, de un nuevo soporte paratextual: la *sobrecubierta* (o *forro* o *camisa*) o la *fajilla*, generalmente excluyentes una de otra. El rasgo material común de estos dos elementos, que autoriza a considerarlos como anexos de la cubierta, es su carácter removable y constitutivamente efímero que invita al lector a desembarazarse de ellos una vez cumplida su misión de anuncio, y eventualmente de protección. En sus orígenes, la *fajilla*<sup>11</sup> estaba cerrada, quizás para impedir el hojear en las librerías (como hoy ciertos embalajes trans-

<sup>11</sup> El término técnico es “fajilla de lanzamiento” o “fajilla de novedad”. Indica el carácter provisional del objeto, que no está destinado a acompañar al libro más allá de sus primeras ediciones, y cuyo mensaje típico, hoy pasado de moda, era hasta hace poco “Novedad”

parentes y generalmente mudos), lo que volvía más problemática la conservación después de quitarla o romperla. Ciertos rasgos funcionales están manifiestamente ligados a este rasgo físico: la sobrecubierta y la faja llevan mensajes paratextuales transitorios, olvidables después de causar su efecto.

La función más evidente de la sobrecubierta es la de llamar la atención por medios espectaculares que la cubierta no puede ni desea permitirse: ilustración llamativa, mención de una adaptación cinematográfica o televisiva, o simplemente presentación gráfica más halagüeña o más individualizada que las normas de cubierta de colección no autorizan. La sobrecubierta de *Paradis*, en 1980, es un excelente ejemplo: ninguna ilustración, sólo el título y sobre todo el nombre del autor se anunciaban en grandes dimensiones sobre fondo rojo. Llevaba igualmente (volveré sobre esto) la indicación genérica, “novela” Bien entendida, la sobrecubierta puede también aparecer sólo posteriormente, en una nueva edición o en una nueva tirada, o simplemente en ocasión de un evento que justifica su adición: es el caso por excelencia de la adaptación cinematográfica, y aun una edición que está siendo difundida puede encontrar allí una manera cómoda de cambiar. La cuarta de sobrecubierta, su contratapa, o cualquiera de sus solapas puede eventualmente redoblar tal o cual elemento del paratexto de cubierta. No haré la enumeración de las mil y una variantes de este juego, sólo señalaré el caso raro de ciertas sobrecubiertas de los Clásicos Garnier, que llevan extractos del catálogo en su cara interna, y de las sobrecubiertas de la *Pléiade*, hoy abiertas para dejar ver la piel del lomo del libro.

La fajilla es una suerte de minisobrecubierta reducida al tercio inferior de la altura del libro, cuyos medios de expresión son en general puramente verbales, pero el uso parece comenzar a ubicar allí una ilustración o un retrato del autor. La fajilla puede repetir el nombre del autor o la mención de un premio literario,<sup>12</sup> o aun una fórmula autoral (Noël Burch, *Praxis du cinéma*: “Contra toda teoría”), o alógrafa (Denis Hollier, *Politique de la prose*: “El imperio de los signos es la prosa” – Sartre). En todos estos casos, y sobre todo en los dos últimos, su función paratextual es evidente: es la del epígrafe, que reen-

<sup>12</sup> O de accésit: después de la entrega del Goncourt a *Jeunes filles en fleurs*, en 1919, el concursante derrotado, *Les croix de bois* de Roland Dorgelès, se engalanó con una faja que llevaba en grandes caracteres: “Premio Goncourt”, y en pequeños: “Cuatro votos sobre diez”

contraremos en su lugar canónico, pero de un epígrafe a la vez fugitivo y monumental. Es difícil decir si así el epígrafe gana más de lo que pierde, o a la inversa. No sé cuál libro de Queneau llevaba en su fajilla este diálogo: “*Stalin*: ¿A quién le interesa que el agua ya no se llame agua? *Queneau*: A mí.” Y aquel de Jean-Claude Hémery que portaba un eslogan presentaiochero: “¡Descartes a la sartén!” Para otros ejemplos recientes, consultaremos a Jan Baetens, “Bande à part?”<sup>13</sup> que habla, a propósito de algunas iniciativas de Jean Ricardou, de una “textualización” de la fajilla: el autor se hace cargo de un elemento editorial, y lo hace entrar en el juego del texto. Así, en *La prise de Constantinople*, a la mutación final del título en *Prose de Constantinople* correspondía una mutación de la fajilla: de (*recto*) “La máquina de descomponer el tiempo” en (*verso*) “El tiempo de descomponer la máquina” O, en *Les lieux-dits, petit guide d'un voyage dans le livre*, esta apelación ambigua y rigurosamente adaptada al texto: “Conviértase en un viajero a la moda.”<sup>14</sup> Las Édition du Seuil han renunciado a la práctica onerosa de la fajilla, el mismo Ricardou imprime en 1982 sobre la cubierta de *Théâtre des métamorphoses* esta falsa fajilla: “Una nueva educación textual.” Ésta puede ser la solución del futuro –no hablo del eslogan, sino del procedimiento técnico, en suma paralelo al paso del *prière d'insérer* de una hoja encartada a la cuarta de cubierta.

No dejemos los elementos removibles sin una palabra acerca de ciertos libros encuadernados cuya cubierta casi no puede llevar una inscripción. Este soporte podría encontrarse un día también textualizado. En cambio, una práctica en vías de desaparición, sin duda por razones económicas, es la del *listón señalador de páginas* o *separador* del libro que puede aún incluir indicaciones, específicas o no.

Un caso muy especial y particularmente importante por la función que tiene esta colección en la cultura francesa de la segunda mitad del siglo XX, es el de las sobrecubiertas de la Pléiade, abiertas en el lomo. Ya que se trata de libros de encuadernación muda, los forros desempeñan el papel de cubierta, llevando por lo general (sus normas han variado después de medio siglo) además del nombre del autor y de un título al que volveré, el nombre del responsable del comentario del texto y un retrato del autor. Las ediciones en varios volúmenes como

<sup>13</sup> *Conséquences*, I, otoño de 1983.

<sup>14</sup> En francés, “à la page” [T].

las de *La comédie humaine*, de *Rougon-Macquart* o de la *Recherche* requieren evidentemente varios retratos cuyo agrupamiento y distribución deben a veces plantear algunos problemas a los responsables: se habrá necesitado, por ejemplo, encontrar cinco retratos de Zola y doce de Balzac, y decidir un reparto que no puede dejar de tener efectos de sentido, deseados o no. Como *La comedia humana* es un conjunto no cronológico sino temático, quizás se habrá dejado al azar la distribución de retratos de Balzac, y no parece que los de Zola hayan sido elegidos en función de la progresión temporal de los volúmenes. En el caso de la *Recherche*, los editores de 1954 eligieron para el primer volumen un retrato de Proust joven, para el segundo, un Proust mundano, con una flor en el ojal, y para el tercero un Proust artista y envejeciendo –connotaciones evidentes aunque invalidadas por los datos reales de estos retratos, de 1891, 1895 y 1896 respectivamente, es decir, los tres muy anteriores a la elaboración de la *Recherche* y sin ninguna relación con su cronología de redacción. Para el lector, que concede menos atención a estos datos reales indicados en las solapas que al aspecto de los retratos, se establece irresistiblemente una relación significativa no tanto con la cronología de escritura de la obra como con la cronología interna del relato, es decir, la edad del protagonista. Estos tres retratos evocan en el lector a la vez el envejecimiento de Proust y el del héroe-narrador, el que lleva a la *Recherche* hacia el estatus de autobiografía. Por lo demás, no pretendo que una tal interpretación sea completamente ilegítima, sino simplemente que ella se encuentra subrepticamente inducida por una disposición paratextual en principio inocente y secundaria. Ignoro cuáles serán las elecciones de las ediciones futuras, y sin duda habrá otros efectos de evocación, bienvenidos o no, con las ilustraciones elegidas para la serie GF, aparentemente dedicada a Bonnard como la serie Folio lo era a Van Dongen. En todo caso será lícito, si no reaparecen, echar de menos los sutiles montajes de fotos amarillentas, de manuscritos y de alusiones en la cubierta blanca Gallimard que adornaban, gracias a Pierre Faucheux, las de la serie del Libro de bolsillo. Pero la “página manuscrita” se convirtió entre tanto, crítica genética mediante, en un tópico de la cubierta.

El conjunto de estos elementos periféricos tiene, paradójicamente, el efecto de empujar la portada propiamente dicha (?) hacia el interior del libro y obrar como una segunda (o más bien primera) portadilla. En los comienzos del libro impreso, esta página era el lugar por excelencia del paratexto editorial. La portada impresa vino

a redoblarla o a liberarla de algunas de sus funciones. La sobrecubierta, la fajilla, hoy operan igual que la cubierta: signo de un desarrollo, algunos dirán que de una inflación, de las oportunidades (es decir, de los eventuales soportes) de paratexto. Podríamos imaginar otras etapas concernientes al embalaje: fundas para cajas, fundas protectoras, etc., sin contar el despliegue de ingenio que se invierte en el material publicitario destinado a los libreros y finalmente a su clientela: carteles, portadas ampliadas y otros artilugios. Pero nos estamos apartando de nuestro tema, el peritexto.

### *Portadilla y anexos*

Después de la portada y sus diversos anexos, el paratexto editorial ocupa, de la manera más manifiesta, todas las primeras (llamadas también páginas preliminares) y las últimas páginas, generalmente no numeradas. Haré un inventario según el orden más frecuente hoy en día, al menos en las ediciones francesas, ya que la mayoría de estas indicaciones tienen un emplazamiento a menudo caprichoso.

En principio, las páginas 1 y 2, llamadas *guardas*, están en blanco. La página 3 es la del “falso título”: sólo lleva el título, eventualmente abreviado. Ignoro la razón de esta costumbre redundante, pero esta mención mínima hace del falso título el lugar óptimo de la dedicatoria de ejemplar. Las páginas 4 y 6 albergan diversas indicaciones editoriales, tales como el título de la colección, la mención de las tiradas de lujo (y el número de identificación de los ejemplares de estas tiradas), el frontispicio, la lista de obras publicadas en la misma colección, algunas menciones legales (*copyright*, que nos da la fecha oficial de la primera edición; número de ISBN; ley sobre las reproducciones, cuya virtud disuasiva ha dado prueba de sus aptitudes: mención, para las traducciones, del título y del *copyright* originales; en Estados Unidos, registro de entrada a la biblioteca del Congreso acompañado de su descripción bibliográfica, etc.) y, rara vez, descripción de la composición tipográfica. Rara vez, sí, porque esta descripción me parece del todo necesaria. El lector tiene el derecho y aun (volveré a esto) el *deber* de saber en cuáles caracteres se compuso el libro que tiene entre sus manos, y no podemos exigirle que sepa reconocerlos por sí solo. La página 5 es la *portadilla*, que es, después del colofón de los manuscritos medievales y de los primeros incunables, el antecesor de todo el peritexto editorial moderno. La portadilla consta generalmente del título

propriadamente dicho y sus anexos, el nombre del autor, el nombre y la dirección del editor. Puede contener muchas otras cosas, la indicación genérica, el epígrafe y la dedicatoria, o, al menos, en la época clásica, la mención de la dedicatoria, con los nombres y títulos del dedicatario anunciando la dedicatoria propiadamente dicha, es decir, la epístola dedicatoria que sigue, generalmente, en la “*belle page*”<sup>15</sup> El título clásico, generalmente más desarrollado que el nuestro, consistía a menudo en una verdadera descripción del libro, resumen de la acción, definición de su objeto, enumeración de sus anexos, etc., que retomaremos. Podía también incluir su ilustración, o al menos su ornamentación propia, una suerte de entrada más o menos monumental llamada frontispicio. En un segundo momento la portada se desembarazó de esta decoración y el frontispicio se refugió en la página de la izquierda, antes de desaparecer casi totalmente en el uso moderno.<sup>16</sup>

Las últimas páginas pueden incluir también algunas de las indicaciones antedichas, con excepción de las menciones legales. Ellas contienen el colofón, es decir, la marca de conclusión del trabajo de imprenta: nombre del impresor, fecha de la terminación de la impresión, número de ejemplares que tuvo esa edición, número de serie y eventualmente fecha del depósito legal.

### *Composición, tiradas*

Pero estas localizaciones peritextuales no agotan el repertorio del paratexto editorial del libro. Es necesario referirnos a dos rasgos que constituyen lo esencial de su realización material: la composición y la elección del papel. La composición, es decir, la elección de caracteres y de su compaginación, es evidentemente el acto que da a un texto la forma de libro. No se trata de ocuparnos aquí de la historia o la estética de ese arte que es la tipografía, sino simplemente de mencionar la función de comentario indirecto que pueden tener las eleccio-

<sup>15</sup> O página de la derecha, o *recto*, generalmente la más perceptible, al menos en nuestro régimen de lectura. La página de la izquierda, o *verso*, también se llama “página falsa”

<sup>16</sup> Bajo el antiguo régimen, las páginas que seguían al título (o a veces las últimas) estaban en principio consagradas a la publicación del “privilegio” por el cual el rey acordaba al autor y a su librero el derecho exclusivo de venta de la obra. Ciertas ediciones críticas modernas reproducen el texto, cuyo interés histórico jamás es nulo.

nes tipográficas con respecto a los textos que afectan. Ningún lector puede ser indiferente a la compaginación de un poema que, por ejemplo, se presenta solo sobre una página en blanco, rodeado por lo que Eluard llamaba sus “márgenes de silencio”, o un poema que deba compartir la página con uno o dos más, incluso con notas; tampoco puede ser indiferente al hecho de que las notas estén a pie de página, en el margen, al final de capítulo, al final del volumen, ni a la presencia o ausencia de títulos en el encabezado de página o a la pertinencia de su disposición, etc. Ningún lector, tampoco, lo será frente a la elección de tipografías, aun cuando la edición moderna tiende a neutralizarla por una tendencia casi irreversible a la uniformidad: es una pena que perdamos, en la lectura de un Montaigne o de un Balzac, el aspecto tan distinto de una grafía clásica o romántica, e incluimos aquí las exigencias de los bibliófilos amantes de originales, o más modestamente de facsímiles. Estas consideraciones pueden parecer fútiles o marginales, pero hay casos en los que la realización gráfica es inseparable del propósito literario: no podemos imaginar ciertos textos de Mallarmé, de Apollinaire o de Butor privados de esta dimensión, y no se puede más que lamentar el abandono, aparentemente aceptado por el mismo Thackeray desde 1858, de los caracteres de estilo “Queen Ann” del original (1852) de *Henry Esmond* que le daban un aspecto “de peluca y bordados” y que contribuían en gran medida a generar su efecto de pastiche. Al menos es necesario admitir que existen dos versiones: una en la que el propósito mimético se extiende al paratexto tipográfico (y ortográfico), otra en la que dicho propósito se limita a los temas y al estilo. Esta división también hace paratexto.

Mucho menos, sin duda, las diferentes elecciones de papel que constituyen las tiradas de lujo de una edición,<sup>17</sup> y las que algunos lla-

<sup>17</sup> Nada es más confuso que el uso de la palabra “edición”, que puede extenderse a todos los ejemplares de una obra producidos por un mismo editor (“la edición Michel Lévy de *Madame Bovary*”) aun si el texto ha sido modificado muchas veces en ocasión de sus reimpressiones; o puede limitarse, como les gusta a veces hacer a los editores por razones publicitarias, a quinientos ejemplares de la misma tirada. Técnicamente, los únicos términos precisos son los de *composición* y *tirada*, o *impresión*. Sobre una misma composición tipográfica se puede hacer un número indefinido de tiradas y de series de ejemplares en principio idénticos. Pero cada tirada puede ser la ocasión de correcciones y la época clásica no se privaba de correcciones en el curso de la tirada, que introducían diferencias de texto dentro de una misma serie. Véase R. Laufer, *Introduction à la textologie*, Larousse, 1972.

man “edición original” La diferencia entre los ejemplares tirados en papel vitela, papel japonés o papel corriente es evidentemente de menor pertinencia con respecto al texto que una diferencia de composición, sin duda porque si la composición no es más que una materialización del texto, el papel no es más que un soporte de esta materialización, aún más alejado de la idealidad constitutiva de la obra. Las diferencias reales no son más que de orden estético (calidad del papel y de la impresión), económico (valor comercial de un ejemplar) y, eventualmente, material (su mayor o menor longevidad). Pero sirven también, y tal vez sobre todo, para motivar una diferencia simbólica capital, que tiene que ver con el carácter “limitado” de estas tiradas. Esta limitación compensa en cierta medida, para los bibliófilos, el carácter ideal y potencialmente ilimitado de las obras literarias, que les quita todo valor de posesión. Limitación, en otras palabras rareza, acentuada por la numeración que vuelve cada ejemplar de una tirada de lujo absolutamente único, aun si no lo es más que por un miserable detalle. Puede serlo de hecho por otros dos o tres, pero que no son exactamente de orden editorial: encuadernación personal, dedicatoria manuscrita, inscripción o viñeta de *ex-libris*, notas manuscritas al margen. El editor puede contribuir a tales manufacturas de singularización valorizante. El ejemplo más conocido, pero que no es único en su género, es el de los cincuenta ejemplares de *Jeunes filles en fleurs* impresos in-folio en 1920 (después del Goncourt), que llevaban cada uno algunas páginas del manuscrito auténtico, así exhaustivamente distribuido (aparentemente sin consulta previa al autor) entre sus ejemplares, que no han sido aún recuperados: mezcla rara de la edición y del comercio de autógrafos.

En el caso de las tiradas de lujo, lo curioso es que, por razones técnicas evidentes, la indicación de estas tiradas se imprime en todos los ejemplares, incluso los corrientes. Curioso, ya que tal indicación (“justificación de tirada”) de ninguna manera es pertinente. Pero esto no quiere decir que no interese a los lectores, que encuentran allí una información bibliográfica y quizás la ocasión de un disgusto, disgusto que no puede más que aumentar el placer de los privilegiados. Porque no basta con ser feliz, además es necesario ser envidiado.

### *Lugar*

La inscripción en el peritexto del nombre del autor, auténtico o ficticio, que hoy nos parece tan necesaria y tan “natural”, no siempre fue así, si pensamos en la práctica clásica del anonimato (sobre la que volveré), que muestra que la invención del libro impreso no impuso estos elementos del paratexto tan rápidamente como otros. Y esto mucho más en la era de los manuscritos antiguos y medievales, que durante siglos no dispusieron de otro emplazamiento para indicaciones como el nombre del autor y el título de la obra que no fuera una mención integrada o sumergida en las primeras (*incipit*) o últimas (*explicit*) frases del texto. En esta forma, que retomaremos a propósito del título y del prefacio, encontramos el nombre de Hesíodo (*Teogonía*, v. 22), de Herodoto (primera palabra de las *Historias*), de Tucídides (mismo emplazamiento), de Plauto (prólogo de *Pseudolus*), de Virgilio (últimos versos de las *Geórgicas*), de Chariton d’Aphrodise (al frente de *Chéréas et Callirhoé*), de Chrétien de Troyes (*Percival*) y de Geoffroy de Lagny, su continuador de *Lancelote*, de Guillaume de Lorris y de Jean de Meung, cuyos nombres se inscriben en la juntura de sus dos obras, en el verso 4059 del *Roman de la rose*, de “Jean Froissart, tesoroero y canónigo de Chimay” y por supuesto de Dante en el canto xxx, v. 55, del *Purgatorio*. Omito al enigmático Turolde del *Rolando*, cuyo papel en esta obra (¿autor, recitador, copista?) no está definido. Y omito muchos otros, pero los nombres de autores inscritos en el texto son menos numerosos que aquellos, comenzando por Homero, que nos fueron transmitidos sólo por la tradición o la leyenda, y que sólo tardíamente aparecen en el paratexto póstumo.<sup>1</sup>

El emplazamiento paratextual del nombre del autor, o de lo que lo remplace, hoy es a la vez errático y circunscrito. Errático: se diseña, con el título, en todo el epitexto, anuncios, prospectos, catálogos, artículos, entrevistas, conversaciones, gacetillas o comentarios.

<sup>1</sup> Véase Curtius, “Indication du nom d l’auteur”, Excursus xv de *la Littérature européenne et le Moyen Age latin*, PUF, 1956.

Circunscrito: su lugar canónico y oficial se reduce a la portadilla y a la cubierta (portada, eventualmente en el lomo y en la cuarta de cubierta). Después de lo cual, ya no tendrá que ver con el peritexto –lo que significa, en suma, que no se estila firmar una obra, como se firma una carta o un contrato, aun si se tiene a veces la necesidad de indicar (algunos, como Cendrars, lo hacen con insistencia) el lugar o la fecha de redacción. Pero esta norma negativa sufre excepciones: así, la *Jeanne d'Arc* de Péguy, que no lleva en la cubierta ningún nombre de autor, lleva dos en la portadilla: Marcel y Pierre Baudoin; el primero puede ser considerado como una suerte de dedicatoria al amigo desaparecido, después, en la última página, el segundo nombre, Pierre Baudoin, que es propiamente hablando el seudónimo del autor, él mismo en forma de homenaje. A título más caprichoso, Queneau firmaba su poema *Viellir* [“Envejecer”], en *L'Instant fatal*, con estos dos últimos versos: “Q-u-e-n-e-a / U-r-a-i grec-mond” Y sabemos cómo Ponge termina *Le pré* con una mención de su nombre en el trazo final, coquetería que fue después diversamente imitada.

Pero las inscripciones del nombre en la portadilla y en la cubierta no tienen la misma función: la primera es modesta y por así decirlo legal, generalmente más discreta que la del título; la segunda tiene dimensiones variables según la notoriedad del autor y, cuando las normas de la colección se oponen a toda variante, una sobrecubierta le deja el campo libre, o una faja permite repetirlo en caracteres más insistentes, y a veces sin nombre de pila. El principio de esta variante es simple: cuanto más conocido es un autor, más se ostenta su nombre, pero esta proposición tiene al menos dos atenuantes: en principio, el autor puede ser célebre por razones extraliterarias antes de haber publicado lo que sea; luego, una práctica promocional de tipo mágico (hacer como si para obtenerlo) lleva al editor a adelantar un poco la gloria imitando sus efectos.

### *Onimato*

El momento de aparición del nombre no tiene misterios en el uso moderno: es el de la primera edición y, eventualmente, de todas las siguientes. Es, pues, salvo atribución inicial errónea y ulteriormente corregida (por ejemplo en el caso del apócrifo), una inscripción definitiva. En cambio, la norma de la inscripción original no es universal: el nombre del autor puede aparecer tardíamente, incluso no apa-

recer jamás, y estas variantes corresponden evidentemente a la diversidad de las denominaciones autorales.

El nombre de autor puede en efecto asumir tres condiciones principales, sin contar algunos estados mixtos o intermedios. O bien el autor “firma” con su nombre real (podemos suponer, sin conocer estadísticas, que es el caso más frecuente) o bien firma con un nombre falso, fingido o inventado: es el *seudonimato*; o no firma de ninguna manera, es el *anonimato*. Es tentador acuñar, sobre el modelo de los otros dos, el término *onimato*: como siempre, es el estado más trivial el que no tiene nombre, y la necesidad de nombrarlo responde al deseo del descriptor de sacarlo de esa trivialidad engañosa. Después de todo, firmar una obra con el nombre verdadero es una elección como cualquier otra, y nada autoriza a juzgarla insignificante. El onimato obedece a una razón a veces más fuerte o menos neutra que la ausencia del deseo de darse un seudónimo: es evidentemente el caso, ya evocado, en que una persona ya célebre produce un libro cuyo éxito podrá deberse a esa celebridad previa. El nombre no es entonces una simple mención de la identidad (“el autor se llama Fulano de Tal”), es el medio de poner al servicio del libro una identidad, o más bien una “personalidad”, como bien dice el uso mediático: “Este libro es obra del ilustre Fulano de Tal” O, al menos, la paternidad del libro es reivindicada por el ilustre Fulano de Tal, aun si algunos iniciados saben que no lo escribió solo y que quizás no lo ha leído completamente. Esta práctica del *ghost-writing*, que en francés lleva un nombre más desagradable, se menciona aquí para recordar que las referencias paratextuales son más de orden jurídico que un asunto de paternidad factual: el nombre del autor, bajo el régimen del onimato, es el de un responsable putativo, cualquiera que sea su función efectiva en la producción de la obra, y una eventual encuesta de control de ninguna manera es de la incumbencia del paratextólogo.

Los efectos oblicuos del onimato no se circunscriben al caso de la notoriedad previa. El nombre de un perfecto desconocido puede indicar, aparte de la pura “designación rígida” de la que hablan los lógicos, diversas otras marcas de la identidad del autor: a menudo su sexo, que puede ser de una pertinencia temática decisiva, a veces su nacionalidad o su pertenencia social (la partícula aún causa impresión, si puedo decirlo), o su parentesco con alguna persona más conocida. Más aún, el apellido de una mujer no es precisamente, en nuestra sociedad, cosa simple: una mujer casada *debe* optar entre el apellido de su padre, el de su marido o una combinación de los dos; las dos primeras elecciones

son oscuras al lector, que no podrá inferir un estado civil, pero no la tercera. Muchas carreras de mujeres de letras están marcadas por estas variaciones onímicamente reveladoras de variaciones civiles, existenciales o ideológicas (ningún ejemplo para esto). Olvido sin duda otros casos también pertinentes, pero éstos son suficientes para confirmar que “conservar su nombre” no es siempre un gesto inocente.

El nombre del autor cumple una función contractual de importancia variable según el género: débil o nula en ficción, mucho más fuerte en todas las clases de escritos referenciales, en los que la credibilidad del testimonio o de su transmisión se apoya en la identidad del testigo o del relator. También vemos pocos seudónimos o anónimos entre las obras de tipo histórico o documental, con más razón, ya que el testigo está implicado en su relato. El grado máximo de esta implicación es evidentemente la autobiografía. En este punto, véanse los trabajos de Philippe Lejeune, que muestran el papel decisivo del nombre del autor, en relación de identidad con el del héroe en la constitución del “pacto autobiográfico”, de sus diversas variantes y de sus eventuales franjas. No tengo más que una palabra que agregar a esto: el nombre del autor no es un dato exterior en relación con este contrato, sino un elemento constitutivo, cuyo efecto se compone de otros elementos como la presencia o ausencia de una indicación genérica –o, como precisa Lejeune,<sup>2</sup> tal o cual fórmula del *prière d'insérer*, o de otra parte del paratexto. El contrato genérico está constituido, de manera más o menos coherente, por el conjunto del paratexto, y por la relación entre texto y paratexto, del que el nombre del autor forma parte “incluso dentro de la línea de separación del texto y del extra-texto”.<sup>3</sup> Esta línea se convierte para nosotros en una zona (el paratexto) suficientemente grande para contener indicaciones, eventualmente contradictorias, y sobre todo variables en la historia de la obra. Así sucede con ciertas autobiografías disfrazadas, en las que el autor da a su héroe un nombre diferente del suyo (como el Pierre Nozière de France o la Claudine de Colette), lo que refuta en sentido estricto el estatus de autobiografía, pero que un paratexto más amplio o más tardío puede devolver a su campo. Como elemento del contrato, el nombre del autor está en un conjunto complejo, cuyas fronteras son difíciles de trazar y los componentes no menos difíciles de inventariar. El contrato es la resultante de esto –una resultante casi siempre provisoria.

<sup>2</sup> Véanse los dos primeros capítulos de *Moi aussi*, Éd. du Seuil, 1986.

<sup>3</sup> *Le pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975, p. 37.

*Anonimato*

Aunque grado cero, el anonimato comporta sus gradaciones. Hay falsos anonimatos, u onimatos crípticos, como el de *La Celestina* de Rojas, cuyo nombre de autor figuraba en acróstico en un poema preliminar. Hay anonimatos de hecho, que no se deben a una decisión sino a una carencia de información, permitida y perpetuada por la costumbre: es el caso de muchos textos de la Edad Media, en particular las canciones de gesta (que no solían adjudicarse a nadie, y de las que nunca pudo esclarecerse el misterio), o aun el *Lazarillo*. Ha habido durante toda la época clásica anonimatos de conveniencia de personas de alta condición, por ejemplo, como Mme. de Lafayette (en *La princesse de Clèves*, una advertencia del librero al lector indica irónicamente que “el autor no ha firmado por temor a que su mediocre reputación perjudique este libro”), o La Rochefoucauld (cuyo nombre o más bien sus iniciales aparecieron, salvo error, apenas en 1777), quienes habrán creído sin duda decadente firmar una obra tan plebeya como un libro en prosa. Pero, más generalmente, el nombre del autor no tenía casi otro uso fuera del teatro y de la poesía heroica, y muchos autores, nobles o plebeyos, no creían necesario declararlo, o aun habrían juzgado inmodesto o inoportuno hacerlo. Véase Boileau, que firma “señor D\*\*\*” hasta la edición “favorita” de 1701 del “señor Boileau-Despréaux”, o La Bruyère, que no firma sus *Caractères* hasta la sexta edición de 1691, y aun indirectamente, mencionando en el capítulo “Sobre algunos usos” a su antepasado Geoffroy de La Bruyère, y, en 1694, en su discurso de recepción a la Academia. Otros anonimatos notables en el siglo XVIII: las *Lettres persanes* (Montesquieu se justifica en estos términos en su Introducción: “Conozco una mujer que camina muy bien pero que cojea cuando uno la mira”) y *L'esprit des lois*; *Les effets de la sympathie* y *La voiture embourbée*; las *Mémoires d'un homme de qualité*; en Inglaterra, *Robinson Crusoe* y *Moll Flanders*, *Pamela*, *Tristram Shandy*, *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, que dos años más tarde llevará a modo de nombre de autor la fórmula “By the Author of *Sense and Sensibility*” Excepciones a esto son *Gil Blas*, *Tom Jones*, o las novelas de Marivaux posteriores a su carrera dramática: *Télémaque travesti*,<sup>4</sup> *Pharsamon*, *Marianne* y *Le paysan parvenu*. Este tipo de anonimato no tenía nada de incógnito protegido: muy a menudo

<sup>4</sup> Esto es reprobado aun en una advertencia del editor en la cuarta parte de *Marianne*.

el público conocía de oídas la identidad del autor, y no se sorprendía de no encontrar ninguna mención del nombre en la portadilla.<sup>5</sup> Otros eran considerados ficciones oficiales, ya sea porque constituían una medida de precaución frente a las persecuciones del poder o de la Iglesia (véase Voltaire, Diderot y otros), ya sea porque respondían a un capricho obstinado del autor.

El ejemplo más notorio es sin duda Walter Scott, quien, honorablemente conocido como hombre de leyes y como poeta, se negó a firmar su primera novela, *Waverley* y después firmó la mayor parte de las siguientes con la fórmula “Por el autor de *Waverley*”, aparentemente imitando a Jane Austen. Parece que entre tanto la razón del anonimato había cambiado, el gran estratega literario que fue Scott había descubierto que su incógnito, despertando curiosidad, favorecía el éxito de sus libros. Encontraba en eso una satisfacción más profunda, como cierto cómico italiano bajo su máscara (esta justificación no está alejada de la de Montesquieu para las *Lettres persanes*), considerando que la verdadera vocación novelística es inseparable de una cierta inclinación a la “delitescencia”, es decir, a la clandestinidad. A este anonimato simple se agregó, a partir de 1816, un juego complejo de seudónimos, de autores supuestos y de prefacistas imaginarios sobre los que tendré ocasión de volver. Entre tanto, el susodicho incógnito había sido diversamente develado, ciertos críticos habían establecido relaciones significativas entre las *Waverley Novels* y la obra poética de Walter Scott, y las traducciones francesas de Defauconpret aparecían, al menos después de 1818, bajo el nombre de “Sir Walter Scott” Pero el juego continuaba, y no fue sino hasta 1827, en el prefacio de *Crónicas de la Canongate*, cuando Scott reconoció oficialmente su obra, relatando algunas anécdotas pintorescas y dramáticas como aquella del 23 de febrero del mismo año, cuando fue forzado a desmascararse en una asamblea de escritores escoceses. La edición definitiva de sus novelas apareció “con su nombre”<sup>6</sup> a partir de 1829.

<sup>5</sup> Dejo de lado una situación intermedia que reencontraremos: la de las obras que llevan el nombre o las iniciales del autor, que en el prefacio pretende ser “el editor” del texto: véase *La nueva Eloísa* o *Las relaciones peligrosas*.

<sup>6</sup> Es la fórmula empleada en el prefacio general, “the Author, under whose name they are for the first time collected” Ya que no he podido ver con mis ojos un ejemplar de esta edición (Cadell, 1829-1833, llamada “Magnum Opus”), y siendo lo que son los catálogos y bibliografías, no aseguro que el nombre de Walter Scott figurara oficialmente en la portada, sino más bien lo contrario, a partir de una reimpresión ulterior (Cadell, 1842-1847). Pero la advertencia y el prefacio, muy autobiográficos,

Como todas las marcas de discreción o modestia, esto también puede ser tachado de coquetería. Es lo que hará Balzac, decidiendo en 1829 firmar *Le dernier Chouan* y aludiendo evidentemente a Scott y a sus imitadores (él mismo, sin duda, en sus obras de juventud): “[El autor] considera que hoy existe la modestia de firmar un libro, cuando tanta gente ha hecho del anónimo una especulación de orgullo. Lo interesante es que al principio él había soñado con atribuir esta novela a un autor supuesto, “Victor Morillon”, que se vanagloriaba, en una advertencia pseudoalógrafa que retomaremos, de esta modestia de la firma auténtica.

De hecho, la práctica, orgullosa o no, del anonimato no se apagó, en el siglo XIX, tan rápido como se podría creer. Como testimonio (sólo en Francia) vayan estos casos: *Méditations poétiques* (1820), *Han d’Islande* (1823), *Bug-Jargal* (“por el autor de *Han d’Islande*”, 1826), *Dernier jour d’un condamné* (1829), *Notre-Dame de Paris* (1831). En todos los casos, el nombre del autor aparece muy rápidamente, en la segunda o tercera edición, de suerte que el anonimato parece una suerte de tapujo reservado al original. En Inglaterra, y por efecto del pastiche dieciochesco, *Henry Esmond* seguirá aún en 1852 este rito de pura convención.

La fórmula “por el autor de...” que se convirtió, desde Austen y Scott, en un procedimiento relativamente corriente –acabamos de encontrarlo en Hugo, y Stendhal lo emplea al menos cuatro veces, para los originales de *L’amour* (“por el autor de *L’histoire de la peinture en Italie* y de *Vies de Haydn...*”), de las *Mémoires d’un touriste* y de *La chartreuse* (“por el autor de *Rouge et Noir* [sic]”), y de *L’abbesse de Castro* (“por el autor de *Rouge et noir*, de *La chartreuse de Parme*, etc.”); y conocemos, más cercano a nosotros, “el autor de *Amitiés amoureuses*”–, esta fórmula constituye en sí misma una modalidad muy retorcida de la declaración de identidad: de identidad, precisamente, entre dos anonimatos, que pone al servicio del libro el éxito de su precedente, y que sobre todo se las compone para constituir una entidad autoral sin recurrir a ningún nombre, auténtico o ficticio.<sup>7</sup> Philippe Lejeune dice en algún lado que el autor sólo se convierte en tal en su segunda publica-

y que datan de su notoria residencia en Abbotsford, no dejan ninguna duda de la identidad del autor. Firma aún indirecta, pero de una perfecta transparencia.

<sup>7</sup> No diré lo mismo del empleo, en el original de las *Caves du Vatican* (1914), de la fórmula “por el autor de *Paludes*”, porque *Paludes* no era anónimo.

ción, cuando su nombre puede figurar a la cabeza de una lista de obras “del mismo autor”. Esta humorada es quizás injusta para un autor de obra única, como Montaigne, pero no deja de ser cierta, y a este respecto la fórmula Austen-Scott tiene el mérito de una economía paradjica.

Estos anonimatos “modernos”, es decir, más bien de tipo clásico, no están destinados a durar y el hecho es que no se han mantenido. No disponemos para cada uno de ellos (a pesar de algunas búsquedas en la biblioteca, ya que aun las ediciones críticas no son siempre muy locuaces en este punto, que sin duda juzgan fútil) de lo que podemos llamar una fecha de atribución oficial —que no podemos calificar de reconocimiento de paternidad, ya que estos ónimos tardíos son a veces póstumos. Una fecha de reconocimiento (un poco forzada) para Walter Scott es 1827, pero el nombre de La Rochefoucauld aparece mucho tiempo después de su muerte, en el peritexto oficial de las *Maximes*. Digamos que la posteridad opera una atribución sin tomar en cuenta la voluntad del autor desaparecido. Cuando se piensa en el cuidado que los eruditos tienen al “establecer” un texto conforme a las últimas revisiones ántumas, da que pensar tal abuso de autoridad paratextual. Pero encontraremos otros, y sin duda más graves.

Retengamos de la existencia de estas atribuciones póstumas la idea de que el destinador del nombre del autor no es necesariamente siempre el autor mismo; una de las funciones comunes del prefacio es la de dar al autor la ocasión de asumir (o rechazar) oficialmente la paternidad de su texto. Pero, ¿y el nombre en la portadilla y en la cubierta? Entiendo que, si es ántumo, no debería existir sin el acuerdo del autor, pero ¿debemos decir por ello que es él el que lo colocó? Sería más justo, me parece, decir que es el editor el que *presenta* al autor, un poco como ciertos productores de cine presentan el filme y su realizador. Si el autor es el garante del texto (*auctor*), este garante tiene a su vez un garante, el editor, que lo “introduce” y lo nombra.

### *Seudonimato*

El uso de un nombre ficticio, o seudónimo, desde hace mucho tiempo ha fascinado a los aficionados y complicado a los profesionales —entiendo aquí particularmente a los bibliógrafos— complicación y fascinación que no se excluyen una a la otra, sino más bien al contrario.

De ahí la proliferación de comentarios, que felizmente no nos conciernen. Conviene en principio situar el seudonimato entre el conjunto más vasto de prácticas que consisten en no inscribir al frente de un libro el nombre legal de su autor (es este conjunto el que los bibliógrafos clásicos bautizaron como “seudónimo”).

La primera de estas prácticas, como vimos, consiste en la ausencia de todo nombre: es el anonimato (por ejemplo el *Lazarillo*). La segunda consiste en la atribución falsa, por su verdadero autor, de un texto a un autor conocido: es el *apócrifo* (por ejemplo *La chasse spirituelle*, atribuido en 1949 a Rimbaud por Nicolas Bataille y Akakia-Viala). La tercera es una variante de la segunda, el *apócrifo consentido*, que consiste, para un autor real que no desea ser identificado, en conseguir que otro autor quiera firmar en su lugar; variante muy rara, pero Chapelain prestó su nombre a Richelieu, y sin duda Balzac utilizó para tal o cual prefacio, testafierros. La cuarta es inversa a la segunda, consiste en atribuirse falsamente, y por lo tanto “firmar” con su propio nombre la obra de otro: es el *plagio*, y una buena o mala parte de las obras de Stendhal le debe su existencia (es verdad que no las firmó con su nombre, ni aun con su futuro glorioso seudónimo). La quinta es, a la vez, una variante de la cuarta y la inversa de la tercera, es el *plagio consentido* (por el plagiado, por supuesto) que encontramos bajo el nombre inglés de *ghost-writing*; para dar un ejemplo, Alejandro Dumas se hacía ayudar por (entre otros) un profesional llamado Auguste Marquet: es el portaplumas, inverso al testafierro. La sexta es una variante de la segunda, es la atribución de una obra por su autor real a un autor imaginario: es la práctica de la *suposición de autor*, y la obra dramática atribuida por Mérimée a una cierta “Clara Gazul” nos puede servir de ilustración muy genérica (esto tiene muchos matices, sin embargo, que veremos a propósito del prefacio). La séptima podría describirse como una variante de la sexta: es la atribución de una obra por su autor real a un autor imaginario que no produciría nada más que el nombre, en ausencia de todo aparato paratextual que sirve comúnmente, en las suposiciones del autor, para acreditar (seriamente o no) la existencia del autor supuesto.<sup>8</sup> Aunque los estados interme-

<sup>8</sup> Véase Jean-Benoît Puech, *L'auteur supposé. Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, tesis EHESS, París, 1982. Larbaud ha insistido muchas veces en la diferencia entre seudónimo y autor supuesto. “No nos olvidemos”, escribía a un traductor, “de decir que Barnabooth no es un seudónimo, sino el héroe de una novela, como por ejemplo Clara Gazul no es el seudónimo de Mérimée, o mejor como Gil Blas no es un seudónimo de Lesage.”

dios o imprecisos no faltan, es sin duda más sabio suprimir cualquier relación teórica entre la sexta y la séptima práctica, y describirla como un autor real que “firma” su obra con un nombre que no es exacta o completamente su nombre legal. Es nuestro seudonimato, que nos ocupará en las páginas que siguen.

Los bibliógrafos clásicos y modernos<sup>9</sup> que se han ocupado de esta práctica han buscado sobre todo descubrir lo que el primero entre ellos, Adrien Baillet, llamaba los “motivos” y las “maneras” de tomar un seudónimo, y a establecer una jurisprudencia del seudonimato, cuyo punto esencial es determinar el derecho de propiedad (y eventualmente de transmisión) de un autor (o de todo otro usuario) sobre su seudónimo. Nada de esto nos concierne en principio, ya que el seudónimo de escritor, tal como generalmente figura en el paratexto, no se acompaña con ninguna mención de este tipo, y el lector lo recibe como un nombre de autor (siempre en principio) sin poder apreciar ni discutir su autenticidad.

Lo que nos concierne como elemento paratextual es, independientemente de toda consideración de motivo o de procedimiento, el *efecto* producido en el lector, o más generalmente, en el público, por la presencia de un seudónimo. Pero es necesario distinguir aquí entre el efecto de *tal seudónimo*, que puede producirse ignorando el hecho seudonímico, y el *efecto-seudónimo*, que depende, por el contrario, de una información sobre el hecho. Me explico: el nombre de “Tristan Klingsor” o de “Saint-John Perse” puede, en la mente de un lector, inducir tal o cual efecto de prestigio, de arcaísmo, de wagnerianismo, de exotismo, etc., que influirá en su lectura de la obra de Léon Leclerc o de Alexis Léger,<sup>10</sup> aun si ese lector ignora las condiciones (“motivos”, “maneras”) de su elección, y aun si lo toma como verdadero nombre: después de todo, unas connotaciones tan fuertes podrían estar presentes en nombres auténticos como Alphonse de Lamartine, Ezra Pound o Federico García Lorca. El efecto de un seudónimo no es diferente del de cualquier nombre si no es porque dicho nombre puede haber sido elegido en función de ese efecto, y es curioso que los bibliógrafos que se han interrogado tanto acerca de los motivos (mo-

<sup>9</sup> Sobre esta tradición, véase M. Laugaa, *La pensée du pseudonyme*, PUF, 1986.

<sup>10</sup> Y/o recíprocamente: “*Saint-Léger Léger: Éloges*, cela est bâti sur les mêmes consonnes et donne à la couverture son unité euphonique. Et voici *Saint-John Perse: Anabase*, qui donne lui aussi un joli bloc sonore où court la ligne d’une image d’Asie” (A. Thibaudet, *Hommage à S.-J. P.*, p. 422. Véase J.-P. Richard, “Petite remontée dans un nom-titre”, *Microlectures*, Éd. du Seuil, 1979).

destia, precaución, hastío edípico de su patronímico, cuidado de evitar los homónimos, etc.) y sobre las maneras (tomar un nombre de país, sacarlo del libro, cambiar de apellido, hacer de su apellido un nombre, omitir el apellido, abreviaturas, prolongaciones, anagramas...) se hayan preguntado tan poco acerca de la suma de los motivos y las maneras, que es el cálculo de un efecto.

El efecto-seudónimo supone que el lector conoce el hecho pseudónimo: es el efecto producido por el hecho mismo de que Alexis Léger haya decidido un día tomar un pseudónimo, sea el que fuere. Se compone necesariamente del efecto de *ese* pseudónimo, sea para reforzarlo (“La elección de ese nombre es en sí misma una obra de arte”), sea eventualmente para debilitarlo (“Ah, ¿ése no es su verdadero nombre?, pues es más fácil...”), sea aun para debilitarse a sí mismo (“Si, llamándome Crayencour, hubiera debido elegirme un pseudónimo, jamás habría elegido el anagrama *Yourcenar*”), incluso para impugnar (“*Alexis Léger* era mejor que ese ridículo *Saint-John Perse*”). Como bien dice Starobinski: “Cuando un hombre se enmascara o se reviste con un pseudónimo, nos sentimos desafiados. Ese hombre nos niega. Y, en cambio, nosotros queremos *saber...*”<sup>11</sup> Aún falta precisar: *si al menos* ya sabemos (lo que es quizás lo esencial) que se trata de un pseudónimo.

La ilusión del lector sobre el pseudónimo deja de ser una simple especulación del tipo más o menos mimológico –con lo que cuenta el autor al proponer un vocablo más feliz que su patronímico legal– a partir del momento en que la verdad de ese patronímico se revela por las voces de un lejano paratexto, de una información biográfica, o más generalmente de su renombre. No pretendo que todos los lectores de Voltaire, de Nerval o de Marguerite Duras sepan qué nombres legales se esconden tras los pseudónimos, ni aun que éstos son pseudónimos, simplemente pienso que la revelación del patronímico forma parte de la notoriedad biográfica, que es el horizonte, próximo o lejano, de la notoriedad literaria (la de las obras mismas). De esto se sigue que ningún escritor que usa pseudónimo puede soñar con la gloria sin prever esta revelación, lo que no nos concierne aquí, como ningún lector se interesa por un autor al abrigo de esta información. Por lo tanto, el hecho de tomar en cuenta el pseudónimo en la imagen o la idea que el lector se hace de un autor consiste inevitablemente, aunque en diversos grados, en considerar juntos o alternativamente el pseudónimo y el patronímico y por ello en distinguir en esa imagen e

<sup>11</sup> J. Starobinski, “Stendhal pseudonyme”, *L'œil vivant*, Gallimard, 1961.

idea una figura de autor y una figura de hombre privado (o público: Alexis Léger diplomático). Es en este punto en el que se plantea una pregunta más o menos libre acerca de los “motivos” y las “maneras” de la elección del seudónimo: Fulano de Tal tomó el nombre de su madre, Zutano cambió su nombre de pila, tal otro tomó uno de hombre,<sup>12</sup> etc. Le ahorro aquí a mi propio lector una taxonomía desesperadamente empírica, y una lista de ejemplos que traen todas las gacetas para curiosos. Lo esencial, me parece, es percibir que el seudónimo simple (Molière, Stendhal, Lautréamont) siempre tiende a dividirse en una suerte de dionimato: Molière/Poquelin, Stendhal/Beyle, Lautréamont/Ducasse. Que el dionimato resulte de la coexistencia del patronímico y del seudónimo no es más que un caso particular del polionimato, es decir, de la utilización, por un mismo escritor, de muchos nombres –con la reserva de que el seudónimo múltiple es, como lo ilustra bien el caso de Stendhal, la verdad del seudónimo simple, y su propensión natural.

Si queremos clasificar, necesitaremos sin duda cruzar, en un cuadro de doble entrada en el que me detendré por única vez, dos oposiciones simples. Un autor puede “firmar” algunas de sus obras con su nombre legal (Jacques Laurent) y otras con un seudónimo (Cécil Saint-Laurent). Tal oposición se ofrece a una interpretación rústica: las obras firmadas con el patronímico serían más “declaradas”, más “reconocidas”, porque el autor se reconocería mucho más en ellas, por razones de preferencia personal o de dignidad literaria. Es el caso del ejemplo citado, pero no deberíamos fiarnos de este criterio, ya que un autor puede también, por razones sociales, reconocer obras serias y profesionales, y cubrir con un seudónimo las obras novelescas o poéticas que “aprecia” de manera personal, según el principio del violín de Ingres. ¿Ejemplos? Probemos con las novelas de Edgar Sanday, seudónimo de Edgar Faure. El polionimato puede ser también un verdadero poliseudonimato cuando un autor firma únicamente con diversos seudónimos: es el caso Romain Gary/Émile Ajar. Uno de los seudónimos puede aparecer como más seudo que el otro, y hacer creer en la autenticidad de éste, pero comienza a saberse que “Gary” no era más auténtico que “Ajar”, ni que quizás uno u otros dos más, ya que

<sup>12</sup> Es curioso cómo los seudónimos masculinos, una vez conocidos, se vuelven transparentes, sin ningún efecto de transexualización: para mí, al menos, *George Sand* o *George Eliot* son nombres de mujeres tan poco ambiguos como *Louise Labé* o *Virginia Woolf*. La femineidad de lo designado borra completamente la “virilidad” del designante.

la práctica del seudónimo es como la de la droga, que lleva rápidamente a la multiplicación, al abuso, incluso a la sobredosis.

Por otra parte, las firmas diversas pueden ser simultáneas (o más exactamente alternadas), como las que acabo de citar, o sucesivas: es sucesivamente como Rabelais firmó “Alcofribas, abstractor de quinta-esencia” en *Pantagruel y Gargantua*, antes de asumir el *Tercero*, después el *Cuarto libro* como “François Rabelais, doctor en medicina”; Balzac firmó, en su juventud y en un orden que olvidé, “Lord R’Hoone”, “Horace de Saint-Aubin” o “Viellerglé”, antes de adoptar en 1830 un “Honoré de Balzac” un poco seudo, porque el estado civil lo conocía bajo el nombre más plebeyo de Honoré Balzac. Hay grados aun en el seudonimato simple, porque hay grados en la deformación de un patronímico,<sup>13</sup> pero renunció a integrar este dato. Es sucesivamente también como Henry Beyle fue, para las *Lettres sur Haydn*, “Louis-Alexandre-César Bombet” luego, para la *Histoire de la peinture*, “M.B.A.A.” (M. Beyle, antiguo auditor),<sup>14</sup> y (estoy simplificando), a partir de *Roma, Naples et Florence en 1817*, “M. de Stendhal, oficial de caballería”, más tarde simplemente “Stendhal” En suma, tres seudónimos y medio (sin contar una obra anónima como *Armance*) lo que es poco para un maniático probado del apodo privado, incluso íntimo.<sup>15</sup>

Ignoro si Guinness ha registrado el récord universal de todas las épocas y todas las categorías. Se le atribuye a menudo a Kierkegaard, y conocemos al menos tres “heterónimos” de Pessoa, pero estamos aquí en el límite de la suposición de autor, ya que cada una de estas hipóstasis, en Kierkegaard y más aún en Pessoa, está dotada de una identidad ficticia por vía paratextual (prefacios, noticias biográficas, etc.) y sobre todo textual (autonomía temática y estilística). El campeón emblemático será para nosotros, un poco arbitrariamente, Renaud Camus, que parece haber invertido buena parte de su creatividad en un juego polionímico verdaderamente ensordecedor, y en el que seguramente me perderé (supongo que ésa es su función). Veamos, a título ilustrativo, lo que recuerdo ahora. 1975, Renaud Camus,

<sup>13</sup> Uno de los más económicos es sin duda el afrancesamiento de Mondriaan en Mondrian. Pero se puede deformar o abreviar también un seudónimo: una edición de las *Lettres philosophiques* apareció en 1734 bajo un nombre cuya transparencia se da en dos grados: “Por M. de V

<sup>14</sup> Pero cien ejemplares llevaban la mención: “Por M. Beyle, ex auditor del Consejo de Estado.”

<sup>15</sup> Véase Starobinski, art. cit.

*Passage*, cuyo personaje se llama Denis Duparc; 1976, Denis Duparc, *Échange*; 1978, Renaud Camus y Tony Duparc, *Travers*, que anuncia como próxima aparición: Jean-Renaud Camus y Denis Duvert, *Travers 2*;<sup>16</sup> J.R.G. Camus y Antoine du Parc, *Travers 3*; J.R.G. Du Parc y Denise Camus, *Travers Coda et Index*; apéndice: Denis du Parc, *Lecture* (o *Comment m'ont écrit certains de mes livres*). Entre tanto, diversos textos firmados sólo como Camus (Renaud) con una lista de las obras del mismo autor que modifican diversamente la lista que vimos más arriba. Ignoro (voluntariamente, por supuesto) si “Renaud Camus” es un seudónimo. Pero recuerdo que un autor que se convirtió en célebre bajo su patronímico puede, a título de excepción (al menos en Inglaterra), cambiar de nombre en su vida civil. El 30 de agosto de 1927, Thomas Edward Lawrence obtuvo el derecho de llamarse Thomas Edward Shaw. ¿A partir de ese día, “T.E. Lawrence” se convirtió, retroactivamente, en un seudónimo?

Antes de dejar la práctica del seudonimato, quiero recordar también que su campo, entre las artes, está esencialmente circunscrito a dos actividades: la literatura y el teatro (los nombres de los actores), extendido hoy al campo más vasto del *show business*. Me falta aún buscar las razones de este privilegio: ¿por qué tan pocos músicos, pintores, arquitectos? Pero en el punto en que estamos, esta pregunta será un poco artificial: el gusto por la máscara y el espejo, el exhibicionismo indirecto, el histrionismo controlado, todo se une en el seudónimo al placer de la invención, de lo ficticio, de la metamorfosis verbal, del fetichismo onomástico. El seudónimo es una actividad poética, tal como una obra. Si sabes cambiar de nombre, sabes escribir.

Anexo eventual al nombre del autor: la mención de sus “títulos” Entendemos por títulos, en el transcurso de los siglos, toda suerte de grados nobiliarios, de funciones y de distinciones honoríficas o efectivas. No voy a sacudir este polvo, pero hemos visto a Beyle alegar su ex función de auditor del Consejo de Estado; *Esquire*, Rousseau, “Ciudadano de Génova”, y Paul-Louis Courier, quien al reeditar la traducción de Longus como “Don Jacques Amyot, en vida obispo de Auxerre y gran capellán de Francia”, se llama a sí mismo “Vignerón, miembro de la Legión de Honor, antes artillero a caballo” Los títulos de autor

<sup>16</sup> Efectivamente apareció bajo el título *Élé*, POI. Hachette, 1982. El conjunto debe constituir la “trilogía en cuatro libros y siete volúmenes” de las *Églogues*.

aún en uso en Francia son, me parece, de dos tipos: o pertenecen a una academia (Academia Francesa, Instituto, Goncourt), o se refieren a grados o funciones universitarias: doctor, catedrático de universidad o del Colegio de Francia, etc. Todo esto no es muy *sexy*, pero, buscando en las provincias lejanas encontraremos seguramente fórmulas más pintorescas.

Algunas son obligatorias. Otras son de buena política comercial. El resto, y desde un punto de vista básicamente psicológico, puede ser una mezcla fascinante, totalmente indiscernible, de vanidad pueril y de profunda humildad. Mi excelente progenitor gustaba de hablar del título de *abonado al gas*. Después de todo, esto habría de ser, a la vuelta del siglo, un signo de holgura y de distinción, un privilegio, incluso una gracia. También se llamaba, con una fórmula cuyo humor me es impenetrable, *Cruz de guerra en calidad de militar*. Detendré aquí esta digresión familiar.

## LOS TÍTULOS

### *Definiciones*

De todos los elementos del paratexto, quizás la definición del título es la que plantea algunos problemas y exige un esfuerzo de análisis: es que el aparato titular, tal como lo conocemos después del Renacimiento, es a menudo, más que un verdadero elemento, un conjunto más complejo —y de una complejidad que no se refiere a su longitud. Algunos títulos muy largos de la época clásica, como el original de *Robinson Crusoe*, tenían un estatus relativamente simple. Un conjunto más breve, como *Zadig o el destino, historia oriental*, forma, como veremos, un enunciado más complejo.

Uno de los fundadores de la titulología<sup>1</sup> moderna, Leo H. Hoek, escribió que el título tal como lo conocemos hoy es de hecho, al menos en relación con los títulos antiguos y clásicos, un objeto artificial, un artefacto de recepción o de comentario, arbitrariamente descontado por los lectores, el público, los críticos, los libreros, los bibliógrafos... y los titulólogos que somos nosotros, o que nos ocurre ser, del cuerpo gráfico y eventualmente iconográfico de una portada o de una cubierta. Este cuerpo comporta o puede comportar indicaciones anexas que el autor, el editor y su público no distinguen tan netamente

<sup>1</sup> Creo que fue Claude Duchet quien bautizó esta pequeña disciplina, hoy día la más activa de las que se aplican al estudio del paratexto. Al respecto, véase una bibliografía selectiva: M. Hélin, "Les livres et leurs titres", *Marche romane*, septiembre-diciembre de 1956; Th. Adorno, "Titres" (1962), en *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984; Ch. Moncelet, *Essai sur le titre*, BOF, 1972; Leo H. Hoek, "Pour une sémiotique du titre", Document de travail, Urbino, febrero de 1973; C. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973, pp. 166-181; C. Duchet, "La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque", *Littérature* 12, diciembre de 1973; J. Molino, "Sur les titres de Jean Bruce", *Langages* 35, 1974; H. Levin, "The Title as a Literary Genre", *The Modern Language Review* 72, 1977; E.A. Levenston, "The Significance of the Title in Lyric Poetry", *The Hebrew University Studies in Literature*, primavera de 1978; H. Mitterand, "Les titres des romans de Guy des Cars", en C. Duchet ed., *Sociocritique*, Nathan, 1979; Leo H. Hoek, *La marque du titre*, Mouton, 1981; J. Barth, "The Title of this Book" y "The Subtitle of this Book", en *The Friday Book*, Nueva York, 1984; C. Kantorowicz, *Éloquence des titres*, tesis, New York University, 1986.

como acabamos de hacerlo. Una vez puesto de lado el nombre del autor, el del dedicatario, el del editor, su dirección, la fecha de impresión y otras informaciones preliminares, el uso ha establecido progresivamente el hecho de retener como título un conjunto más restringido, pero del que falta analizar sus elementos constitutivos. Los términos de este análisis han dado lugar a una discusión entre Leo Hoek y Claude Duchet, que resumiré caballeramente como sigue.

Sea el título ya citado de lo que hoy llamamos *Zadig*.<sup>2</sup> Hoek (1973) proponía (entre otros ejemplos) considerar la primera parte (antes de mi coma) como el “título” y la que sigue como “subtítulo”. Juzgando muy sumario este análisis, Duchet propone distinguir tres elementos: el “título” *Zadig*, el “segundo título”, marcado aquí por la conjunción *o* (en otra parte por una coma, por un punto y aparte, u otro medio tipográfico), *o el destino*, y el “subtítulo”, generalmente introducido por un término de definición genérica, aquí, por supuesto, *historia oriental*. Teniendo en cuenta esta sugerencia, pero poco seducido por la apelación, efectivamente un poco torpe (tomada de la terminología de principios del siglo XIX), de “segundo título”, Hoek (1982) propone para el mismo análisis estos tres nuevos términos: “título” (*Zadig*), “título secundario” (*o el destino*), subtítulo (*historia oriental*).

No quiero hacer aquí una breve historia de la titulología; avanzaré diciendo que la diferencia terminológica entre “título secundario” y “subtítulo” es un poco débil para imponerse mentalmente; y ya que, como lo vio Duchet, el rasgo principal de su “subtítulo” es el de soportar, más o menos explícitamente, una indicación genérica, lo más simple podría ser rebautizarlo así, lo que liberaría al “subtítulo” para reencontrar su acepción más corriente. De donde estos tres términos: “título” (*Zadig*), “subtítulo” (*o el destino*), “indicación genérica” (*historia oriental*). Éste es el estado más completo de un sistema virtual en el que el primer elemento es obligatorio en nuestra cultura actual. Hoy encontramos algunos estados defectivos tales como: título + subtítulo (*Madame Bovary, costumbres de provincia*) o título + indicación genérica (*La náusea, novela*), sin contar los títulos verdaderamente simples, es decir, reducidos al elemento “título”, sin subtítulo ni indicación genérica, como *Les mots*, o las disposiciones como ésta, evidentemente paródica: Victor Chklovski, *Zoo / Cartas que no hablan de amor / o La tercera Eloísa*.

<sup>2</sup> El título original era, en 1747, *Memnon, Histoire orientale*; no es sino hasta 1748 cuando aparece el título actual.

Defectivos o no, los títulos no separan siempre tan formalmente sus elementos, en particular el tercero, que se integra al segundo (*L'éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme*) o al primero (*Le roman de la rose, Vie du docteur Johnson, Essai sur les mœurs*, etc.) cuando no lo constituye completamente, como en *Sátiras, Elegías, Escritos* y otros. Cuando son a la vez integradas y de formulación más o menos original (*Crónica del siglo XIX*, subtítulo de *Rojo y negro*,<sup>3</sup> *Meditaciones poéticas, Divagaciones*), estas indicaciones genéricas pueden dar lugar a incertidumbres o controversias: en *Ariel o la vida de Shelley*, ¿es o no una indicación genérica disfrazada, una paráfrasis de *biografía*? Las *Costumbres de provincia* de *Bovary*, ¿es un simple subtítulo o una suerte de variación de la fórmula genérica (balzaciana) *Estudio de costumbres*? Según las respuestas, se etiquetará como “subtítulo” o “indicación genérica”. Pero, contrariamente a las apariencias, mi deseo no es etiquetar sino identificar los elementos constituyentes cuya función en los conjuntos constituidos puede diversificarse o matizarse al infinito. No los seguiremos hasta allá.

De hecho, la indicación genérica es, en relación con los elementos bautizados como título y subtítulo, un ingrediente un tanto heterogéneo, ya que los dos primeros se definen de manera formal y el tercero de manera funcional. Es mejor, a pesar de los diversos inconvenientes de tal separación, reservarla para un estudio específico, que encontraremos al final de este capítulo. Retengamos simplemente que puede, o bien hacer de objeto de un elemento paratextual relativamente autónomo (como la mención “novela” en nuestras portadas actuales) o bien investir, más o menos fuertemente, el título y el subtítulo. Reservo, además, para el estudio de las funciones del título, una consideración de títulos simples con valor de indicación genérica, del tipo *Sátiras* o *Meditaciones*.

Notemos, en cuanto a la estructura del título así reducido (título + subtítulo), que los elementos pueden estar más o menos estrechamente integrados. Ya percibimos, supongo, que *Ariel o la vida de Shelley* es un título doble más ligado que *Madame Bovary, costumbres de provincia*, sin duda porque el *o* conjunta a la vez que disyunta, cualesquiera que

<sup>3</sup> Al menos es lo que llevaba la portada general. Pero, al frente del Libro I, el título se acompaña con un nuevo subtítulo, *Crónica de 1830*, tanto más inexplicable ya que contradice la ficción de la Advertencia, según la cual la novela habría sido escrita en 1827. Aparentemente, no ha habido ningún comentario de los especialistas acerca de esto.

sean las disposiciones gráficas adoptadas por el autor y el editor. La misma observación para *Pierre ou les Ambiguïtés*, *Anicet ou le Panorama*, *Blanche ou l'Oubli*, y algunas otras. *Anicet* presenta, además, la particularidad, que Aragon especificó como integrada al título (a pesar de la coma de origen) de la indicación genérica “novela” Este conjunto aparentemente disyuntivo: *Anicet / ou le Panorama*, / novela debe, por decisión del autor, funcionar como un todo: *Anicet-ou-le-Panorama*, novela. La misma recomendación, imagino, para *Henri Matisse*, novela.

Un caso muy paradójico es el de *Soulier de satin*, que no lleva como subtítulo más que la mención que el Anunciador debe hacer en cada representación. Contrariamente a la práctica teatral ordinaria, el título (completo) no existe, si puedo decirlo, más que oralmente. Pero esta oralidad es desmentida o subvertida por la disposición típicamente gráfica del texto de este prólogo: LE SOULIER DE SATIN / OU / LE PIRE N'EST PAS TOUJOURS SÛR / ACTION ESPAGNOLE EN QUATRE JOURNÉES, y que el Anunciador está encargado de restituir con gestos, mímicas o modulaciones vocales diversas.

La época contemporánea multiplicó los subtítulos de presentación del título. Algunos deben ser la desesperación de los bibliógrafos por la fantasía de su grafismo, que impide su traducción fiel. Véanse los de Maurice Roche, que tienen un tipo de caracteres tan distintos cada uno, que no puedo aquí más que describirlos: *Circus* en caracteres “claros”, *Codex* en una suerte de versal romana con su x agrandada como  $\chi$  griega, etc. Sería difícil hacer una mención oral, aun si pasa inadvertida (se cierra el camino sobre la particularidad gráfica), pero inversamente el título de Doubrovsky, *Fils*, fácil de transcribir, es impronunciable sin infidelidad por desambiguación forzada. Aquí uno opta por contorsiones bucales. Veo también que se atenta muy a menudo (empezando a veces por el editor, en la anteportadilla) contra la distribución original de los títulos con elementos superpuestos como

<i>Sade</i>	<i>Ouï</i>	<i>Donnant</i>	<i>Le soupçon</i>
<i>Fourier</i>	<i>Dire,</i>	<i>Donnant,</i>	<i>Le désert,</i>
<i>Loyola,</i>			

y otros. Menos difícil de respetar, la grafía de LETIERS, de John Barth quien, por imperiosas razones, exige siete mayúsculas.

Simple o complejos, los títulos citados hasta aquí pertenecían a obras simples, o dadas por tales, como una novela (*Madame Bovary*) o una colección (*Sátiras*) y es el caso más frecuente, ya que la gran parte de

Las colecciones (de poemas, de novelas cortas o de ensayos) se presentan así como una obra unitaria. Pero las cosas pueden complicarse cuando un libro se presenta como una recopilación puramente material de obras anteriormente publicadas que no debe disminuir la especificidad; y también, inversamente, cuando una obra publicada separadamente en volumen se presenta como parte de un conjunto más vasto.

Dije *pueden* complicarse. No es inevitable, y muchas colecciones de *Obras poéticas* más o menos completas se presentan bajo este simple título o algún otro equivalente; lo mismo, por ejemplo, en el caso de *First Forty-Nine Stories* de Hemingway, que reagrupan tres colecciones anteriores (*In Our Time*, *Men Without Women*, *Winner Take Nothing*) sin señalarlo más que en el índice. Pero el autor puede también mencionar en el título obras singulares constitutivas del nuevo conjunto. Vemos pues aparecer un título con dos niveles, uno constituido por el título del conjunto, por ejemplo *Les lois de l'hospitalité*, o *Tomo primero*, o *Poemas*, y el otro por la lista de títulos recopilados: *La révocation de l'édit de Nantes*, *Roberte ce soir*, *Le souffleur*; *Douze petits écrits*, *Le parti pris des choses*, *Proèmes*, etc. *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Hier régnerait désert*, etcétera.

Podemos también negarnos a federar bajo un título común las obras a las que se desea conservar su autonomía: es el procedimiento más bien confederal, como en Michaux (*Plume, précédé de Lointain intérieur*) o en Char (*Le marteau sans maître, suivi de Moulin premier*); pero esto no deja de hacer aparecer el primer título como principal —lo que no es, quizás, el objetivo perseguido. Como sea, no es fácil hacer cohabitar sin confusión muchas obras en un mismo libro.

Ignoro si se califican como *sobretítulos* los títulos generales como *Tomo primero*, pero me parece que sería mejor reservar este término a la situación inversa, la de los conjuntos de muchos volúmenes que llevan un título separado cada uno. Es el caso de las series novelescas del tipo *Rougon-Macquart*, *En busca del tiempo perdido*, *Hommes de bonne volonté*, etc. —la *Comédie humaine*, de agrupamiento posterior y de unidad más laxa, es un caso aparte. En efecto, cada novela o *nouvelle* de este conjunto aparecía en forma separada, en folletín y/o en volumen, y este modo de presentación se mantuvo hasta el fin, junto a la publicación de agrupamientos más o menos parciales: *Scènes de la vie privée* (1830), *Romans et contes philosophiques* (1831), *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle* (1835) (ya subdivididos en *Scènes de la vie privée*, *de la vie de province*, *de la vie parisienne*), *Études philosophiques* (1835), por fin la

*Comédie humaine* (1842), en la que estas divisiones, y algunas otras más, se reencuentran en una construcción de varias etapas: así, *La cousine Bette* es el primer episodio de los *Parents pauvres*, que pertenece a *Scènes de la vie parisienne*, que pertenece a los *Études des mœurs*, que pertenece finalmente a la *Comédie humaine*. Esta estructura sólo aparece en las ediciones colectivas de la *Comédie humaine*, y las innumerables ediciones separadas a menudo no mencionan siquiera la existencia de tal conjunto. Existen otros agrupamientos posibles, aun cuando sean infieles a las intenciones del autor: por ejemplo, según el orden cronológico de publicación, o según el orden cronológico de la acción, sin contar la reedición en facsímil de la edición Furne de 1842 en el ejemplar provisto por Balzac de correcciones manuscritas.<sup>4</sup>

Todas las variantes resultan posibles por el hecho de que el orden de la *Comédie humaine*, si no es laxamente temático (véanse las dudas del mismo autor), en todo caso no es cronológico.

El conjunto de *Rougon-Macquart* tiene evidentemente una unidad más fuerte, o más manifiesta, y en lo esencial concebido desde el principio. Así, el primer volumen de la serie, *La fortune des Rougon*, llevaba en la portadilla y en la cubierta el sobretítulo *Rougon-Macquart*, y así para cada volumen publicado en vida de Zola. A decir verdad, la situación era más compleja aún, ya que el sobretítulo tiene un subtítulo (sub-sobretítulo): *Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*. Se duda de que las ediciones póstumas (muy numerosas y a veces muy económicas) de una obra tan popular hayan respetado escrupulosamente esta disposición del autor. Veamos por ejemplo, y muy sumariamente, lo que ocurre hoy en Francia: el sobretítulo no figura ni en el Livre de Poche, ni en GF, ni tampoco, por razones evidentes, en el *Germinal* aislado de Garnier. Las únicas colecciones actuales que lo presentan son Folio y por supuesto Pléiade, la cual, a decir verdad, refina en sentido inverso, poniendo el sobretítulo y su subtítulo sólo en sus sobrecubiertas, y la lista de novelas reagrupadas en cada volumen sólo aparece en la solapa de la sobrecubierta y en la portadilla.

La integración diegética es aún más fuerte en la *Recherche*, ya que la sucesión de "partes" está regulada por el hilo cronológico de la vida del héroe-narrador, y sabemos que Proust deseaba al principio publi-

<sup>4</sup> Véase *Les œuvres de Balzac* procuradas por R. Chollet, Rencontres, 1958-1962; *Les œuvres de Balzac publiées dans un ordre nouveau* de A. Béguin y J.A. Ducorneau, Formes et Reflets, 1950-1953; y las *Œuvres complètes illustrées*, de J.A. Ducourneau, Bibliophiles de l'originale, 1965-1976.

carla en un solo volumen titulado *À la recherche du Temps perdu* o bien *Les intermittences du cœur*. Resignado a la inevitable división, propuso a Fasquelle, en octubre de 1912, una obra titulada *Les intermittences du cœur*, dividida en dos volúmenes: *Le Temps perdu* y *Le Temps retrouvé*.<sup>5</sup> La edición Grasset al principio debía seguir esta bipartición, antes de adoptar, como testimonia el anuncio de 1913, la tripartición *Du côté de chez Swann*, *Le côté de Guermantes* (nótese la variación del artículo que Proust cuidaba mucho), *Le Temps retrouvé*. Estos volúmenes habrían sido idealmente impresos sin puntos y aparte, incluso en los diálogos: “Esto introduce desde el principio las intenciones en la continuidad del texto.”<sup>6</sup> Según Maurois, es Louis de Robert quien lo habría convencido de aceptar algunas separaciones en párrafos en la presentación más tradicional que apareció en Grasset, después en Gallimard. Estas divisiones en volúmenes y en párrafos son aceptadas como concesiones a las necesidades editoriales, como testimonian estas confidencias a René Blum: “Para hacer una concesión a los hábitos, le doy un título diferente a los dos volúmenes (...) Sin embargo, pondré quizás un título general en la portada, como, por ejemplo, ha hecho France para la *Histoire contemporaine*”, y “Supongo que [el primer volumen] será uno pequeño, como *L’orme du mail* en *Histoire contemporaine* o *Les déracinés* en *Le roman de l’énergie nationale*”<sup>7</sup> Así fue como Proust abandonó poco a poco, o paso a paso, la estructura inicial unitaria en favor de una división binaria, luego ternaria, que resultará, en 1918, siempre bajo la presión de las circunstancias, en una división en cinco “volúmenes” (*Swann*, *Jeunes filles*, *Guermantes*, *Sodoma*, *Temps retrouvé*), y finalmente en siete volúmenes por la subdivisión de *Sodoma* y *Gomorra III* en *La prisonnière* y *La fugitive*.

La traducción editorial de esta estructura fue, desde el *Swann* de Grasset en 1913, la imposición del sobretítulo *À la recherche du Temps perdu*<sup>8</sup> al título del volumen *Du côté de chez Swann*, disposición que favoreció la percepción del título parcial en detrimento del título general. Fue conservada por Gallimard para la serie de los catorce, después quince volúmenes que constituyen la edición corriente de la

<sup>5</sup> *Correspondance*, Ph. Kolb ed., Plon, t. XI, p. 257. La mayúscula en *Temps* es constante bajo la pluma de Proust: no estoy seguro de que esta intención sea respetada siempre.

<sup>6</sup> A Louis de Robert, junio de 1913, *ibid.*, t. XII, p. 212.

<sup>7</sup> 20 de febrero, luego principios de noviembre de 1913, *ibid.*, pp. 79 y 295.

<sup>8</sup> Compuesto enteramente en mayúsculas, lo que eludía la elección de la inicial de *Temps*.

Colección Blanca, pero con un fuerte aumento en el cuerpo de la tipografía del título general, que le daba esta vez la ventaja. En 1954, la presentación de la Pléiade acentuó más esta ventaja, después de algunos años, según las nuevas normas de la colección, los títulos de sección han abandonado completamente (como los de *Rougon-Macquart*) la portada y el lomo, relegados a la contraportada. Esta evolución paratextual era conforme a las intenciones originales de Proust, pero quizás no a sus intenciones finales, que mencionaré en otro capítulo. Queda la hipótesis de que dos o tres generaciones de lectores, desde 1913, tuvieron una percepción de la obra de Proust, y sin duda una lectura diferente, según si la recibieron como una serie de obras autónomas o como un conjunto unitario con título único en tres volúmenes. Las ediciones de bolsillo, desde los años sesenta, han operado una vuelta al fraccionamiento, atenuado por una presentación más compacta que la de la Colección Blanca en ocho volúmenes, pero agravada por las portadas que redujeron más y más el título general: en pequeños caracteres *bajo* el título de sección en Livre de Poche, relegado a la contraportada en Folio. El colmo es la última edición de GF, dirigida por un eminente proustólogo, cuyos volúmenes (*La prisonnière*, *La fugitive*, y *Le Temps retrouvé*) no llevan en la portada ninguna mención del conjunto, sólo perdido en el texto del *prêtre d'insérer*. En todo caso, por supuesto, la portadilla retoma las cosas en un emplazamiento, desde el punto de vista bibliográfico, más oficial y quizás el único responsable, pero para el "gran" público es un tanto tardío y sin duda poco discreto. Ignoro lo que nos reservan las ediciones futuras, pero la diversidad, incluso la incoherencia que se anuncia tendrá al menos el feliz efecto de liberar este texto de una presentación más canónica y de un paratexto un poco más imperativo por su monopolio.

### *Lugar*

Como el nombre del autor, durante siglos el título no ha tenido ningún emplazamiento especial, con la excepción de los *volumina* antiguos, una suerte de etiqueta (*titulus*) más o menos fijada al botón (*umbilicus*) del rollo, como en las tiendas del Sentier. Si las primeras o las últimas líneas del texto no lo mencionaban de una manera indisoluble del destino de la obra, como vimos a propósito del nombre, su designación era a menudo una cuestión de transmisión oral, un

conocimiento de oídas o de competencia de los literatos. La invención del *codex* no aminoró su situación material: el texto comenzaba, desde la primera página (o su *verso*, después de un primer *anverso* mudo), en las mismas condiciones que en la Antigüedad. Los primeros libros impresos, que imitaban la apariencia de los manuscritos que reproducían, no llevaban tampoco lo que nosotros llamamos portadilla. Era necesario buscar al final del volumen, en el colofón, con el nombre del impresor y la fecha de impresión: el colofón es, pues, el antepasado o el embrión de nuestro peritexto editorial. La portadilla aparece en los años 1475-1480, y durará por mucho tiempo, hasta la invención de la cubierta impresa, el único lugar de un título a menudo entorpecido, como lo hemos visto, por diversas indicaciones por nuestros anexos. Llamamos a esta página simplemente *título*, y no metonímicamente: es nuestra noción ideal del título que poco a poco se ha librado de este magma inicial, textual y después paratextual, donde se encontraba inmerso sin estatus específico, como cuando Herodoto comenzaba su obra con “Herodoto expone aquí sus investigaciones”, o Clari la suya con “Aquí comienza [es la traducción literal del latín *incipit*] la historia de los que conquistaron Constantinopla”

En el régimen actual, el título ocupa cuatro lugares de emplazamiento casi obligatorios: la primera de cubierta (o portada), el lomo de la cubierta, la portadilla y la anteportadilla en la que sólo aparece el título, a menudo en forma abreviada.<sup>9</sup> Pero lo encontramos también en la cuarta de cubierta y/o en las cornisas, es decir, en lo alto de las páginas, posición que a veces comparte con los títulos de los capítulos. En ese caso, se ubica en la página de la izquierda. Cuando la cubierta tiene una sobrecubierta, se encuentra, por así decirlo, anunciado. No conozco equivalentes en la literatura (moderna) del título terminal, como los *Preludios* de Debussy, que son de hecho títulos de partes y el título general figura al principio de la partitura. La explotación más ingeniosa de esta multiplicidad de emplazamientos es la que inventó Ricardou para *La prise de Constantinople*, cuyo título cambia de forma y de sentido en la cuarta de cubierta, presentado como una segunda primera: *La prose de Constantinople*. Los pocos ejemplos al respecto muestran que los escritores de vanguardia invirtieron muy poco en este género de recursos, o quizás sea que las fuertes exigencias de las normas técnicas y comerciales los han disuadido.

<sup>9</sup> Pero la colección Le Chemin, de Gallimard, no lleva anteportadilla y sin duda ésta no es la única excepción.

Los libros encuadernados en cuero (o símil) omiten con frecuencia la mención del título sobre la portada, pero, por razones evidentes, la mantienen en el lomo, la sola cara visible en una biblioteca y a menudo en una librería. Éste podría ser hoy, después de la portadilla, el segundo emplazamiento obligatorio. Obligatorio e insignificante, ya que su exigüidad obliga a menudo a hacer abreviaturas reveladoras (ciertas encuadernaciones antiguas llevaban algunas muy sabrosas) o a una elección a veces dolorosa entre una impresión vertical y una horizontal.

### *Momento*

El momento de aparición del título no presenta en principio ninguna dificultad: es la fecha de salida de la edición original o eventualmente preoriginal. Pero hay ciertos matices.

No tomaremos en cuenta la prehistoria genética, o vida prenatal del título, es decir, las vacilaciones del autor sobre su elección: *Les fleurs du mal* se llamó al principio *Las lesbianas* o *Los limbos*; *Lucien Leuwen*, cuyo título es de elección póstuma, dudaba entre *La naranja de Malta*, *El telégrafo*, *Púrpura y negro*, *Los bosques de Prémol*, *El cazador verde*, *Rojo y blanco*, y Claude Duchet, para *La bête humaine*, hizo ciento treintatrés proyectos diferentes. Zola ostenta una suerte de récord al respecto, pero sus listas<sup>10</sup> no son indiferentes para el lector y mucho menos para la crítica, ya que insisten en diversos aspectos temáticos inevitablemente sacrificados por el título definitivo, y este paratexto previo es parte legítima del paratexto póstumo. Ningún proustiano ignora hoy que la *Recherche* pudo llamarse *Las intermitencias del corazón* o *Las palomas apuñaladas* (!), y *Un roi sans divertissement* era al principio *Charge d'âme* —ejemplos entre miles, aun si algunos de estos títulos previos no eran para el autor más que *working titles*, títulos provisionales y manejados como tales, como lo eran, según Brod, *El proceso* y *El castillo*, y como debió serlo *Work in Progress* antes de convertirse en *Finnegans Wake*. Incluso o sobre todo como título pro-

<sup>10</sup> H. Mitterand, en la edición de la Pléiade, precisa que la de *La bestia humana* es la más numerosa. Cita incluso cincuenta y cuatro títulos previos para la *Obra*, y C. Becker, veintitrés para *Germinal* (Garnier, p. LV). *L'argent*, en cambio, se impuso de golpe. En cuanto a *Ventre de Paris*, debía al principio titularse *Le ventre* “al que encontraba más enérgico. Cedí a los deseos de mi editor” (a J. Van Santen Kolff, 9 de julio de 1890).

visional, una fórmula no es jamás por completo insignificante, a menos de que se recurra a un simple número de orden.

Se sabe también que ciertos autores, aficionados a los seudónimos, dan a sus obras apodos de uso íntimo o privado. Stendhal, por ejemplo, prefería llamar a *Rojo y negro* por el nombre de su héroe, *Julien*, o las *Vies de Haydn* por el del seudónimo del autor, *Bombet*. Y no hablo de simples abreviaturas, o quizás sí: la primera obra de Chateaubriand se llama oficialmente *Ensayo histórico, político y moral sobre las revoluciones antiguas y modernas consideradas en relación con la Revolución francesa*. Hemos reducido este título a la forma *Ensayo sobre las revoluciones*, pero el autor mismo lo abreviaba siempre como *Ensayo histórico*. El matiz no es pequeño.

El caso inverso, el del título encontrado de pronto, y a veces antes del tema de la obra, no es excepcional y mucho menos indiferente, ya que el título preexiste a todas las oportunidades de actuar como ciertos *incipits* (véase Aragon, o el famoso “primer verso” soplado por los dioses a Valéry), es decir, como un incitador: una vez que el título se hace presente, sólo queda producir un texto que lo justifique... o no. “Si escribo la historia antes de haber encontrado el título, generalmente aborta” sostiene Giono a propósito de *Deux cavaliers de l'orage*. “Es necesario un título, porque el título es esa suerte de bandera hacia la que uno se dirige; la meta que tenemos que alcanzar es explicar el título.”<sup>11</sup>

Pero las vacilaciones sobre el título pueden prolongarse más allá de la entrega del manuscrito, incluso de la primera publicación. Aquí, el autor no está solo, tiene que ver con el editor, con el público, y a veces con la ley. Se sabe que, sin Gallimard, *La nausée* debía titularse *Melancolía*, y que Proust debió renunciar a *La fugitiva*, título ya utilizado por Tagore, en beneficio provisional de *Albertine disparue*.<sup>12</sup> *Le cousin Pons* había sido anunciado a los lectores del *Constitutionnel* bajo el título *Los dos músicos* (volveré luego a las razones de este cambio). Innumerables sustituciones de este género, propuestas o impuestas por los editores, quedaron desconocidas, pero ocurre que el autor se

<sup>11</sup> Véase R. Ricatte, “Les deux cavaliers de l'orage”, *Travaux de linguistique et de littérature* VII-2, 1969, p. 233. Sabemos que esto no es cierto para todas sus obras, pero uno puede inspirarse en un título y después, una vez que el texto ha sido producido, preferir otro.

<sup>12</sup> Provisional, porque la edición Pléiade, desde 1955, restauró *La fugitiva*; pero las ediciones de bolsillo conservaron *Albertine disparue*. Nos inclinamos por un caso de sinonimia del tipo *Spleen de Paris / Petits poèmes en prose*.

queja por medio del prefacio o de la entrevista, de la confidencia o de la nota íntima, y estos semidesmentidos pertenecen también al paratexto. Por estos medios sabemos que el título elegido por Stendhal para *Armance* (después de abandonar *Olivier*, que para la época hacía una “exposición” del tema) era “*Armance, anecdota del siglo XIX*.” El segundo título<sup>13</sup> fue inventado por el librero: sin énfasis, sin charlatanería, nada se vende, decía [el librero] M. Canel.” ¿Qué diría hoy? Pero el autor puede también obstinarse en un título, y arrepentirse luego. Es el caso de Flaubert, quien, después de haber impuesto “irrevocablemente” a Michel Lévy *L'éducation sentimentale* (“es el único que da cuenta de la idea del libro”) se retractó en su dedicatoria a Henry Meilhac: “El verdadero título debería haber sido *Los frutos secos*.” Se sabe también que Proust, en 1920, se quejó de su título y echó de menos su pretendido título inicial, *Le Temps perdu*.<sup>14</sup>

Dije “antes de la primera publicación”, entendiendo por esto en vida del autor y con su consentimiento. Así, *Albert Savarus* apareció bajo este título en folletín en 1842, y fue reeditado con el mismo título en el primer tomo de la *Comédie humaine* que constituye la edición original; reapareció en 1843 en una compilación colectiva bajo el título de *Rosalie*. En la misma compilación, reapareció *La muse du département*, bajo el nuevo título de *Dinah*. Los especialistas, según sé, no proponen ninguna explicación para estos cambios de títulos, que no acompañan ninguna modificación significativa del texto. No ocurre lo mismo con el paso de *Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800* (1829) a *Les Chouans ou la Bretagne en 1799* (1834), que presenta efectivamente un nuevo texto (pero el primero debía llamarse, al principio, *Le gars*). El procedimiento más económico es ciertamente el de Senancour, que publica en 1804 un *Oberman*, luego, en 1833, una versión retocada bajo un nuevo título, *Obermann*. Desgraciadamente no perseveró en este sentido: la tercera edición, mucho más retocada, de 1840, no lleva una tercera *n*. Pero como la de 1833 puede omitirse, los (muy raros) amantes de Senancour disponen de un medio cómodo para distinguir las dos grandes versiones de este texto. Al menos por escrito: por teléfono sería necesario un poco de insistencia.

<sup>13</sup> Es decir, el título completo actual, *Armance o Algunas escenas de un salón de París en 1827*

<sup>14</sup> Flaubert, *Lettres inédites à Michel Lévy*, Calmann-Lévy, 1965, p. 154; Proust, a Jacques Rivière, julio de 1920.

Un último modo de transformación oficial puede deberse al éxito de una adaptación hecha bajo un nuevo título. Así, la novela de Simenon, *L'horloger d'Everton* (1954) fue reimpresa en 1974, a partir del filme de Bertrand Tavernier, con una portada ilustrada, por supuesto, que llevaba este extraño título: George Simenon / *L'horloger de Saint-Paul* / de la novela / *L'horloger d'Everton*. La portadilla sólo menciona el título original, lo que prueba que no se trata de un texto remozado. Así también, la novela de Pierre Bost, *Monsieur L'admiral va bientôt mourir*, aparecida en 1945, devino en 1984 en un filme (del mismo Tavernier) llamado *Un dimanche à la campagne*. Entre tanto, Pierre Bost había muerto. El editor se apresuró a sacar una nueva edición cuyo título, en la portada y la portadilla, rezaba *Monsieur L'admiral...*, pero en la sobrecubierta, ilustrada con el cartel del filme, sobretitulaba en grandes caracteres: *Un dimanche à la campagne*. Procedimientos económicos y ambiguos, pero que pueden ser transiciones hacia un cambio definitivo: será suficiente un éxito durable del nuevo título tan tímidamente propuesto.<sup>15</sup>

Ya que el principal agente de la deriva titular no es probablemente ni el autor, ni siquiera el editor, sino el público, y más precisamente el público póstumo, la aun y muy bien llamada posteridad. Su trabajo –o más bien su pereza– es el de una disminución, una verdadera erosión del título.

La forma más simple es el olvido del subtítulo. Olvido selectivo y de intensidad variable: el público cultivado conocía *Cándido* o *El optimismo*, *Emilio* o *De la educación*, quizás *Los caracteres* o *Las costumbres de este siglo*<sup>16</sup> (para *Julie*, muy excepcionalmente, la posteridad ha promovido a la categoría de título el subtítulo original: *La nouvelle Héloïse*);<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Recuerdo, por otra parte, el hábito frecuente de modificar el título cuando la obra se traduce. Sería necesario un estudio acerca de esta práctica, que tiene efectos paratextuales. Un ejemplo al azar: las traducciones inglesas de *La condition humaine* y de *L'espoir* son, respectivamente, *Man's Fate* y *Man's Hope*, lo que sugiere una simetría medianamente apócrifa entre las dos obras –pero ignoro si el autor fue consultado acerca de este punto.

<sup>16</sup> De hecho, en los siglos XVII y XVIII se llamaba *Los caracteres de Teofrasto traducidos del griego con los caracteres o las costumbres de este siglo*. Fue solamente en la sexta edición (1691) donde el texto de La Bruyère se imprimió con caracteres más grandes que los de Teofrasto.

<sup>17</sup> Es verdad que la copia autógrafa entregada al mariscal de Luxemburgo llevaba en su primera página *La nouvelle Héloïse*, y en la segunda *Julie ou La nouvelle Héloïse*, signo de la indecisión del autor.

pero ¿quién sabe, sin dudar, el subtítulo de *Le rouge et le noir* (ya citado) o de *L'éducation sentimentale* (*Histoire d'un jeune homme*), para no hablar de *Eugénie Grandet*, que sólo en folletín llevaba el *Historia de provincia*; o de *Père Goriot*, cuyo subtítulo original de 1835, *Historia parisiense* desapareció luego del primer reagrupamiento? Los editores contribuyen a veces a este olvido, ya que en muchas ediciones modernas, aun las eruditas, el subtítulo desaparece de la portada, incluso de la portadilla. Así, el de *Bovary*, presente en todas las ediciones revisadas por Flaubert, y cuya importancia temática es evidente, desapareció de las ediciones Dumesnil en 1945, en la Masson de 1964 y en la Bardèche de 1971.<sup>18</sup>

Más legítima, en principio, y evidentemente inevitable, es la abreviatura de los largos títulos-sumarios característicos de la edad clásica, y sobre todo del siglo XVIII, que imaginamos mal citados *in extenso* en una conversación, y ni hablar de un pedido en una librería, y cuya disminución era prevista por el autor. A decir verdad, algunos de estos títulos originales pueden ser analizados en elementos de estatus diverso y de innegable importancia. Así, *L'astrée de Messire Honoré d'Urfé*, *Gentilhombre de la Cámara del Rey*, *Capitán de cincuenta hombres de armas a sus órdenes*, *conde de Chasteauneuf* y *barón de Chasteaumorand* [etc.], donde por muchas historias y personas de Bergers y otros, se deducen los diversos efectos y la amistad honesta –en el que distinguimos un título breve (pero sin saber si el artículo inicial forma parte), el nombre del autor seguido por sus títulos y funciones y algo como un subtítulo. Pero el análisis es más difícil, y menos autorizado, en el caso del título original de lo que hoy llamamos *Robinson Crusoe*, que era en 1719 (y en inglés) *La vida y las extrañas aventuras de Robinson Crusoe, de York, marino, quien vivió veintiocho años completamente solo en una isla desierta de la costa de América, cerca de la desembocadura del gran río Orinoco, luego de haber sido echado a la playa por un naufragio en el que todos murieron salvo él. Con un relato de la manera en que fue extrañamente rescatado por los piratas.*

Estos títulos-argumentos parecen extinguirse al comienzo del siglo XIX, con Walter Scott y Jane Austen, pero resurgen de vez en cuando en el transcurso de ese siglo y aun del XX, a título de pastiche irónico o tierno, al menos en autores impregnados de tradición como Balzac (*Historia de la grandeza y de la decadencia de César Birotteau, vendedor de perfumes, adjunto al alcalde del segundo distrito de París, caballero de la Le-*

<sup>18</sup> La edición de C. Gothot-Mersch en Garnier, que no lo llevaba en 1971, lo restableció en la portada después de 1980.

de Honor, etc.), Dickens (*La historia personal, la Experiencia y las Observaciones de David Copperfield, junior, de Blunderstone Rookery, que no fueron jamás destinadas a ninguna clase de público*), Thackeray (*Las memorias de Barry Lyndon, Señor, por él mismo, que contienen los relatos de sus extraordinarias aventuras, de sus infortunios, de sus sufrimientos al servicio de su Majestad prusiana, de sus visitas a muchas cortes de Europa, de su matrimonio, de su espléndida existencia en Inglaterra e Irlanda, y de todas las crueles persecuciones, conspiraciones y calumnias de las que fue víctima*) o Erica Jong (*La Verídica Historia de las aventuras de Fanny Trousecottes-Jones, en tres Libros, que comprenden su Existencia en Limeworth, su Iniciación en la Brujería, sus Desatinos con los Alegres Compañeros, su Residencia en un Burdel, su Vida Dorada en Londres, sus Tribulaciones como Esclava, su Carrera de Mujer Pirata, y, para terminar, el Esclarecimiento y Desenlace de su Destino, etcétera*). Pero en estos dos últimos casos, el pastiche titular es inevitablemente interpelado por el pastiche textual.

En todos estos casos, y muchos otros, se manifiesta una irresistible tendencia a la disminución. Si exceptuamos *La nouvelle Héloïse* (cuyo procedimiento, como vimos, es diferente), el único ejemplo contrario (pero qué ejemplo) es, según sé, el de la *Comedia* de Dante, que devino *La Divina Comedia* después de dos siglos (1551), después de la muerte de su autor (1321) y casi un siglo antes de su primera edición impresa (1472).

Para terminar con el momento del título: una obra puede integrar a su título la fecha de publicación. Basta que el autor considere esa fecha particularmente pertinente, y que quiera ponerla en evidencia. Es lo que hace Hugo en *Les Châtiments*, o mejor *Châtiments*, recopilación original publicada en 1853. El título de esta recopilación es (en grandes caracteres y en medio de la página) *Châtiments / 1853*. En la edición Hetzel de 1870, que lleva cinco partes nuevas, aparece el artículo y desaparece la fecha, legítimamente o no. Los dos elementos se conjugan en la primera edición crítica (Berret, Hachette, 1932), lo que es quizás incoherente. En principio, los editores podían elegir entre el texto y el título (sin fecha) de 1870 o el texto y el título (con la fecha) de 1853: es esto último lo que adoptó Jacques Seebacher en su edición GF de 1979, poniendo la fecha entre paréntesis.

No confundamos este procedimiento con el del título que lleva la fecha en la que se sitúa la acción: *Noventa y tres, 1984, 1985* de Anthony Burgess, *1572 / Crónica del reino de Carlos IX, Nuestra Señora de París / 1482* (la fecha no estaba en el original de 1831, sino en el manuscrito, y los editores modernos la han restituido), *Les Chouans ou la Bretagne*

en 1799, etc.<sup>19</sup> Estas fechas son evidentemente temáticas. La de *Châtiments* es más compleja: a la vez temática (la compilación trata de la situación de Francia en 1853) y... no encuentro la palabra en este momento; digamos provisionalmente, "editorial": aparece en 1853.

### *Destinadores*

Como toda otra instancia de comunicación, la instancia titular se compone al menos de un mensaje (el título), de un destinador y un destinatario. Aunque la situación sea más simple que para otros elementos del paratexto, conviene decir una palabra acerca de ellos.

El destinador del título no es necesariamente su productor. Ya hemos visto varios casos de títulos encontrados por el editor, y otros miembros del entorno autoral pueden desempeñar esa función, que no nos interesa en principio aquí, salvo si el autor revela el hecho por una información, ella misma necesariamente paratextual. Pero esto no es más que un dato lateral, que en ningún caso dispensa al autor de asumir la responsabilidad jurídica y pragmática del título.

De esto no podemos inferir demasiado pronto que el destinador del título es siempre y necesariamente el autor y el autor solo. Dante, como dije, jamás tituló su obra maestra *La Divina Comedia*, y ningún proceso retroactivo puede atribuirle la responsabilidad de esto. De hecho, el inventor es desconocido (por mí) y el responsable es el primer editor, ampliamente póstumo, al haberlo adoptado.

Esto vale para toda titulación, o retitulación póstuma, pero agregaría que la responsabilidad del título siempre se comparte entre el autor y el editor. De hecho, en nuestros días el contrato conjuntamente firmado por estas dos partes menciona el título (¡y no el texto!), y en un sentido más amplio, la posición del título y su función social dan al editor derechos y deberes más fuertes que sobre el "cuerpo" del texto. Debe haber leyes, reglas, costumbres, disposiciones, que ignoro pero supongo y, sobre todo (y es lo que nos interesa), que todo el mundo supone. Esta relación particular del título con el editor tiene por otra parte su manifestación y emblema en un objeto –un libro–:

<sup>19</sup> Flaubert renunció, con la opinión de Michel Lévy, a subtítular *Salammbô*: 241-240 *antes de Cristo* ("Era para complacer al burgués, y para decirle la época precisa en que la historia transcurría", octubre de 1862). Su primera idea había sido, como testimonio una carta de octubre de 1857, *Salammbô*, *novela cartaginesa*.

**Catálogo.** Un catálogo es una compilación de títulos, atribuidos no a un autor sino a un editor. Él, y no el autor, puede decir “este libro ~~está~~”, o “no está”, o (¡terrible!) “no está *más* en mi catálogo”

### Destinatarios

El destinatario del título es evidentemente “el público”, pero esta evidencia es un poco grosera, porque, como dije, la noción de público es grosera –lo que no es necesariamente un defecto. El público, en efecto, no es el conjunto o la suma de lectores. El público, o más precisamente la *audiencia* de una representación teatral, de un concierto o de una proyección cinematográfica, es la suma de personas presentes y por lo tanto en principio de espectadores y/o auditores –en principio, porque ciertas personas presentes pueden estar ahí sólo físicamente y por diferentes razones no ven ni escuchan. Pero el público de un libro es una entidad de derecho más vasta que la suma de sus lectores, porque engloba personas que no lo leen necesariamente o enteramente pero que participan de su difusión y, por lo tanto, de su “recepción” Sin pretender una lista exhaustiva, ellos son, por ejemplo, el editor, su equipo de prensa, sus representantes, los libreros, los críticos y gaceteros, y quizás, sobre todo, esos vendedores involuntarios de su nombre que somos en algún momento: a todos ellos no está, constitutivamente, destinado el libro, su papel es, en sentido lato, mediático: hacer leer sin haberlo leído necesariamente. Hemos visto ya los textos de acompañamiento, como los *prière d'insérer*, que tienen la función casi oficial de eximir de una lectura completa a una persona cuya función a veces le impide leer el libro, sin que ello signifique una ofensa: nadie puede exigirle a un representante de edición que lea todos los libros que difunde. El público implica también una categoría muy vasta: la de los clientes que no leen el libro que compraron. El lector (que por el contrario, no siempre es el que compra) es una persona que hizo una lectura integral –a menos que ciertas disposiciones no lo autoricen expresamente, como veremos, en tal o cual tipo de selectividad. Así definido, el público excede larga y activamente la suma de lectores.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Se puede decir otro tanto del público (en sentido extenso) de una obra de teatro o un filme, pero para las artes del espectáculo el término *público*, en sentido estricto, designa el conjunto de receptores efectivos de una manera más activa que en la literatura, donde es más pertinente distinguir público y lectores, y también (pero no es exactamente la misma distinción) compradores y lectores.

Llegamos por fin a lo que quería decir: si el destinatario del texto es el lector, el destinatario del título es el público, en el sentido que acabo de precisar –o quizás dispersar. El título se dirige a mucha más gente, que de un modo u otro lo reciben y lo transmiten y participan por ello en su circulación. Porque si el texto es un objeto de lectura, el título, como el nombre del autor, es un objeto de circulación –o, si se prefiere, un tema de conversación.

### *Funciones*

Sobre la función, o más bien las funciones del título, parece haberse establecido una especie de vulgata teórica que Charles Grivel formula aproximadamente como sigue: 1. identificar la obra, 2. designar su contenido, 3. ponerla en relieve, y que Leo Hoek integra a su definición de título: “Conjunto de signos lingüísticos [...] que pueden figurar al frente de un texto para designarlo, para indicar el contenido global y para atraer al público.”<sup>21</sup> Esta vulgata funcional me parece un punto de partida aceptable, y merece algunas observaciones, complementos o enmiendas. Para comenzar, las tres funciones indicadas (designación, indicación del contenido, seducción del público) no están necesariamente presentes a la vez: sólo la primera es obligatoria, las otras dos son facultativas y suplementarias, ya que la primera puede remplazarse por un título semánticamente vacío, de ningún modo “indicativo de contenido” (y aún menos “seductor”), incluso un simple número de código. Segunda observación: estas funciones no están, por lo tanto, organizadas en un orden de dependencia, ya que la primera y la tercera pueden pasarse a la segunda, si se considera, por ejemplo *L'automne à Pékin* como un título seductor, aunque no tenga ninguna relación con el contenido, “global” o no, de la novela que titula, o quizás por esa misma razón. Tercera observación: la primera función no se cumple rigurosamente siempre, ya que muchos libros comparten el mismo título homónimo, que son tan efectivos para designar a alguno de ellos como los nombres de persona o lugar que, fuera de un contexto específico, permanecen ambiguos; pregunte a un librero si vende las *Sátiras*, y no obtendrá de él más que una pregunta a cambio. Cuarta observación: si la función de designación es a veces débil, las otras dos están sujetas a discusión, ya que la rela-

<sup>21</sup> *Production de l'intérêt romanesque, op. cit.*, pp. 169-170; *Marque du titre, op. cit.*, p. 17.

ción entre un título y un “contenido global” es eminentemente variable, desde la designación factual más directa (*Madame Bovary*) hasta las relaciones simbólicas más inciertas (*Le rouge et le noir*), y depende siempre del gusto hermenéutico del receptor: podemos negar a Goriot el papel de personaje principal de la novela a la que le da su título,<sup>22</sup> e inversamente, podemos quejarnos de que el texto de *L'au-delà de Pékin* es una evocación sutilmente metafórica de esa estación y ese lugar. En cuanto a la función de seducción, o de valoración, su carácter subjetivo es desde ahora evidente. Quinta y última observación, nuestra lista está de alguna manera incompleta, ya que título puede “indicar” otra cosa aparte del “contenido” de su texto, factual o simbólico: puede también indicar la forma, sea de una manera tradicional y genérica (*Odas, Elegías, Nouvelles, Sonetos*), o de una manera original: *Mosaico, Tel Quel, Repertorio*. Convendría dar lugar, al lado de la indicación de contenido, o quizás en competencia (alternativa) con ella, a un tipo de indicación más formal: una nueva función que se desliza entre la segunda y la tercera, o al menos variante de la segunda, que sería necesario redelinear como indicación ya sea del contenido o de la forma, y a veces (*Elegías*) de las dos a la vez.

Esta variante, o este tipo particular de relación semántica entre título y texto, que no aparecía en el libro (1981) de Hoek, había sido mencionada en su artículo de 1973, y no percibo las razones de su abandono. Hoek distinguía, en el nivel que él llama *semántico*, dos clases de títulos: los “subjetales”, que designan el “sujeto del texto”, como *Madame Bovary*, y los “objetuales”<sup>23</sup> que se “refieren al texto mismo” o “designan el texto en tanto que objeto” como *Poemas saturnales*.<sup>24</sup> Los términos me parecen mal elegidos, entre otras cosas, porque pueden ser confusos: Emma puede ser tanto el “objeto” como el “sujeto” de la novela a la que le da nombre. Pero la idea me parece justa, y no propondría más que una (nueva) reforma terminológica:

<sup>22</sup> “Los títulos que más respetan al lector son aquellos que se reducen al nombre del héroe epónimo [...] pero incluso esa mención puede constituir una injerencia indebida por parte del autor. *Le Père Goriot* centra la atención del lector en la figura del viejo padre, mientras que la novela también es la epopeya de Rastignac y de Vautrin”, U. Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Lumen de la Flor, Buenos Aires, 1995, p. 10.

<sup>23</sup> *Subjectaux* y *objectaux* en el original [r.].

<sup>24</sup> J. Barth propone en otros términos una distinción equivalente entre los títulos ordinarios, que no califica (con excepción de “straightforward” o literales), y los títulos que nombra, un poco abusivamente “self-referential [...] which refer not to the subject or to the content of the work but to the work itself”, *The Friday Book*, p. x.

los títulos que indican, de la manera que sea, el “contenido” del texto serán llamados *temáticos* (con algún matiz, que retomaremos): los otros podrían ser calificados de *formales*, y muy a menudo *genéricos*. Los que son casi siempre de hecho, sobre todo en la edad clásica. Pero me parece necesario atender la justa observación de Hoek de que tales títulos se refieren a *la obra misma*, la mención de su forma o de su pertenencia genérica no es más que un medio de esta referencia —quizá la única posible en literatura, pero la música conoce al menos otra que es el número de opus, y nada impide a un escritor imitar este procedimiento o cualquiera otro análogo. Lo esencial es mostrar en principio que la elección no es exactamente entre titular por referencia al contenido (*Le spleen de Paris*) o por referencia a la forma (*Pequeños poemas en prosa*),<sup>25</sup> sino entre mirar el contenido temático y mirar el texto mismo, considerado como obra y como objeto. Para designar esta elección en toda su extensión, sin reducir el segundo término a una designación formal que podría esquivar, tomaré de algunos lingüistas la oposición entre *tema* (de lo que se habla) y *rema* (lo que se dice). El préstamo, como siempre, está alterado, pero asumo el pecado por la eficacia (y la economía) de este par terminológico.<sup>26</sup> Si el tema de *Le spleen de Paris* es (admitámoslo hipotéticamente) lo que el título designa, el rema es... lo que Baudelaire dijo (por escrito) y lo que *hizo*, es decir, una compilación de pequeños poemas en prosa. Si Baudelaire, en lugar de titularlo por su tema lo hubiera titulado por su rema, lo habría llamado, por ejemplo, *Pequeños poemas en prosa*. Es lo que hizo de todos modos, dudando para nuestra mayor satisfacción teórica, entre un título *temático* y uno *remático*.<sup>27</sup> Propongo rebautizar *temáticos* a los títulos “subjetales” de Hoek, y *remáticos* a los “objetuales”.<sup>28</sup> No sé si es necesario considerar estos dos tipos de relación se-

<sup>25</sup> Sustituyo con este ejemplo el de Hoek, que me parece menos puro (*saturnales* es una indicación manifiestamente temática).

<sup>26</sup> Sobre el empleo lingüístico del término y sus posibilidades de extensión, véase Shlomith Rimmon-Kenan, “Qu’est-ce qu’un thème?”, *Poétique* 64, noviembre de 1985, y el conjunto de ese número especial (“Du thème en littérature”) para las relaciones entre el tema y el conjunto del “contenido”

<sup>27</sup> Esta vacilación no fue resuelta sino hasta 1869 por Asselineau y Banville para la edición póstuma Michel Lévy, en beneficio de *Petits poèmes en prose*, pero otras ediciones posteriores vuelven a *Spleen de Paris*, o se niegan a elegir: H. Lemaitre, de Garnier, pone, como J. Milly para *La fugitiva, Spleen de Paris* entre paréntesis.

<sup>28</sup> Esta distinción no se aplica sólo a los títulos, y quizás la retomaremos. Digamos, a título retroactivo y para llenar una laguna de nuestra página 65, que la fecha 1482

temática (entre título y texto) como dos funciones distintas o como dos especies de la misma función, pero retomaremos esta cuestión más adelante. Volvamos por el momento, y para terminar con ella, a la primera función de Hoek y Grivel, o función de designación.

### Designación

El título, como se sabe, es el “nombre” del libro, y como tal sirve para nombrarlo, es decir, para designarlo tan precisamente como sea posible y no se avisa demasiado, sin ningún riesgo de confusión. Pero nombrar una persona (entre otras) no resulta suficiente, ese verbo denomina dos actos muy diferentes que es importante distinguir aquí con más cuidado que la lengua natural. Uno consiste en elegir un nombre para esta persona; es, digamos, el acto de *bautismo* —uno de los pocos en los que tenemos la oportunidad de imponer un nombre a alguna cosa, la era de los onomaturgos se terminó hace mucho tiempo—, y este acto, por supuesto, está casi siempre motivado por una referencia, un compromiso, una tradición: es muy raro que el nombre de un niño se deje (Epifanio, Natividad) al azar de un dedo en el calendario. Pero una vez que el nombre fue elegido, impuesto y registrado, será empleado por todos con un espíritu y unos fines que no tienen ninguna relación con las razones que llevaron a su elección. Estos fines son de pura identificación y, en relación con estos fines, el motivo de la nominación inicial es indiferente y generalmente ignorado: la nominación se da como *uso* de un nombre y sin relación con la nominación como bautismo o elección de un nombre y los nombres más motivados no son los más eficaces, es decir, los más identificadores.

Lo mismo ocurre con los títulos de los libros. Cuando pido a un librero: “¿Tiene *Rojo y negro*?” , o a un estudiante: “¿Ha leído *Rojo y negro*?” , la significación adherida a este título (su relación semántica con el libro que titula) no importa en mi frase, ni en mi mente ni en la de mi interlocutor. No se vuelve activa si no la convoco explícitamente, por ejemplo en una frase como: “¿Sabe por qué este libro se llama *Rojo y negro*?” Es claro que las proposiciones del primer tipo son infinitamente más frecuentes que las del segundo. La relación, pura-

de *Notre-Dame de Paris* es temática, y la de *Châtiments* es a la vez temática y remática. Las fechas de edición comúnmente colocadas en la portadilla son evidentemente remáticas, como todo lo que concierne al libro como tal, y no su objeto.

mente convencional, es de designación rígida, o identificación. Ya hemos observado que esta función no siempre se cumple sin confusión porque hay casos de homonimia.<sup>29</sup> Suponiendo que lo sea, no es mejor ni peor que cualquier procedimiento descriptivo, como los registros de biblioteca o los ISBN de la edición moderna, que tuvieron sus motivaciones iniciales muy útiles para facilitar la investigación, pero indiferentes a la identificación como tal.

La identificación es, en la práctica, la función más importante del título, que podría abstenerse de todas las otras. Volvamos a nuestro acto de bautismo, y supongamos que mi amigo Teodoro fue bautizado así al azar, por el método del dedo en el calendario. Esta inmotivación inicial no cambiará mi uso de su nombre, y de hecho ignoro las razones por las que se le nombró de esa manera. Igualmente, si Stendhal hubiera confiado al azar el título de *Le rouge et le noir*, esto no cambiaría su función de identificación ni el uso práctico que le doy. Supongo que muchos títulos surrealistas se sacaron de un sombrero, y no identifican menos su texto que los títulos más concertados –el lector es libre, si quiere, de encontrar una razón, es decir, un sentido. Hans Arp, interrogado un día por el título que le daría a una escultura que acababa de terminar, respondió con sensatez: “*Tenedor u Ojo del culo*, como le plazca.” La historia no dice cuál fue la elección.

### *Títulos temáticos*

El adjetivo *temático* para calificar los títulos que comprenden el “contenido” del texto no es irreprochable, ya que supone un agrandamiento abusivo de la noción tema: si la República, la Revolución francesa, el culto de mí mismo o el tiempo recobrado son, en diverso grado, los temas esenciales de las obras que les deben sus títulos, no se puede decir de la misma manera de la Cartuja de Parma, de la Plaza Real, del zapato de Stalin, de la Marcha de Radetzky ni aun de Madame Bovary: un lugar (tardío o no), un objeto (simbólico o no), un leitmotiv, un personaje, incluso central, no son propiamente dicho temas,

<sup>29</sup> Y también de sinonimia, ya que ciertos libros, como vimos, vacilan entre dos títulos, y será muy arbitrario desclasificar a uno como “subtítulo”: *El asno de oro / Las metamorfosis, El arte poética / Epístola a los Pisones, Contr’un / De la servitude volontaire, La Celestina / Calixto y Melibea, Dorval et moi / Entretiens sur le Fils naturel, Julie / La nouvelle Héloïse, Spleen de Paris / Petits poèmes en prose, Albertine disparue / La fugitive, Les Éthiopiennes / Théagène et Chariclée.*

sino elementos del universo diegético de las obras que titulan. Calificaré no obstante todos estos títulos de *temáticos*, por una sinécdoque generalizante que será, si queremos, un homenaje a la importancia del tema en el “contenido” de una obra, sea del orden narrativo, dramático o discursivo. Desde este punto de vista, todo lo que en el “contenido” no es tema, o uno de los temas, está en relación empírica o simbólica con él y con ellos.

Un título temático tiene muchas maneras de ser, y cada una de ellas pide un análisis semántico singular, en el que la parte de la interpretación del texto no es poca. Pero me parece que la vieja tropología nos nutre de un principio eficaz de repartición general. Hay títulos literales, que designan sin rodeos el tema o el objeto central de la obra: *Phèdre*, *Paul et Virginie*, *Les liaisons dangereuses*, *La terre*, *La guerra y la paz* (al punto quizás de indicar por adelantado el desenlace) *Jerusalén liberada*, *La muerte de Iván Ilich*, títulos proféticos. Otros, por sinécdoque o metonimia, se asocian a un objeto menos central (*Père Goriot*), a veces deliberadamente marginal (*Le chasseur vert*, *Le rideau cramoisi*, *Le soulier de satin*). Lessing alababa a Plauto por haber sacado a menudo sus títulos “de las circunstancias más insignificantes” y concluía quizás prematuramente: “El título es verdaderamente poca cosa.” Prematuramente, porque el detalle así promovido se reviste *ipso facto* de una suerte de valor simbólico y por ende de importancia temática.<sup>30</sup> Un tercer tipo es de orden constitutivamente simbólico, es el tipo metafórico: *Sodoma y Gomorra* para una novela cuyo tema central es la homosexualidad (aun cuando esta evocación simbólica fuera al principio, es decir, mucho antes de Proust, una metonimia del lugar), *Rojo y negro* sin duda, *Rojo y blanco* seguramente (ya que Stendhal lo afirma), *Les lys dans la vallée*,<sup>31</sup> *La curé*, *Germinal*,<sup>32</sup> *Santuario*. Un cuarto

<sup>30</sup> Otra formación por sinécdoque, pero de función más bien remática, consiste en dar a una compilación el título de una de sus partes; práctica corriente para las compilaciones de *nouvelles*, como *La chambre des enfants* o *Le rive et la poussière*.

<sup>31</sup> Título evocado en el texto, indiferente a la convención narrativa que quería que este texto, novela epistolar, ignorara su carácter literario y por ende la existencia de su paratexto: “Ella era, como usted ya lo sabe, sin saber nada todavía, EL LIRIO DE ESTE VALLE...” Percibimos en ese giro contradictorio o denegativo, la molestia del autor por hacer citar su título (ien mayúsculas!) por el héroe-epistolar. Sobre este tipo de transgresión, véase Randa Sabry, “Quand le texte parle de son paratexte”, *Poétique* 69, febrero de 1987

<sup>32</sup> Zola indica, en una carta a Van Santen Kolff del 6 de octubre de 1889, la fuerza semántica de este hallazgo tardío: “En cuanto al título *Germinal*, lo adopté luego de muchas dudas. Buscaba un título que expresara el impulso de los hombres nuevos,

tipo funciona por antífrasis, o ironía, ya sea porque el título hace antítesis con la obra (*La joie de vivre* para la novela más sombría de Zola, quien subraya el carácter antifrástico: “Yo quería al principio un título directo [literal] como *El mal de vivir*, y la ironía de *La alegría de vivir* me hizo preferir este último” –el mismo efecto para *La joie*, de la cual Bernanos mismo dice “Allí se encuentra de todo, menos la alegría”), ya sea porque ostenta una ausencia que provoca pertinencia temática: es el caso (según Boris Vian) del *L'automne à Pékin* o de *J'irai cracher sur vos tombes*; es el caso de la mayoría de los títulos surrealistas; es el de *La cantatrice chauve* y muchos otros en nuestros días, como esta *Histoire de la peinture en trois volumes* de Mathieu Bénézet, delgada plaqueta que no habla de la pintura. La antífrasis puede tomar la forma de una denegación formal, como la célebre *Esto no es una pipa* –que, a decir verdad, tampoco es un título. La no pertinencia puede también no ser más que aparente, y revelar una intención metafórica: es evidentemente el papel de *Ulises*, que funciona según el mecanismo figural bien descrito por Jean Cohen: ya que nadie en esa novela se llama Ulises, es necesario que el título, literalmente no pertinente, tenga un valor simbólico –y, por ejemplo, que el héroe Leopold Bloom sea una figura odiseana.<sup>33</sup> Puede también argüir una verdad literal: en un filme de Truffaut, un fulano pregunta a un autor: “¿En su libro hay un tambor? ¿Una trompeta? ¿No? Entonces, éste es el título: *Sin tambor ni trompeta*.” Se podría, según este principio irrefutable, rebautizar algunos clásicos: *Ulises* como *Lejos de Auckland*, o el *Roman de la Rose* como *La ausencia de D'Artagnan*.

Bien entendida, la relación temática puede ser ambigua y abierta a la interpretación: hemos encontrado dos o tres casos de encabalgamiento entre metáfora y metonimia, y ninguno puede impedir a un crítico ingenioso (todos lo son hoy en día) dar un sentido simbólico,

el esfuerzo que hacen los trabajadores, aun inconscientemente, para librarse de las tinieblas tan duramente laboriosas donde se agitan todavía. Y un día, por azar, la palabra *Germinal* me vino a los labios. No lo quería al principio, lo encontraba muy místico, muy simbólico; pero representaba lo que buscaba, un abril revolucionario, una salida de la sociedad caduca hacia la primavera. Y, poco a poco, me habitué, si bien nunca pude encontrar otro. Si permanece todavía oscuro para algunos lectores, se transformó para mí en un rayo de sol que ilumina toda la obra” (citado por C. Becker, *La fabrique de Germinal*, SEDES, 1986, p. 495).

<sup>33</sup> Insisto: *Ulises* es un nombre del todo aprobado, y una novela psicológica del tipo de *Adolphe* podría muy bien llamarse, según el nombre de su héroe, *Ulises*, sin ninguna alusión homérica. En el de Joyce, el título no corresponde al nombre de ningún personaje.

por ejemplo, a las gomas de *Gommes* (esto ya se hizo). Inversamente, Proust pensaba que los títulos aparentemente simbólicos de Balzac debían ser reducidos a una significación literal: *Ilusiones perdidas*, por las ilusiones de Lucien, “todas particulares, todas contingentes [...] que den una poderosa señal de realidad al libro, pero que reduzcan un poco la poesía filosófica del título. Cada título debe ser tomado al pie de la letra: *Un gran hombre de provincia en París, Esplendores y miserias de las cortesanas, Cuánto vale el amor para los ancianos*, etc. En *La búsqueda del absoluto*, el absoluto es quizás una fórmula, una cosa más alquímica que filosófica.”<sup>34</sup> La ambigüedad puede estar también en la fórmula titularia misma, por presencia de una o varias palabras de doble sentido: *Fils, L'iris de Suse, Passage de Milan*; menos manifiesta, discutida (y quizás descubierta) una vez hecha, la de *Comunistas*, que Aragon declara un día de género femenino –lo que será literalmente, una desambiguación, ya que hasta ese día había creído que el título era bisexual. Otro factor de ambigüedad: la presencia en la obra de una obra en segundo grado de la que toma su título, de suerte que no podemos decir si se refiere temáticamente a la diégesis o, de manera puramente designativa, a la obra en abismo: véanse entre otras *Le roman de la momie, Les faux-monnayeurs, Doctor Fausto*,<sup>35</sup> *Les fruits d'or*, o *Feu pâle*.

He encarado tan sólo títulos simples, sin subtítulo. Pero en el caso del título doble (doblemente temático), cada elemento puede hacer su parte. Los títulos clásicos organizan esta división del trabajo según un principio claro: en el título el nombre del héroe (o, en Platón, del interlocutor de Sócrates)<sup>36</sup> y en el subtítulo la indicación del tema (*Théélète ou De la science, Candide ou l'Optimisme, Le barbier de Séville o la Précaution inutile*) –aun en el siglo XX, por alusión arcaizante (*Geneviève ou la Confiance inachevée*). De manera más suave, hoy el subtítulo sirve frecuentemente para indicar más literalmente el tema evocado simbólicamente o crípticamente por el título. Es un procedimiento muy corriente, y se ha convertido casi en ritual al titular obras de contenido intelectual: *Las sandalias de Empédocles, ensayo sobre los límites de la literatura; Espejos de tinta, retórica del autorretrato*, etc.

<sup>34</sup> *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 269.

<sup>35</sup> Hago un poco de trampa para incluir en esta lista un título más: la obra en abismo de Leverkühn se titula, de hecho, *Canto de dolor del Doctor Fausto (Dr Fausti Wehklag)*.

<sup>36</sup> Ignoro si los títulos de Platón son “auténticos”, es decir, de elección autoral. Me parecen más bien tardíos, en todo caso anteriores a Diógenes Laercio, que los cita.

Los editores estadounidenses tienen un término para designar el primer título: lo llaman *catchy* (atractivo), incluso *sexy*. No han tenido necesidad de calificar el subtítulo, que se parece a menudo a un remedio para el amor. Pero la relación puede invertirse según los gustos: si *Paludes* no está mal, *Tratado de la contingencia* es soberbio.

Esta distribución no es ignorada por la literatura de ficción. El ejemplo más característico es sin duda *Doctor Fausto*, título evidentemente simbólico (ya que el héroe no es Fausto, como Bloom no es Ulises, sino sólo una suerte de metamorfosis moderna de la figura de Fausto) corregido por un subtítulo general: *La vida del compositor alemán Adrian Leverkühn contada por un amigo*. El conjunto constituye un contrato genérico (de hipertexto por transposición) de una perfecta exactitud. Un poco como si *Ulises* llevara como subtítulo: *Veinticuatro horas de la vida de Leopold Bloom, viajante de comercio irlandés, contadas según diversos procedimientos narrativos más o menos inéditos*.

### *Títulos remáticos*

Ambiguos o no, los títulos remáticos hoy dominan el panorama, pero no se debe olvidar que el uso clásico era muy diferente, si no es que inverso, más bien dominado en poesía (con la excepción de epopeyas y de grandes poemas didácticos con títulos temáticos) por compilaciones con títulos genéricos: *Odas*, *Epigramas*, *Himnos*, *Elegías*, *Sátiras*, *Idilios*, *Epístolas*, *Fábulas*, *Poemas*, etc. Esta práctica se extiende más allá de la poesía lírica y del clasicismo, con innumerables compilaciones de *Cuentos*, *Nouvelles*, *Ensayos*, *Pensamientos*, *Máximas*, *Sermones*, *Oraciones fúnebres*, *Diálogos*, *Conversaciones*, *Misceláneas*, y obras más unitarias bautizadas *Historias*, *Anales*, *Memorias*, *Confesiones*, *Recuerdos*, etc. El plural sin duda domina, pero encontramos también en esta zona títulos en singular, como *Diario autobiográfico*, *Diccionario* o *Glosario*. Lo mismo para todos los títulos en los que el rematismo pasa por una designación genérica; otras designaciones, menos clásicas, obedecen a un tipo de definición más libre, exhibiendo una suerte de innovación genérica, y que podríamos por ello calificar de paragenéricos: *Meditaciones*, *Armonías*, *Colecciones*,<sup>37</sup> *Consideraciones inactuales*,

<sup>37</sup> Los títulos exactos de las compilaciones de Lamartine son, según recuerdo, *Meditaciones poéticas*, *Armonías poéticas y religiosas* y *Colecciones poéticas*. Para la segunda, el carácter remático está atestiguado por esta frase de la Advertencia: "Estas Armonías,

*Divagaciones, Aproximaciones, Variedad, Tel Quel, Piezas, Repertorio, Microlectures*. Si nuestra época no estuviera más prendada de la originalidad que de la tradición, cada uno de estos títulos, como los de Montaigne (quien innovaba) habría podido dar nacimiento a una suerte de fórmula genérica y a una serie de títulos homónimos. Es quizá el caso de *Situaciones* (Péguy, Sartre): a la tercera vez, comenzáramos a decir “una recopilación de situaciones”, como decimos –lo que habría sin duda sorprendido mucho a Montaigne– “una recopilación de ensayos”

Otros títulos remáticos (que están aún más lejos de cualquier calificación genérica) designan la obra a través de una marca más formal, aun accidental: *Decamerón, Heptamerón, Ennéades, Nuits attiques, The Friday Book, En français dans le texte, Manuscrit trouvé à Saragosse*, de donde esta serie no cerrada: *Manuscrito hallado en una botella* (Poe), *en los sesos* (Valéry), *en un sombrero* (Salmon). O, de manera aún más vaga, pero que apunta al texto mismo, no al objeto: *Páginas, Escritos, Libro* (Barnes: *Un livre*, Guyotat: *Le livre*). O ese título a la vez interrogativo y autorreferencial: Raymond M. Smullyan, *What Is the Name of this Book?*

Agreguemos que si la imitación (como vimos en el caso de *Situaciones*) tiende a rematizar los títulos temáticos, lo mismo ocurre con las prácticas de continuación y serie. *Le menteur* era un título perfectamente temático; en *La suite du menteur*, se convierte en remático (esta obra es la continuación del libro titulado...). El mismo efecto producen las fórmulas sinonímicas, como *La nouvelle Justine* o *Le nouveau Crève-Cœur*, y sin duda con un simple número de tomo, como *Situaciones 1*.

Éste no es el caso de todos los títulos con *Nuevos...*, en los que el adjetivo puede tener un valor temático: véase *La nueva Eloísa*, o *El nuevo Robinson*. Pero se puede jugar con la incertidumbre: ¿qué son las *Nuevas impresiones de África*? ¿Nuevas impresiones, o nuevas *Impresiones* (sin mencionar la erudita ambigüedad de *impresiones*)? ¿Y las *Nuevas cuitas del joven Werther*? ¿Nuevas cuitas, o nuevas *Cuitas*? ¿Y *Las nuevas aventuras de Lazarillo de Tormes*? ¿Y *El nuevo contrato social*? ¿Y cómo sería una *Nueva vida de Mariana*? ¿Y un *Nuevo amor de Swann*?

tomadas separadamente, parecen no tener ninguna relación una con otra. No me atrevo a unir a esta lista *Las contemplaciones* de Hugo, ya que el artículo definido (volveré a esto) tiende a lo temático. En cuanto a *Colecciones poéticas*, me pregunto si no es, simplemente, una elegante variación de la fórmula literal: colección de poemas.

Otras ambigüedades posibles con *Fin...* ¿Cómo leer *El fin de Chéri*? ¿Es el fin de Chéri o de *Chéri*? ¿Y *El fin de Lamiel*? ¿Es el fin de Lamiel o de *Lamiel*? Es evidente que *fin* puede referirse a una persona o a un libro. No es el caso de la palabra *suite*, que no admite (en francés) un complemento de nombre animado: *Suite de Marianne* no puede ser otra cosa que remático. Pero *Suite de la vie de Marianne* sería de nuevo ambiguo. Algunos términos, en efecto, designan a la vez el objeto de un discurso y el discurso mismo. De donde títulos como *Historia de...*, *Vida de...* O bien en favor de una polisemia: *Hojas de otoño*. Pero el título de Hugo en realidad es *Las hojas de otoño*, lo que reduce la ambigüedad en beneficio de la temática: *Hojas de otoño* podría designar las páginas de un libro, *Las hojas de otoño* sólo puede designar las hojas muertas del otoño. El mismo efecto, como dije, para las *Contemplaciones*, y también para *Los cantos del crepúsculo*, *Las canciones de las calles y de los bosques*, etc. Recuerdo debates editoriales cuando la traducción francesa de Welck y Warren: *Teoría de la literatura* (traducción literal, pero muy común) hubiera sido un título remático (este libro es una teoría de la literatura); *Teoría literaria* es evidentemente un título temático: este libro *habla* de la teoría literaria. El mismo matiz entre *La lógica del relato*, temático (el relato tiene su lógica, que estudio en este libro) y *Lógica del relato*, ambiguo. La misma elección para *(La) Gramática de...*, *(La) Retórica de...*, etc. El inglés (o el alemán) re-matiza con al menos un artículo indefinido, poco usado en francés: *The Rhetoric of Fiction*, sería una retórica propia de la ficción, *A Rhetoric of Fiction* sería una retórica aplicada a la ficción. Por otra parte, las dos lenguas recurren al artículo indefinido para introducir la indicación genérica propiamente dicha, que es siempre remática por definición, a causa de su aplicación a la obra (o a su contenido): *Ivanhoe, a Romance*, o *Lucinde, ein Roman*.

Esto nos lleva a los título mixtos, es decir, los que llevan (claramente separados) un elemento remático (a menudo genérico) y un elemento temático: *Tratado de la naturaleza humana*, *Ensayos sobre el entendimiento humano*, *Estudio de mujer*, *Retrato de mujer*, *Introducción a la medicina experimental*, *Contribución a la economía política*, *Miradas sobre el mundo actual*, etc. Todos los títulos de este tipo comienzan con una designación del género, y por lo tanto del texto, y continúan con una designación del tema. Esta fórmula eminentemente clásica se empleaba para las obras teóricas. A decir verdad, el uso truncó algunos, que perdieron su elemento remático. Así, la obra de Copérnico, *De revolu-*

*De revolutionibus orbium coelestium Libri sex* (1543) se redujo a sus cuatro primeras palabras, y por lo tanto a su aspecto temático. Es oportuno señalar aquí que los títulos griegos con *Peri...*, latinos con *De...*, franceses con *De...* o *Sur...*, etc. son siempre mixtos, y la parte remática está sobreentendida.

### Connotaciones

La oposición entre los dos *tipos*, temático y remático, no determina finalmente, me parece, una oposición paralela entre dos *funciones*: de las que una sería temática y la otra remática. Los dos procedimientos cumplen, quizás de manera diferente y concurrente (salvo ambigüedad y sincretismo), la misma función, la de describir el texto por una de sus características, temática (este libro habla de...) o remática (este libro es...). Llamaré a esta función común la función *descriptiva* del título. Pero hemos olvidado otro tipo de efectos semánticos, efectos secundarios que pueden indiferentemente agregarse al carácter remático o temático de la descripción primaria. Son los efectos que podemos calificar como *connotativos*, porque se refieren a la *manera* en que el título, temático o remático, ejerce su denotación.

Sea un título de novela de aventuras, *Déroute à Beyrouth*, o *Banco à Bangkok*. Es evidentemente temático, y en cuanto tal nos anuncia una aventura situada en una de esas capitales exóticas y reputadas de peligrosas. Pero la manera en que la anuncia, fundada en una manifiesta homofonía, agrega al valor denotativo otro valor. Para un lector informado: el autor se burla de su título. Para un lector más competente: el autor no puede ser otro que Jean Bruce, o alguien que imita su manera de titular.<sup>38</sup> Sea ahora un título remático: *Spicilege* [Colección]. Este título denota, si creo en mi diccionario, una recopilación de textos o fragmentos inéditos tardíamente "rebuscados" en los cajones del autor, por él mismo o por sus herederos; pero también, y quizás sobre todo, connota un modo de titulación antiguo (Montesquieu)<sup>39</sup> o, en nuestros días (Marcel Schwob), de un arcaísmo afectado. Para el público moderno, esta connotación estilística es más fuerte que la denotación técnica de origen, cuyo valor se ha perdido casi enteramente.

<sup>38</sup> Sobre este tema véase J. Molino, art.cit.

<sup>39</sup> Editado en 1944, pero el título había sido elegido por Montesquieu.

Así pues, las capacidades connotativas de la titulación son considerables, y de todo tipo. Hay maneras titulares propias de ciertos autores: el caso de Jean Bruce es un ejemplo, porque se funda en un procedimiento simple y casi mecánico, pero hay otros. Un título como *La double méprise* evoca a Marivaux (es de Mérimée). Los títulos paragenéricos de las recopilaciones de Lamartine tienen un aire de familia, y *Las contemplaciones* tiene el efecto de un pastiche. Hay connotaciones de orden histórico: dignidad clásica de los títulos genéricos, romanticismo (y posromanticismo) de los títulos paragenéricos, sabor a siglo XVIII de los largos títulos narrativos a la Defoe, tradición decimonónica de los nombres completos de héroes (*Eugénie Grandet*, *Ursule Mirouet*, *Jane Eyre*, *Thérèse Raquin*, *Thérèse Desqueyroux*, *Adrienne Mesurat*), títulos-cliché de las recopilaciones surrealistas (*Los campos magnéticos*, *El movimiento perpetuo*, *Corps et Biens*). Hay aun connotaciones genéricas: nombre único de héroe en la tragedia (*Horace*, *Phèdre*, *Hernani*, *Calígula*), nombre de carácter en la comedia (*Le menteur*, *L'avare*, *Le misanthrope*), sufijo -ida o -ada de los títulos de las epopeyas clásicas (*Ilíada*, *Eneida*, *Franciade*, *Henriade*, etc.) que conjugan de manera económica una indicación temática (por el nombre) y una remática (por el sufijo), brutalidad burlesca de los títulos de la serie negra, etc. Pero otros valores connotativos son más susceptibles de una definición individual y más difíciles de clasificar en grupos: véanse los efectos culturales de los títulos-cita (*El sonido y la furia*, *El poder y la gloria*, *Tendre est la nuit*, *Les raisins de la colère*, *Por quién doblan las campanas*, *Bonjour tristesse*), los títulos-pastiche como los que vimos en Balzac, Dickens, Thackeray y otros, o los títulos paródicos: *La comédie humaine*, *Le génie du paganisme*, etc.<sup>10</sup> Tal como ecos que, tan eficaz y económicamente como un epígrafe (que a decir verdad los completa, como veremos), aportan al texto la seguridad indirecta de otro texto y el prestigio de una filiación cultural.

Estas apreciaciones sobre el valor connotativo no pretenden ningún orden ni ninguna exhaustividad tipológica. El conjunto recuperaría, me parece, encuestas históricas y críticas, ya que el estudio de las maneras titulares y de su evolución pasa sin duda por los rasgos

<sup>10</sup> Sobre la práctica de títulos paródicos, véase *Palimpsestes*, p. 46. Una variante reciente consiste en amoldar el título de un estudio a la obra estudiada: véase J. Derrida "Force et signification" (sobre *Forme et signification*). T. Todorov, "La quête du récit" (sobre *La quête du Graal*), o C. Brooke-Rose, "The Squirm of the 'True'" (sobre *The Turn of the Screw*).

connotativos –los más cargados de intenciones y de efectos involuntarios, rasgos eventuales del inconsciente, individual o colectivo.

### Seducción?

A la vez demasiado evidente e inasible, la función de la seducción, que incita a la compra y/o a la lectura, no me inspira ningún comentario. La fórmula canónica fue dada hace tres siglos por Furetière: “Un bello título es el verdadero proxeneta de un libro.”<sup>41</sup> No estoy seguro de que la eventual fuerza seductora de un título tenga que ver con su “belleza”, si se puede definir tal valor: Proust admiraba el título *L'éducation sentimentale* por su “solidez” compacta y sin intersticios, a pesar de su “incorrección” gramatical.<sup>42</sup> Otro medio de seducción menos adoctrinado, al menos después de Lessing: “Un título no debe ser como un menú (*Küchenzettel*); cuanto menos se diga de su contenido, mejor.”<sup>43</sup> Tomado al pie de la letra, este consejo ponía en oposición la función de seducción y la función descriptiva. La vulgata comprende aquí un elogio de las virtudes aperitivas de una cierta dosis de oscuridad, o de ambigüedad: un buen título dirá lo suficiente para excitar la curiosidad, y lo suficientemente poco para no saturarla. “Un título”, dice Eco en una fórmula que debe sonar mejor en italiano, “debe embrollar las ideas, no alistarlas”<sup>44</sup> Pero no hay ninguna receta que garantice nada. Todos los editores lo dirían: nadie ha podido jamás predecir el éxito o el fracaso de un libro, ni *a fortiori* medir la acción de un título. Creo en una virtud más indirecta, que ya vimos en Giono, y que confirmó más recientemente Tournier a propósito de su *Goutte d'or*:<sup>45</sup> creo que es un bello título, decía aproximadamente, me inspiró durante toda la gestación del libro, y no puedo trabajar con entusiasmo si no me sostiene la perspectiva de un título que me gusta. Se puede circunstancialmente juzgar de manera diversa el resultado, pero la fuerza de

<sup>41</sup> *Le Roman bourgeois*, Pléiade, p. 1084.

<sup>42</sup> *Contre Saint-Beuve*, Pléiade, p. 588.

<sup>43</sup> *Dramaturgia de Hamburgo*, carta XXI.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 511

<sup>45</sup> *Apostrophes*, 10 de enero de 1986. Notemos al pasar que la ambigüedad de este título, que hace lo esencial de su “belleza”, no se adecua a nuestro modo de transcripción. Para salvaguardarla, es necesario conservar la grafía original, en mayúsculas, que evita la elección entre mayúscula y minúscula para la inicial de GOUTTE. La cita oral no ofrece este problema.

incitación de tal fantasma no parece dudosa: anticipar el “producto terminado” es sin duda uno de los (raros) medios de conjurar la náusea de la escritura, y la gratificación del título contribuye sin duda. Pero esta función no es exactamente del orden del paratexto.

Conviene aquí poner orden en nuestra lista de las funciones del título. La primera, la única obligatoria en la práctica y la institución literaria, es la función de designación, o de identificación. La única obligatoria, pero imposible de separar de las otras, porque bajo la presión semántica, aun un simple número de *opus* puede cobrar sentido. La segunda es la función descriptiva, ella misma temática, remática, mixta o ambigua según la elección del destinador del o de los rasgos portadores de esta descripción siempre parcial y selectiva, y según la interpretación del destinatario, que se presenta a menudo como una hipótesis sobre los motivos del destinador, es decir los del autor. Facultativa de derecho, esta función es inevitable de hecho. “Un título”, dice Eco, “es ya –desgraciadamente– una clave interpretativa. No podemos escapar a las sugerencias generadas por *Le rouge et le noir* o por *La guerra y la paz*”<sup>46</sup> La tercera es la función connotativa agregada a la segunda, voluntariamente o no por parte del autor; también me parece inevitable, ya que todo título, como todo enunciado en general, tiene su manera de ser, o si se prefiere, su estilo –aun el más sobrio, cuya connotación será al menos la sobriedad (o peor: afectación de sobriedad). Pero como quizás es abusivo llamar función a un efecto que no siempre es intencional, sería mejor hablar aquí de *valor* connotativo. La cuarta, de dudosa eficacia, es la función llamada de seducción. Cuando está presente, depende más de la tercera que de la segunda. Cuando está ausente, también puede ser positiva, negativa o nula según los receptores, que no siempre concuerdan con la idea que el destinador se ha hecho de su destinatario.

Pero el principal motivo de escepticismo será quizás éste: si el título es el proxeneta del libro y no de sí mismo, es necesario evitar que su seducción juegue en su propio beneficio y en detrimento de su texto. John Barth, para quien las coqueterías de la presentación disimulan mal la sensatez, declara sabiamente que un libro más seductor que su título vale más que un título más seductor que su libro; luego, las cosas (en general, y éstas en particular) terminan siempre sabiéndose. El proxeneta no debe hacer sombra a su protegido, y

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 510.

Conozco dos o tres libros (no los citaré) cuyos títulos ingeniosos me han apartado de una lectura eventualmente frustrante. Charlus respondió a Madame Verdurin (quien le preguntó si él podía, como portero, derribar a algún barón sin dinero) que un conserje distinguido corre el riesgo de disuadir a los invitados de ir más lejos de la portería,<sup>47</sup> y sabemos por qué prefería detenerse en la tienda de Julien. Con este efecto *Jupien* del título seductor, tocamos una de las amigüedades, paradojas o efectos perversos del paratexto en general, que encontraremos a propósito del prefacio: proxeneta o no, el paratexto puede hacer de pantalla y finalmente de obstáculo de la recepción del texto. Moraleja: no cuidemos demasiado nuestros títulos, como decía Cocteau, no perfumemos demasiado nuestras rosas.

### Indicaciones genéricas

Como ya vimos, la indicación genérica es un anexo del título, más o menos facultativo y más o menos autónomo según las épocas o los géneros, y por definición remático, en tanto destinado a hacer conocer el estatus genérico intencional de la obra. Este estatus es oficial, en el sentido que el autor y el editor quieren atribuir al texto, y ningún lector puede ignorar esta atribución, aun si no la aprueba: de *Le Cid* (“tragedia”)<sup>48</sup> a *Henri Matisse, roman*, no faltan los ejemplos de indicaciones genéricas oficiales que el lector sólo puede aceptar con reservas, en un caso porque *Le Cid* termina bien, en el otro porque *Henri Matisse* es una recopilación de ensayos cuya intención novelesca no es más que un efecto de sentido entre otros, sin privilegio de intimación ni de intimidación. Pero obviaremos este carácter del estatus genérico oficial, para ocuparnos sólo de la indicación misma, recibida por el público más reacio como información sobre una intención (considero esta obra como una novela) o sobre una decisión (decido imponer a esta obra el estatus de novela).

La práctica de la indicación genérica autónoma parece remontarse a la época clásica francesa, cuando concernía esencialmente a los “grandes géneros”, y sobre todo a las piezas de teatro, siempre etiquetadas “tragedias” o “comedias” por una mención exterior al título

<sup>47</sup> *Recherche*, Pléiade, II, p. 967

<sup>48</sup> Indicación adoptada en 1660 por sumisión a la norma clásica, que no admite el híbrido “tragicomedia”, indicación original de *Le Cid*, y de *Clitandre*.

propriadamente dicho, contrariamente a las indicaciones integradas del tipo *The Tragedy of King Richard the Second*, o *The Comedy of Errors*. Los grandes poemas narrativos llevaban igualmente la indicación “poema” (el *Adonis* de Marino, el *Adonis* de La Fontaine) o alguna variante más precisa (*Le Lutrín*, “poema heroico-cómico”) o más sutil (*Moÿse sauvé*, “idilio heroico”). Las recopilaciones de poemas breves integraban (como vimos) la indicación a los títulos exhaustivamente genéricos (*Sátiras*, *Epístolas*, *Fábulas*) o paragenéricos (*Amores*). Los otros géneros, y particularmente la novela, evitaban exhibir un estatus desconocido para los aristotélicos, y se las arreglaban para sugerir de una manera más indirecta, por medio de títulos paragenéricos de los que las palabras *historia*, *vida*, *memorias*, *aventuras*, *viajes*, y algunas otras más, formaban parte; los subtítulos franceses del tipo *Crónica del siglo XIX* o *Costumbres de provincia* derivan de esto. *Waverley Novels* es una designación tardía, y la designación “novela” que singulariza *Ivanhoe* quiere subrayar, sin duda, su carácter histórico, y más precisamente medieval. Jane Austen, quien inaugura con Scott la práctica del título breve, ya no cree que deba ajustarse a la indicación genérica autónoma. Ninguna novela de Balzac,<sup>49</sup> de Stendhal o de Flaubert lleva esta mención: el título es, o bien desnudo (*La Chartreuse de Parme*, *Illusions perdues*, *Salammbô*), o bien seguido por un subtítulo parcialmente genérico o paragenérico, que tiende a desaparecer durante la segunda mitad del siglo. Así, ninguna de las novelas de Dumas, de los Goncourt, de Zola, de Huysmans, de Gobineau, de Barbey, de Dickens, de Dostoievski, de Tolstoi, de James, de Barrès o de France llevan indicación genérica. Las excepciones a esta norma de discreción se encontrarían a fines del siglo XVIII y principios del XIX en Alemania: *Anton Reiser*, de Moritz (1785), “novela psicológica”, *Lucinde* (1799) y *Las afinidades electivas* (1809), “novela” (pero ninguna indicación para *Wilhelm Meister*). En Inglaterra, *Jane Eyre* aparece en 1847 (bajo el seudónimo asexuado de Currer Bell) con esta indicación fantástica: “autobiografía” La primera indicación, “novela”, propuesta en Francia podría ser la de Nodier: *Yo misma, novela que no es novela*.<sup>50</sup> Durante más de medio siglo aún, conforme a esta fórmula ejemplar,

<sup>49</sup> Quien evitaba sistemáticamente este término, aun en su *Correspondencia*, en beneficio de *obra*, *trabajo*, o, más técnicamente, de *escena*. Volveré a esto a propósito de sus prefacios.

<sup>50</sup> ...para servir de continuación y complemento a todas las banalidades literarias del siglo XVIII. Pero este texto permaneció inédito hasta 1921, y su primera edición correcta es la que nos ha dado D. Sangsue, Corti, 1985.

ninguna novela se reconoce como tal. Esta persistente discreción semi-honesta no significa que los novelistas de los siglos XVIII y XIX (con la excepción, quizás, de Balzac) no consideraran sus obras como novelas, y este estatus se reconocía en otros elementos del paratexto: prefacio (Gautier, prólogo de *Capitaine Fracasse*: “He aquí una novela cuyo anuncio...”; Goncourt, prefacio de *Germinie Lacerteux*: “Esta novela es una novela auténtica”; Zola, prefacio a *Thérèse Raquin*: “Había creído inocentemente que esta novela podía carecer de prefacio”), epígrafe conocemos el del capítulo XIII de *Le rouge et le noir*: “Una novela: es un espejo...”), sobretítulo tardío (*Waverley Novels*, o, sobre una edición de 1910 de *Manette Salomon*: “Novelas de E. y J. Goncourt”), o aun, lista de obras del mismo autor: sobre el original (1869) de *Madame Gervaisais*, la lista se titula “Novelas de los mismos autores” La verdad es, quizás, que el tabú clásico pesaba aún sobre el género, y el autor y el editor no consideraban su indicación como lo suficientemente brillante para ser puesta en *exergo*.

Su promoción tardía parece datar del siglo XX, y aun de los años veinte, incluso cuando *L'immoraliste*, en 1902, y la *Porte étroite*, en 1909, llevaban ya la indicación “novela”, retirada más tarde en beneficio exclusivo de *Les faux-monnayeurs* (1925; pero desde 1910 Gide precisó en un proyecto de prefacio para *Isabelle* que la categoría más modesta, o más pura del relato que podía aplicarse a estas dos últimas era la de “novelas”). *À la recherche du Temps perdu*, como se sabe, no lleva ninguna indicación genérica, y esta discreción está de acuerdo con el estatus ambiguo de una obra a medio camino entre la autobiografía y la novela.<sup>51</sup>

Sería necesaria una larga y minuciosa encuesta a través de las ediciones originales para precisar las etapas de la evolución (sin duda variable según los países) que nos condujo a la situación actual, en la que triunfa la indicación genérica autónoma, sobre todo para el género “novela”, hoy purgado de todos sus complejos, y reputado como más “vendible” que cualquier otro. Las recopilaciones de *nouvelles*, por ejemplo, ocultan su naturaleza bajo una ausencia de mención, o bajo la indicación putativamente más atractiva, o menos repulsiva, de “relatos”, incluso “relato”. En cuanto a las recopilaciones de poemas, sólo se declaran porque son evidentes a simple vista en una página del texto.

<sup>51</sup> Encontraremos más adelante esta cuestión del estatus genérico de la *Recherche*, que Proust ha puesto mucho cuidado en mantener abierta.

Se podría también destacar las incoherencias, calculadas o no, en la inscripción editorial de la indicación genérica: cambios de una edición a otra (por ejemplo la mención “relato” de la edición original, en 1957, de *Dernier homme* de Blanchot, suprimida por la siguiente), pero también las discordancias entre portada y portadilla, o entre sobrecubierta y cubierta. Parece que hoy la indicación genérica aparece más en la portada que en la portadilla, en particular en Gallimard, Grasset o Minuit, pero las de Seuil son generalmente más completas, aun a contracorriente, ya que sólo indican, por ejemplo, “novela” en la portadilla de *H*. Es necesario aquí tener en cuenta la estrategia sollersiana: *Paradis* sólo lleva la mención “novela” en su sobrecubierta, como si esta mención debiera desaparecer una vez cumplida su función: “Usted dijo novela... –¿Yo dije novela?” En una emisión literaria televisada de los viernes por la tarde, el autor respondió que esta manera de ser sin serlo era un poderoso medio de subversión del género, y por lo tanto, de la sociedad. No garantizo la exactitud literal, pero lo resolverán los archivos, y el contenido exacto figura en el paratexto.

Otro rasgo característico de nuestra época es la innovación, no tanto de género (para esto hace falta llamarse Dante, o Cervantes, o quizás Proust) como de apelación genérica. Algunas de estas innovaciones están ocultas tras los títulos paragenéricos tratados más arriba, *Meditaciones*, *Divagaciones*, *Moralidades legendarias*, etc. De manera más autónoma, el “episodio” de Lamartine para *Jocelyn* (la Advertencia insiste, sin otra justificación: “No es un poema, es un episodio”), y luego precisa “fragmentos de epopeya íntima”), o, en Gide, “relato” o “sátira” Giono distingue sus novelas de sus “crónicas” Péric indica *La vie mode d'emploi* como “novelas”, en plural, Laporte, la serie *Fugue*, etc., como “biografía”, Nancy Huston, *Las variaciones Goldberg* como “romance”, Ricardou, *Le théâtre des métamorphoses* como “mixto” (de ficción y de teoría, supongo). Un autor como Jean Roudaut se ha hecho, aparentemente, el propósito de innovar en cada título: “paréntesis”, “paisaje de acompañamiento”, “pasaje”, “proposición”, “relevo crítico” (pero el mismo texto, *Ce qui nous revient*, así calificado en la portada, se indica como “autobiografía” en la portadilla). Etcétera. Me remontaré a *Vanity Fair*, “novela sin héroe”, o *Rebecca and Rowena*, continuación irónica de *Ivanhoe*, que se indica legítimamente como “A Romance upon Romance” Quizás Thackeray aspiraba a una verdadera innovación genérica, como el drama romántico, el drama burgués, el género serio o la comedia lacrimosa. Es

verdad que ninguna de estas apelaciones son del todo oficiales. Pero sí la de *Don Sancho de Aragón*, *Pulchérie*, o *Tite et Bérénice*: “comedia heroica” E incluso un “mixto”, procedente del “idilio heroico”, de Saint-Amant. A menudo innovar es casar dos antiguallas. Un filme reciente, *El honor de la familia Prizzi* de John Huston, se indica como “comedia sangrienta” y mantiene esta doble promesa.

El emplazamiento normal de la indicación genérica, como vimos, es la portada o la portadilla, o bien las dos. Pero la indicación puede volver a aparecer en otros lugares; el más atractivo es la lista de obras “del mismo autor”, generalmente ubicada frente a la portadilla o al final del volumen, cuando esta lista está clasificada genéricamente. Por definición, esta mención en la lista sólo debería hacerse de libros distintos del que le atañe, pero la negligencia contraviene a menudo esta lógica: así, la lista de ediciones Folio de los *Beaux Quartiers* menciona los *Beaux Quartiers*.

Podemos considerar como antepasado de esto los cuatro primeros versos que llevaba, según Donat y Servius, el manuscrito de la *Eneida*, y que suprimió Varius cuando “editó” el poema:

*Ille ego qui quondam gracili modulatus avena  
Carmen et egressus silvis vicina coegi  
Ut quamvis avido parerent arva colono,  
Gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis  
Arma virumque cano...*

(“Yo que canté al son de la delgada flauta pastoral [*Bucólicas*], después, dejando los bosques, forcé a los campos a obedecer la voluntad del campesino, por exigente que sea, obra de la que el habitante del campo me es grato [*Geórgicas*], ahora canto las guerras feroces de Marte y el héroe, etc.”)<sup>52</sup> Quizás es imitando este incipit, apócrifo o no, como

<sup>52</sup> De la traducción al francés de L.A. Constans [T.]. Generalmente, este incipit se considera apócrifo, o finalmente repudiado por Virgilio, pero no en el caso de las *Geórgicas*, en donde el autor no se da a conocer, como dije, pero cita su obra precedente, las *Bucólicas*:

*Illo Vergilium me tempore dulcis alebat  
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,  
Carmina qui lusi pastorum audaxque juventa,  
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.*

(“En la época [en que escribía este poema], la dulce Parténope me nutría, a mí,

Chrétien de Troyes nos propone en *Cligès* esta lista (para ponernos nostálgicos, ya que la mayor parte de sus títulos ha desaparecido): “Aquel que noveló *Érec et Énide*, los *Commandements* de Ovidio y *L'art d'aimer*, aquel que escribió *La morsure de l'épaule*, *Le Roi Marc et Iseut la blonde*, *La métamorphose de la huppe*, *de l'hirondelle et du rossignol*, comienza esta nueva novela...

Sin duda, la clasificación genérica no es la función principal de la lista, salvo en casos excepcionales. Su función principal es la de hacer conocer al lector, eventualmente para incitarlo a la lectura, los títulos de otras obras del autor –o a veces de las obras publicadas por el mismo editor. Esta lista es como un catálogo personal del autor, que conlleva a veces el anuncio de libros “por aparecer”, “en prensa” o “en preparación” (matiz que es mejor no tomar al pie de la letra), el recuerdo melancólico de libros “agotados”, omitiendo eventualmente las obras de las que no desea hacer mención: por ejemplo, seguimos con diversión las idas y venidas de *Une curieuse solitude* en el canon<sup>53</sup> sollersiano.

Gallimard usa la clasificación genérica para los grandes autores de sus fondos contemporáneos, como Gide, Cocteau, Aragon, Drieu, Giono, Sartre, Camus, Leiris o Queneau. No tengo información sobre la participación de los autores en su elaboración, pero ninguna de las listas que he citado me parece lo suficientemente neutra para haber sido decidida sin ninguna opinión autoral o paraautoral. Así, la lista Gide, inaugurada en 1914 para *Les caves du Vatican*, lleva una distinción típicamente gideana entre “sátira”, “relato” y “novela”. La lista Cocteau está ordenada casi enteramente por la voluntad de referir toda su obra a la creación poética: “poesía” “novela poética”, “poesía crítica” “teatro poético”, etc. La lista Aragon, muy fluctuante, se clasifica generalmente como poemas (desde *Feu de joie* hasta *Chambres*), novelas (la serie del *Monde réel*), prosa (todo el resto), lo que lleva a excluir de la clase “novelas” títulos como *Anicet ou le Panorama*, *novela*, o *Henri Matisse*, *novela*, u otras obras como *La Semaine sainte* y

Virgilio, feliz de librarme de los apremios en un poco glorioso retiro, yo, que plañí aires bucólicos, y que, con la audacia de la juventud, te canté, oh Títilo, al abrigo de una vasta haya”). De la traducción al francés de E. de Saint-Denis [r.].

<sup>53</sup> Con esto no quiero decir que este pequeño libro sea una carga para su autor, que declaró en 1974 haberlo suprimido de sus bibliografías y lo reintrodujo en 1983 en “Du même auteur” de *Femmes*. *Canon* significa, entre otras cosas, “lista oficial de las obras de un autor o de un grupo”. Una obra negada por su autor, como *Inquisiciones* por Borges, sale del canon –sin abandonar, me parece, su bibliografía.

*Blanche ou l'Oubli*, aunque estén calificadas como “novelas”: ¿distinción sutil entre calificación singular y pertenencia al género?, otros estados de la misma lista consideran como novela todas estas exclusiones, y la lista impresa en 1961 sobre *La Semaine sainte* incluía este texto en la serie de *Monde réel*. Giono distingue, como sabemos, novelas, relatos, *nouvelles* y crónicas, pero el “Del mismo autor” de *L'Iris de Suse* mezcla en una sola lista estos cuatro géneros, mencionados, sin embargo, al frente de esta lista común: signo de incertidumbre y confusión. Los otros géneros nombrados son: ensayo, historia, viaje, teatro, traducción. La obra de Sartre se clasifica en novelas, *nouvelles*, teatro, filosofía, ensayos políticos y literatura, esta última reagrupa, muy significativamente, los ensayos críticos y *Les mots*. Leiris coloca *Ège d'homme* y *La règle du jeu* en la clase “ensayo”; en estos dos casos se ve que la autobiografía crea una confusión genérica cuando no quiere declararse como tal: en Gide *Si le grain ne meurt* se clasifica junto a *Journal* en la categoría “diversos” Queneau también la esquivaba, y presenta esta tripartición: “poemas”, “novelas”, \* (el asterisco se convierte en un género, y no de los menores).

La indicación genérica puede (¿en fin?) ser suplantada por un medio propiamente editorial, la publicación de la obra en una colección especializada genéricamente, como, en Gallimard, la Serie Negra, los Ensayos, la Biblioteca de las ideas, o, en Seuil, Piedras vivas, Poética, Trabajos lingüísticos, etc. —aunque en general hay coexistencia de categorías genéricas y disciplinarias. Fiction & Cie anuncia su salida con elegante desenvoltura, y es el caso de la exquisita colección *Metamorfosis*, fundada antaño en Gallimard por Jean Paulhan. Todas indicaciones para tomar con pinzas, como las de las colecciones de “bolsillo” especializadas (Ideas, Poesía, *Point Roman*), y las diversas subclasificaciones en series practicadas desde hace medio siglo por las grandes colecciones de bolsillo de todos los países. Esto nos retrotrae a la indicación genérica implícita (y por ello oficiosa) que en la edad clásica facilitaba la elección de un formato. Cualquiera que sea la manera de obrar del autor o de un editor póstumo, son seguramente más oficiales las indicaciones de los reagrupamientos tardíos del tipo *Waverley Novels* de Walter Scott, *Novelas y cuentos* de Henry James, etc. Más oficiales, pero a decir verdad más vagas, como en Pléiade la de “obras novelescas”, que termina por reagrupar toda clase de prosa más o menos ficcional. El volumen de *Novelas* de Malraux, de agrupamiento sin duda autoral, o al menos ántuma (1969), comprendía en su origen *Les conquérants*, *La condition humaine* y *L'espoir* (esta últi-

ma no llevaba ninguna mención a su primera edición), pero no incluía *Le temps du mépris* ni *Les noyers de l'Altenburg*. Después *La voie royale* las reunió: no se nace novela, sino que se convierte en novela.

Las *Œuvres romanesques croisées* de Aragon y Elsa Triolet establecen la lista sin duda más oficial (autoral) de novelas y *nouvelles* de Aragon. Es más larga que las de las listas "Del mismo autor", pero no es totalmente previsible, ya que comprende *Le libertinage* pero no *Les aventures de Télémaque* ni *Le paysan de Paris*; *Teatro/Novela*, pero no *Henri Matisse*, novela. Todas estas indicaciones variables deben ser "tenidas en cuenta" por el lector atento y por los eventuales próximos editores de *Obras completas* —a menos que no se resignen sabiamente al orden cronológico, sin distinción de género. Desconfío de la frecuentación de este género de listas (o estas lista de géneros), porque se corre el riesgo de terminar no entendiendo absolutamente nada.

Aunque ya nos referimos a la indicación genérica, anexa al título, y sus propios anexos o sustitutos, no hemos agotado el tema de los títulos: no he hablado más que de los títulos generales, los que uno encuentra al frente de un libro o de un grupo de libros. pero también encontramos títulos dentro de los libros: títulos de partes, de capítulos, de secciones, etc.: títulos internos o, como los bautizaremos, *intertítulos*. Los retomaremos más adelante.

## EL PRIÈRE D'INSÉRER

### *Los cuatro estados*

El *prière d'insérer*<sup>1</sup> es, al menos en Francia, uno de los elementos más característicos del paratexto moderno. Es también uno de los más difíciles de considerar en el detalle histórico, porque algunos de sus estados revisten una forma particularmente frágil que, según sé, ninguna colección ha publicado ni ha sabido recopilar. La definición clásica que encontramos por ejemplo en el *Petit Robert*, es una definición estrecha que no describe más que uno de sus estados, característico de la primera mitad del siglo XIX: “Hoja impresa que contiene indicaciones sobre una obra y que es adjuntada a los ejemplares que se envían a la crítica.” El uso actual extiende esta acepción a las formas que no responden a esta definición, ya que no consisten en una hoja encartada y no se envían solamente a la crítica. El término puede aplicarse a otras formas más antiguas que no consistían quizás en este encarte. En todos estos estados continúa aplicándose, me parece, la parte funcional (que es en verdad muy vaga) de la definición: “impreso que contiene indicaciones sobre una obra” En otros términos, que serán los nuestros, se trata de un texto breve (generalmente de media página o página entera) que describe, por medio de un resumen y de una manera a menudo valorizante, la obra a la que se refiere (y a la que se une después de medio siglo de una manera o de otra).

Sorprende que hubiera sido necesario acompañar los ejemplares de una obra destinada a la prensa con “indicaciones”, a menos que se trate de indicaciones complementarias, por ejemplo sobre la circunstancia de su redacción, lo que como sabemos no es generalmente el caso. La definición parece suponer o bien que el *prière d'insérer* podría dispensar a la crítica de leer la obra antes de hablar de ella (lo que es

<sup>1</sup> Emplearé este término en masculino como conviene para una locución elíptica de valor verbal [“se ruega su publicación –o inserción–”, T.]. Como dice un editor de quien olvidé el nombre, “no es un ruego” (sin duda es quizás una orden). Pero el uso es incierto, por ejemplo con respecto al sentido del verbo *insérer* (insertar) que se refiere al hecho de encartar una hoja volante en un volumen; se trata de hecho de la inserción del texto en la prensa. Lo abreviaré PI.

una suposición maliciosa para la crítica), o bien que la simple lectura de la obra no es suficiente para indicar en qué consiste (suposición maliciosa para la obra, salvo valorización finisecular del hermetismo). Evitaremos quizás esta aporía con una suposición más generosa: que el *prière d'insérer* sirve para indicar a la crítica, antes de cualquier lectura eventualmente inútil, de qué clase de obra se trata y hacia qué clase de crítica conviene orientar la lectura (para el uso, en suma, de los redactores en jefe).

Nos resta explicar la extraña apelación: “se ruega su publicación”. Se ruega dar cuenta sería aparentemente más apropiado, y aun el solo hecho de enviar una obra a la crítica constituye suficientemente este ruego. La explicación es sin duda que el pedido ya es, para el objeto descrito por Robert, un poco anacrónico en relación con el término que define. “Se ruega su publicación” se refiere, me parece, a una práctica anterior y característica del siglo XIX, cuando este género de textos eran enviados no exactamente a “la crítica” y no bajo la forma de “encarte”, sino a la prensa en general (a los directores de los diarios) bajo la forma de comunicado destinado a anunciar la aparición de la obra. El antepasado de este *prière d'insérer* sería el *prospectus*, del cual la historia de la edición clásica ha conservado algunos rasgos, por ejemplo para el *Essai sur les révolutions*, para *Atala* o para *La comédie humaine*. Y “se ruega su publicación” era una fórmula muy clara y literal que indicaba a los directores de los diarios que el editor les solicitaba publicar, íntegramente o no, este pequeño texto en sus columnas para informar al público de la aparición de la obra. Ignoro si esta práctica era gratuita (probablemente no), pero podría haberlo sido, ya que se trataba de un intercambio de servicios, que nutría al diario de información y al editor de publicidad.

De este primer estado del *prière d'insérer* (en adelante PI), el paratexto zoliano nos da una ilustración preciosa. En su edición *Pléiade* de *Rougon-Macquart*, Henri Mitterand cita por ejemplo una frase aparecida en *Le Bien Public* del 11 de octubre de 1877 para anunciar la publicación en folletín de *Une page d'amour*: “Es una página íntima que se dirigirá sobre todo a la sensibilidad de las lectoras en un tono opuesto al de *L'assomoir*. Esta novela podrá ser dejada sin temor sobre la mesa familiar” y el comentario atribuido a Flaubert de este anuncio: “El anuncio me ha parecido bueno porque se dice que podrá dejarse mi novela sobre la mesa familiar.” Este anuncio y otros del mismo carácter para *Pot-Bouille* (en *Le Gaulois* del 5 de enero de 1882), para *Au bonheur des dammes* (en *Gil Blas*, 23 noviembre de 1882), para

*L'argent* (*Gil Blas*, 16 de noviembre de 1890) son anuncios de folletín en el mismo diario, lo que reduce un poco el circuito descrito más arriba pero no el destino final de estos textos. Y si vemos al autor ironizar sobre el anuncio de *Une page d'amour*, Mitterand considera que el anuncio de *L'argent* es "sin duda de Zola", lo que mostraría que el PI de redacción autoral no es una innovación del siglo XX. Prodigio de redacción y no de responsabilidad autoral: este texto está en tercera persona y el destinador putativo es evidentemente la redacción de *Gil Blas*, lo que explica que el historiador no dispone de otra prueba material de una paternidad que el hecho de que Zola es el mejor calificado para inferir de la lectura del texto lo que sigue:

La nueva novela de Émile Zola, *L'argent*, es un estudio muy dramático y muy vivo del mundo de la Bolsa, en el que ha pintado de cuerpo entero muchas de las más curiosas personalidades que todo París conoce. El autor ha narrado una de nuestras grandes catástrofes financieras: la historia de una de esas casas de crédito que se fundan, conquistan la realeza del oro en algunos años gracias a la fiebre del público, y luego quiebran hundiendo todo un pueblo de accionistas en el lodo y en la sangre.

Para Émile Zola, el dinero es una fuerza ciega capaz del bien y del mal, la fuerza misma que ayuda a la civilización en medio de las ruinas que la humanidad deja tras de sí. Nos ofrece su idea de una manera sorprendente, con la ayuda de un gran drama central, acompañado y completado por una serie de dramas individuales. Es una de las obras maestras del escritor.

Pero no olvido que se trata de un anuncio de folletín. Por el contrario, Mitterand señala a propósito de *L'œuvre* un anuncio de edición aparecido en abril de 1886 en muchos diarios, y que Mitterand atribuye igualmente al autor:

*L'œuvre*, la novela de Émile Zola que la biblioteca Charpentier publica hoy, es una historia simple y punzante, el drama de una inteligencia reñida con la naturaleza, el largo combate de la pasión de una mujer y de la pasión de su arte, en una pintura original que aporta una fórmula nueva.

El autor ubica su drama en el ambiente juvenil y relata quince años de su vida y de la vida de sus contemporáneos. Son una suerte de memorias que van desde el Salón de los Rechazados de 1863 hasta las exposiciones de los últimos años. Una pintura del arte moderno en pleno París con todos los episodios que implica. Obra de artista y obra de novelista que apasionará.

Como vemos, ya sea que se trate de un anuncio directo del folletín para el periódico o de un comunicado inserto en la prensa a pe-

dido del editor, los rasgos característicos son perfectamente idénticos, y gracias a la solvencia profesional que Zola pone en sus páginas, se hacen evidentes: un párrafo descriptivo tan factual como sea posible, un párrafo de comentario temático y técnico, una apreciación elogiosa en las últimas palabras; un bello trabajo, e imagino que, para la crítica, más un desafío que una incitación. Pero estos textos no se dirigían todavía a los críticos. Se dirigían a través de la prensa directamente al público, un poco como lo hacen hoy los anuncios de “acaba de aparecer” que publican o no publican los diarios literarios, y que se inspira muy a menudo en nuestros actuales PI de cubierta. Pero no saltemos la etapa intermedia, aquella que describe de hecho la definición del Robert.

Esta segunda etapa, la primera mitad del siglo XX, es particularmente el periodo de entreguerras. El estado de mi información no me permite fijar un *terminus a quo* que pudiera ser un poco anterior; el *terminus ad quem* está en manos del destino, y ciertos editores como Minuit practican aún la hoja encartada, pero esta práctica ya no corresponde a la definición Robert, porque estos encartes ya no están reservados a los ejemplares de prensa sino puestos a disposición de todos los compradores. Me parece que éste es un hecho de permanencia, un retardo de la forma sobre la función,<sup>2</sup> ya que la función característica del PI, que justificaba su impresión en encarte, estaba destinada a “la crítica”. Estos encartes eran impresos en un número restringido, y no estaban (diferencia capital) destinados a la publicación, sus destinatarios, después de usarlos, no tenían razones para conservarlos. De allí la actual dificultad de acceso: es en este sentido, entre otros, en el que los coleccionistas privados podrían ayudar a la investigación, ya que ciertamente existen tales colecciones.

Curiosamente, aunque el cambio de receptor implicó un cambio de presentación (el encarte), no parece haber implicado ningún cambio sensible en la redacción. No fatigaré al lector con ejemplos característicos del periodo de preguerra: prefiero tomar prestada de Raymond Queneau una versión de alguna manera sintetizada (qui-

<sup>2</sup> Pero la precariedad del encarte puede tener su función, aun desde la perspectiva del lector, como la de la faja: Alain Robbe-Grillet subraya que el PI de *Projet pour une révolution* fue impreso “sobre un volante” y se enoja con aquellos que han creído necesario pegarlo en un libro. Era la continuación de un artículo aparecido anteriormente en *Le Nouvel Observateur* “a propósito de otra cosa”, y el autor estima que “no hay lugar para hablar tanto” (Colloque Cerisy, I, p. 85).

zá ligeramente agravada) por el propósito “paródico” de los *Exercices de style*:

En su nueva novela, tratada con el brío que le es propio, el célebre novelista X, a quien debemos tantas obras maestras, ha puesto en escena sólo personajes bien dibujados, en una atmósfera comprensible para todos, grandes y chicos. La intriga se mueve alrededor del encuentro en un autobús del héroe de esta historia y de un personaje muy enigmático que disputa con el primero. En el episodio final, se ve a este misterioso individuo escuchando con mucha atención los consejos de un amigo, maestro en dandismo. El todo da una impresión encantadora que el novelista X buriló con una rara felicidad.

La función inspiradora del PI de esta época intermedia no era sin duda muy clara ni muy fácil de afirmar. Igual hubiera valido escribir el artículo uno mismo, como hizo Stendhal a propósito de *Le rouge et le noir* para Salvagnoli, que de golpe no lo publicó. Un poco absurdo también, porque hubiera corrido el riesgo de desparramar, bajo muchas plumas, muchas reseñas extrañamente próximas una de otra. También los redactores de PI continuaron durante este periodo escribiendo para “la crítica”, en los mismos términos que antes se había escrito para “el público” Poco a poco (continúo calculando libremente en terreno oscuro: hipótesis de trabajo), se vuelve al destinatario inicial (el público), encartando un PI en todos los ejemplares: tercera etapa. Esta fue, me parece, la práctica corriente inmediatamente después de la segunda guerra mundial, en los años cincuenta, y, como he dicho, mantenida aún hoy por ciertos editores. Pero, por razones económicas, esa práctica no puede continuar: se vuelve inútilmente caro encartar a mano textos que se puede, con una eficacia más segura, imprimir sobre la cuarta de cubierta: es la etapa actual, la más corriente en Francia y me parece que en el mundo. Esta sustitución, groseramente descrita aquí, fue sin duda más compleja y más confusa: hoy existen no solamente PI aún encartados, sino libros sin ningún PI, libros donde un PI encartado redobla el PI de cubierta y aun libros que llevan dos PI distintos, uno encartado y el otro impreso sobre la cubierta (es a menudo el caso de las ediciones de Minuit, por ejemplo para Jean-François Lyotard, *Le différend*, 1983). Pero disponemos, al menos en esta situación tan fluctuante, de un dato preciso: el PI encartado habría sido suprimido por Gallimard en 1969.

Esta traslación del epitexto extratextual (comunicado a la prensa) al peritexto precario (encartado para la crítica y después para todos) y finalmente al peritexto durable (cubierta) es una promoción que implica, o manifiesta, algunas otras. Lo que concierne al destinatario pasa del “público”, en el sentido más vasto y más comercial, a “la crítica”, considerada como un intermediario entre autor y público, después a una instancia más indecisa que implica a la vez el público y el lector: situado más cerca del texto, sobre la cubierta o la sobrecubierta del libro, el PI moderno es accesible sólo a esa franja estrecha de público que frecuenta las librerías y consulta las cubiertas; “público” aún, si habiendo leído el PI se contenta con esta información aparentemente disuasiva; lector potencial, si esta lectura lo lleva a la compra o a algún otro medio de apropiación: convertido en lector efectivo, hará quizás una utilización más prolongada y más pertinente del texto según su inteligencia, utilización que puede ser prevista y favorecida en la redacción del PI.

El destinador podría también haber cambiado. Desde los tiempos de Zola, como hemos visto, el autor podía redactar de hecho algunos de sus PI, pero no asumía la responsabilidad. El destinador putativo del PI era, en un primer momento (dirigido a “la prensa”) el editor, y en un segundo momento (dirigido al público), el diario. La promoción del PI en el peritexto ha modificado progresivamente sus datos, y podemos ver ciertos PI encartados manifiestamente asumidos por el autor, incluso firmados con sus iniciales. Así, disponemos de PI firmados para *Gravitations* (1925), para *Ecuador* (1929), para *Un barbare en Asie* (1933), para *Gilles* (1939).<sup>3</sup> La práctica se extiende sobre la cubierta, pero no disponemos aquí de ninguna estadística y quizá de ninguna certidumbre, ya que es muy natural que un redactor anónimo de PI imite más o menos el estilo del autor. La función autoral de un PI no firmado es un gesto sutil y oblicuo que está marcado con rasgos estilísticos *sui generis*: un tono majestuoso que florece abundantemente en los años sesenta (volveré a esto) y que el lector no puede atribuir lógicamente más que al autor, pero que el autor puede eventualmente desmentir. El PI firmado, por el sólo hecho de la firma, es

<sup>3</sup> Véase P. Enckell, “Des textes inconnus d’auteurs célèbres”, *Les Nouvelles Littéraires*, 14 de abril de 1983. El autor de esta preciosa recopilación cita a otros, no firmados pero aparentemente autorales, de Cocteau, Bousquet, Paulhan, Jouhandeau, Queneau, Robin, Larbaud y Nabokov. Y sabemos por su diario (18 de mayo de 1926) que Julien Green redactó el PI de *Mont-Cimère*: “Si yo no lo hago, otro lo hará en mi lugar, y peor aún.

sin duda más simple; la principal distinción formal es el uso de la primera persona, pero hay aún estados mixtos o intermedios: PI firmados en tercera persona (*Gilles, Un barbare en Asie*), PI no firmados pero redactados en primera persona (?).

Un caso más raro, pero también sintomático de una promoción literaria de este elemento de paratexto, es el PI alógrafo, es decir, oficialmente alógrafo y firmado por su autor.<sup>4</sup> Así, *Dits et récits du mortel*, de Mathieu Bénézet (Flammarion, 1977), lleva, por una parte, un PI de cubierta anónimo pero netamente autoral, y por otra, un PI encartado de cuatro páginas explícitamente titulado "Prière d'insérer" y firmado Jacques Derrida. Esta práctica se aproxima a la del *blurb*, del cual ya hablamos. Pero el *blurb* en Estados Unidos es ritual y, por así decirlo, automático, lo que le quita fuerza. El PI alógrafo es mucho más raro y más significativo. Es un gesto comparable al del prefacio alógrafo, al cual volveremos, y quizás de caución más marcada, ya que el prefacio es también pasablemente ritual. Escribir y firmar el PI de otro significa además: "Vean, voy a asumir en su favor una tarea ordinariamente subalterna: la de decir qué precio le doy a su obra.

La edad de oro (o de oropel) del PI de cubierta o, como se dice a menudo, del "rempli" ha sido sin duda, en el contexto de la vanguardia intelectual (alrededor del Nouveau Roman, de *Tel Quel*, de *Change*, de *Digraphe* y otros feligreses parisienses), los años sesenta y setenta. Los historiadores por venir tendrán sin duda mucho placer en registrar en sus párrafos lo que había de profundidad, de simulación, de megalomanía, de caricatura voluntaria o involuntaria, pero es demasiado pronto para hablar de ello: algunos de los culpables todavía circulan, y no lejos de aquí.

Hay PI provistos de su propio título: el de Jean-Claude Hémerly para *Anamorphoses* (Denoël, 1970) es además un hallazgo: "Advertencia sin costo" —contrariamente a los prefacios para los cuales siempre es demasiado tarde. Hay algunos provistos de su propio epígrafe, como el de la *Grammatologie* (Rousseau) o el de *Quinze variations sur un teme biographique* (proverbio chino). Se le da mucha importancia a esta práctica que poco tiempo antes era considerada como accesorio. Hay PI encargados, como los de *Dans le labyrinthe*<sup>5</sup> o de *Passacaille*, de

<sup>4</sup> También: para una edición original; los PI alógrafos de traducciones o de reimpressiones sobre todo póstumos son de otra naturaleza, que retomaremos.

<sup>5</sup> Éste está firmado (fórmula rara y a la vez muy marcada y muy ambigua) "los editores", plural que para Minuit sólo podía englobar graciosamente al autor.

explicar o de justificar el título o, como el de *La jalousie*, de dar la clave temática y narrativa del texto: "El narrador de este relato es un marido que vigila a su mujer. Los celos son una pasión que jamás se borra: cada acción, aun la más inocente, queda escrita de una vez para siempre." O aun como el de *Fils*, de indicar el estatus genérico: "¿Autobiografía? No, ése es un privilegio reservado a los importantes de este mundo en el ocaso de su vida y en un bello estilo. Ficción de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción" (Galilée, 1977). El más sabroso, por su tratamiento irónico del topos de amplificación, podría ser el de *Leçons de choses* (1975): "Sensible a los reproches formulados por los escritores que descuidan los 'grandes problemas', el autor ha tratado de abordar aquí algunos tales como el hábitat, el trabajo manual, la alimentación, el tiempo, el espacio, la naturaleza, el ocio, el discurso, la instrucción, la información, el adulterio, la destrucción y la reproducción de especies humanas y animales.

Quizás me equivoco al emplear el pasado para designar funcionamientos que podrían legítimamente sobrevivir a su fase de consagración. La cuarta de cubierta es un lugar apropiado y estratégicamente eficaz para una suerte de prefacio breve, de lectura, como sugiere Hémerly, poco costosa para quienes gustan de parar en los escaparates, y generalmente suficiente. Ciertos PI insisten en su estatus casi prefacial, como lo hacían Aymé o Drieu en los tiempos de los encartes. "En el momento de redactar mi *prière d'insérer*", dice el primero, "lamenté no haber podido escribir un prefacio a *Bœuf clandestin...*" Le sigue un resumen de este prefacio faltante que ya no faltará. Y el de Gilles se presenta a la vez como una preterición de PI y como una preterición de prefacio. Lo reproduzco aquí agregando solamente que la segunda edición, en 1942, llevó un prefacio (de respuesta a los críticos):

Un *prière d'insérer* es difícil de redactar por el novelista si sabe que la crítica lo leerá como un prefacio. En efecto, una novela no admite prefacio. Se basta a sí misma. ¿De qué hablan los novelistas en su prefacio? De sus intenciones. Pero hay cientos o no hay ninguna.

Una novela es una historia; y eso es todo. Aun el título no debe significar nada. No debe indicar un sentido, mientras que la obra está escrita en todos los sentidos.

No le toca al autor deshacer su libro, sino a sus críticos.

Para ellos es quizás un deber reducir a ideas ciertas imágenes, el arabesco del relato o la inmovilidad de un personaje, o el humor en que todo está envuelto. Pero para el artista, retratar pasiones, humores, jamás será la misma cosa que emitir una opinión, un juicio, formar un sistema.

Dicho esto, lo más simple, para remplazar un *prière d'insérer*, será resumir la historia.

Pero qué falsa modestia por parte del autor. ¿Teme no ser leído? O qué descortesía por parte de la crítica.

### *Derivados y anexos*

Lo anterior trataba sobre el PI original, es decir, anexo a la primera publicación, incluso, como en Zola, a la republicación en folletín. Pero como otros elementos del paratexto, el PI (aun el impreso sobre la cubierta) es de vocación transitoria: puede desaparecer en una reimpresión, en un cambio de colección, en un paso al formato de bolsillo. En cada una de estas ocasiones, puede ser remplazado por un nuevo PI, puede incluso aparecer sólo en algunas de estas ocasiones: la edición original de *Bauvard* (Gallimard, 1946) no llevaba ningún PI; la reedición en 10/18 (1963) lleva uno anónimo; la reedición en l'Imaginaire (1983) lleva otro firmado Pascal Quignard.

La reedición de obras clásicas en colecciones de bolsillo se acompaña igualmente de una gran actividad paratextual, y la producción de PI es tan diversa por norma como las colecciones mismas –por norma y por su emplazamiento, ya que algunas, como el Livre de Poche, prefieren generalmente dejar intacta su ilustración de cubierta y ubicar el PI en la página de guarda, y otras utilizan estos dos emplazamientos para dos paratextos de función ligeramente diferente. O bien es (como es lógico en las reediciones póstumas) un texto alógrafo firmado (l'Imaginaire, GF) o no; o (a menudo en Folio) un extracto significativo, incluso el título original completo, perfecto *PI avant la lettre*,<sup>6</sup> o puede ser una cita elogiosa tomada de la crítica. Pero no será útil pensar prácticas muy móviles (ya que una colección puede en todo momento cambiar de política) y cuyo inventario sólo sería significativo a escala mundial.

No confundamos con el PI (aunque pudieran estar próximos en un encarte o en una cubierta), el elemental sumario biográfico y/o biblio-

<sup>6</sup> Recíprocamente, Queneau redactó en 1936 el PI de *Derniers Jours* bajo la forma de una serie de títulos a la antigua: "De cómo dos viejos se reencuentran en la esquina de la calle Dante y mueren doscientos cincuenta páginas más lejos; de cómo Vincent Tuquedenne, el tomista ateo, se vuelve hipocondríaco y después millonario,

gráfico que (contrariamente al PI) no se refiere específicamente al texto que acompaña, pero lo sitúa en el campo más vasto de una vida y de una obra. El estudio del paratexto no es sin duda el lugar más oportuno para discutir esto, pero esta discusión no tardará.

No confundamos tampoco con el PI de obra ciertos elementos que es necesario considerar, como el programa o manifiesto de la colección en la que aparece esta obra, y que de hecho se reencuentra al menos durante algún tiempo sobre la cubierta de todas las obras publicadas en esa colección. Ésta es la práctica habitual de, entre otras, las colecciones *Écriture* en PUF o *La philosophie en effet*, en Galilée. La colección *Métamorphoses*, fundada en 1936 por Paulhan, había tenido su PI, pero no figuraba en sus libros.<sup>7</sup> Hay también textos que se mantienen durante años en sus cubiertas. No fue sino hasta hace poco que *Communications* renunció al suyo que ya no correspondía a su práctica.

Tampoco debemos creer que el PI habita un solo lugar: el encarte o la cubierta. Ya he señalado la posibilidad de repetición en estos dos emplazamientos. Pero por otra parte, el boletín periódico de ciertas grandes casas editoriales reproduce todo o parte de los PI de obras publicadas durante este periodo. La colección de estos boletines podría ser valiosa para los paratextólogos. Los PI de un autor (sean o no de su responsabilidad oficial) pueden ser recopilados por él mismo en una obra ulterior (véase Char, *Recherche de la base et du sommet*, o Jabès, *Le livre des ressemblances* que contiene los siete PI del *Livre des questions*), o por un crítico en una obra que le dedica (véase el número especial consagrado a Blanchot por la revista *Exercices de la patience* o el estudio de Pol Vandromme sobre Marcel Aymé, Gallimard, 1970), o aun por un responsable de edición crítica, como las de Pléiade de Zola, de Giono o de Sartre. No es necesario decir aquí cuántas de tales publicaciones me parecen felices cuando son fieles.<sup>8</sup> El PI es un elemento paratextual eminentemente frágil y precario, obra maestra en peligro para el cual ningún cuidado será superfluo. Esto es un llamado al pueblo.

No veo por el momento, como decía Marcel Aymé,<sup>9</sup> ninguna otra cosa que rogar que su publicación.

<sup>7</sup> Véase P. Enckell, art. cit.

<sup>8</sup> Desgraciadamente no es el caso de la de Vandromme, que reconoce haber olvidado los PI que no pudo recuperar, y los mezcla sin distinción con los auténticos. No podemos fiarnos en su recopilación más que en aquellos que Aymé había firmado oficialmente.

<sup>9</sup> PI firmado de los *Contes du chat perché*.

## LAS DEDICATORIAS

La palabra *dedicatoria* designa dos prácticas evidentemente emparentadas que es importante distinguir. Las dos consisten en hacer el homenaje de una obra a una persona, a un grupo real o ideal, o a alguna entidad de otro orden. Una implica la realidad material de un ejemplar que se dona o se vende efectivamente, la otra, la realidad ideal de la obra misma cuya posesión (y cesión gratuita o no) no puede ser más que simbólica. Comenzaré por la primera sin excluir la definición de las obras enteramente dirigidas a un destinatario particular, como los epítetos, ciertas odas, ciertos himnos, las elegías y otros poemas de lírica amorosa, o aun el *Preludio* de Wordsworth (dirigido a Coleridge), todos géneros en los que el texto y su dedicatoria son inevitablemente consustanciales. No conozco ejemplos de obras dirigidas a una persona y dedicadas a otra, pero quizá no lo he buscado con demasiada paciencia. En el orden amoroso, en todo caso, este hecho podría acarrear muy bellos efectos.

### *La dedicatoria de obra*

Los orígenes de la dedicatoria de obra se remontan al menos a la Roma antigua. Sabemos que el poema de Lucrecio estaba dedicado a Memmius Gemellus, el *Arte poética* (que de hecho es una epístola) a los Pisones, las *Geórgicas* a Mecenas. Era el régimen clásico de la dedicatoria como homenaje a un protector y/o benefactor (obtenido o esperado, y en tal caso se trata de adquirirlo por el homenaje mismo), función a la cual Mecenas, precisamente, le dará su nombre. De manera más privada, amigable o familiar, Cicerón dedica las *Académicas* a Varron, el *De officiis*, a su hijo, el *De oratore*, a su hermano.

Pero dijimos bien “sabemos”: en este campo histórico la inscripción de la dedicatoria no está codificada como lo será más tarde, y su existencia es de orden más factual que textual, a menos que el nombre del dedicatario no sea mencionado en el texto, y más precisamente en sus preámbulos. Los preámbulos son antepasados de nuestro peritexto, en los que encontramos algunos nombres de autores y algunos

títulos, y en los que encontraremos aun una suerte de prefacios: el nombre de Gemellus figura en el verso 42 de *De natura rerum* y algunos incipits de novelas o de crónicas de la Edad Media testimonian, como veremos cuando hablemos de la prehistoria del prefacio, un pedido principesco cuya mención vale como una dedicatoria de obra. Está aún (en el siglo XVII) en las primeras estrofas, después de la exposición del tema, del *Rolando Furioso* a Hippolyte d'Este, considerado descendiente del héroe Roger, y de la *Jerusalén liberada* a Alphonse d'Este, digno "émulo de Godefroy"

En la edad clásica, la dedicatoria de obra a un rico y poderoso protector era una costumbre desde *La Franciade* (1572), dedicada a Carlos IX, hasta *Emma* de Jane Austen (1816) dedicada al príncipe regente. En relación con el uso romano y medieval, la novedad consiste en una inscripción oficial y formal en el peritexto, que consagra el sentido moderno (y actual) del término: la dedicatoria se vuelve un enunciado autónomo, ya sea bajo la forma breve de una simple mención al dedicatario, ya sea bajo una forma más desarrollada de un discurso dirigido a él y generalmente bautizado *epístola dedicatoria*, o los dos a la vez, el primero en portadilla. La segunda forma es, a decir verdad, de rigor hasta finales de siglo XVIII por razones que veremos, y nos muestra que dedicatoria y epístola dedicatoria son dos términos perfectamente sinónimos.

En esos tiempos en los que la literatura no era considerada como un trabajo y en los que la práctica de los derechos de autor con porcentaje sobre las ventas era casi completamente desconocida<sup>1</sup> (ésta será una conquista de finales de siglo XVIII gracias a la acción de Beaumarchais), la epístola dedicatoria forma parte regularmente de las fuentes de ingreso del escritor. Hay otras tres, que son la negociación directa de algunas decenas de ejemplares de autor (volveré a esto a propósito de la dedicatoria privada), la venta a vistazo de la obra al "librero" que hacía las veces de editor (se dice que Scarron vendió mil libros de *Le roman comique* y diez mil de *Virgile travesti*, y Corneille, Molière o Racine vendieron regularmente sus obras, pero otros como Boileau encontraban esta práctica indigna), y, en fin, la remuneración a destajo sobre proyecto definido, como la *Encyclopédie* que le valió a Diderot una renta vitalicia. Menciono de memoria una cuarta que no

<sup>1</sup> A. Viala cita, entre los autores dramáticos que obtienen un porcentaje de la recaudación, el ejemplo de Tristan L'Hermite, en 1653 (*Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985, p. 111).

está ligada a la producción específica de una obra, sino que consiste, para el escritor, en entrar al servicio (o en la “clientela”) de un gran personaje, por una semisinecura: Chapelain, administrador del Marqués de La Trousse, Racine y Boileau, historiógrafos del rey.

La dedicatoria generalmente es un homenaje remunerado, sea con protección de tipo feudal, sea más burguesamente (o proletariamente) en especies contantes y sonantes. El ejemplo clásico del segundo caso es la epístola, pasablemente adulatoria, de *Cinna* a M. De Montoron, financiero. El tema de la lisonja era simple y práctico: una comparación entre la generosidad de Augusto y... la del dedicatario. Le valió a Corneille una gratificación de 200 *pistoles*<sup>2</sup> o 2 000 escudos (no garantizo la convertibilidad) y una reputación de autor más flexible en su conducta que en su obra, o, como dirá Voltaire, más sublime en verso que en prosa; ha quedado por mucho tiempo la locución irónica: “dedicatoria a la Montoron”, que prescinde de exégesis. Pero este tipo de comparación era un topos casi inevitable de la dedicatoria, un efecto casi mecánico de la presión del contexto: Saint-Amant dedica su *Moyse sauvé* a la reina María de Polonia, y jugando con una metonimia del poema a su héroe le pide “salvarlo de todos los excesos de la maledicencia y de la envidia, que son monstruos no menos temibles que los que atacaron a Berceau”

Significativamente, Corneille abandonará la práctica después de *Don Sanche d'Aragon* (1650), es decir, a los dos tercios de su obra, y la edición de su *Teatro* “completo” en 1660 suprimirá casi todas las epístolas dedicatorias en beneficio de “exámenes” más técnicos. Racine se abstendrá después de *Bérénice* (1670). Si se pudiera construir una curva entre dos puntos, la epístola dedicatoria podría ser considerada como un expediente un poco degradante, que un autor advenedizo o con otros recursos se afana en olvidar. Molière, por su parte, no dedicó más que tres de sus piezas: *L'école des maris*, *L'école des femmes* y *Amphitryon*. La Fontaine, como todos dicen, dedicó la primera recopilación de sus fábulas a Monseñor el Delfín, la segunda a Mme de Montespan y el doceavo Libro al Duque de Bourgogne. No presento esto como una estadística.

En el catálogo de libros de Mythophilacte, en el que se da lectura al final del *Roman bourgeois* (1666), figura una *Summa Dedicatoria o Examen general de todas las preguntas que puedan hacerse con respecto a la dedi-*

<sup>2</sup> Antigua moneda de oro [T.].

*catória de los libros*. De esta obra imaginaria en cuatro tomos y setenta y cuatro capítulos, Furetière no da (es decir, no inventa) más que el índice, una lista de capítulos en forma de preguntas más que de respuestas, pero de intención claramente satírica. Los generosos dedicatarios son calificados de mecenas (Mecenas), y el ejemplar Montoron figura ahí en buen lugar, pero el autor deplora ácidamente su desaparición progresiva. El tomo tres se dedica a estudiar la remuneración de las dedicatorias, según la calidad del autor, de la obra y de su realización material. Entre otros puntos de derecho, examina los recursos de los autores contra los mecenas recalcitrantes, u olvidadizos. El tomo cuatro encara la relación entre los elogios contenidos en la dedicatoria y, eventualmente (y más sutilmente), en el cuerpo de la obra, y les da una remuneración. Sostiene no sin justicia que los elogios inmerecidos deben ser pagados más caros que los otros, no tanto por el esfuerzo de imaginación que exigen, sino para compensar el descrédito que pueden ocasionar. Hace, en fin, una pregunta muy pertinente y siempre actual (dedicada o no): si el mecenas puede retribuir los elogios con la misma moneda, o con humo, es decir, por medio de cumplidos en compensación. Por poco que estos cumplidos sean tan públicos como los elogios que están recompensando, la respuesta parece evidente. Pero la vanidad de autor se contenta a menudo con lisonjas más privadas y nada le prohíbe jactarse de ellas.

En un anexo, presenta una “parodia”, es decir, un pastiche satírico del género: una epístola dedicatoria al verdugo, sátira de diversos elogios burlescos para este notorio benefactor de la humanidad.

Esta *Summa dedicatoria* debió contribuir al descrédito de la dedicatoria clásica y a su desaparición progresiva. La progresión (o quizá la regresión) es, a decir verdad, inasible, ya que por una parte la epístola dedicatoria puede debilitarse en comparación con la moderna sin perder su función captadora de benevolencia, e, inversamente, ciertas dedicatorias desarrolladas pueden cumplir otra función, y en fin, muchas de las remuneraciones, aun las propiamente financieras, han quedado ocultas para que una historia económica y social de la lisonja las ponga a nuestro alcance. Las opiniones son más perceptibles que los hechos, pero quizá también, como ocurre a veces, más significativas. A este respecto véase la de Montesquieu consignada en sus *Pensées*: “No haré una epístola dedicatoria: los que hacen profesión de decir la verdad no deben esperar protección sobre la tierra.” Se trata, aparentemente, de un proyecto de historia de los jesuitas (¿a quién

dedicarla?), pero no hay de hecho ninguna dedicatoria en ninguna obra de Montesquieu (la introducción de las *Lettres Persanes*, comienza así: “Yo no hago ninguna epístola dedicatoria y no pido ninguna protección para este libro”) y aparentemente hubo muy pocas en toda la producción de la Ilustración a excepción de novelas como *Tom Jones* o *Tristram Shandy*. Y por una inversión cuya significación sociopolítica es muy evidente, Rousseau dedicará el segundo *Discours* “a la República de Ginebra”

Aunque no sea la última dedicatoria a un grande (muy grande) de este mundo, estoy tentado de atribuir este papel simbólico al *Génie du christianisme*, o más precisamente a su segunda edición en marzo de 1803. Esta particularidad editorial no es frecuente: la dedicatoria figura comúnmente en el original y tiende a desaparecer en los siguientes. El original del *Génie* no llevaba dedicatoria de obra, pero se dice que un ejemplar dedicado a Luis XVIII había redituado al autor una gratificación de 300 libras.<sup>3</sup> La segunda lleva una epístola dedicatoria al Primer Cónsul Bonaparte: “Ciudadano Primer Cónsul, habéis querido tomar bajo vuestra protección esta edición del *Génie du christianisme*; es un nuevo testimonio del favor que vos concedéis a la augusta causa que triunfa al abrigo de vuestro poder. Debemos reconocer en vuestro destino la mano de esa Providencia que habéis señalado para el cumplimiento de sus designios prodigiosos. Los pueblos os miran [...] Con profundo respeto, ciudadano Primer Cónsul, soy vuestro humilde y obediente servidor.” Chateaubriand tuvo la elegancia de anexar esta dedicatoria a la edición definitiva de 1826 acompañada por esta excusa: “Ningún libro podría aparecer sin estar marcado por el elogio de Bonaparte, como si fuera el timbre de la esclavitud.”<sup>4</sup> Esto valdría quizá como contraencuesta, pero se sabe también que esta segunda edición del *Génie*, con su dedicatoria, participó de una activa campaña orquestada por Fontanes para que el autor obtuviera algún puesto oficial –que fue, el 4 de mayo de 1803, un secretariado de legislación en Roma. Esto permite a Peltir anotar en su diario que si la dedicatoria a Luis XVIII había valido a Chateau-

A. Maurois, *René ou la Vie de Chateaubriand*, Grasset, 1938, pp. 160ss.

<sup>4</sup> En la advertencia de *La vie de Rancé*, Chateaubriand vuelve sobre esta dedicatoria en términos más favorables: “No he hecho más que dos dedicatorias en mi vida: una a Napoleón [y no ‘Bonaparte’], la otra al abad Séguin. Admiro tanto al sacerdote oscuro... como al hombre que ganaba victorias.”

briand una gratificación de trescientas libras, la dedicatoria a Bonaparte le redituaria "una plaza de quince mil francos". El lector escrupuloso hará la conversión; una más.

Acerca de la "muerte" de la dedicatoria clásica, un testimonio póstumo: el de Balzac en un inédito que debe datar de 1843 o 1844. Es una dedicatoria por preterición a Mme Hanska titulada "Envío del *Prêtre catholique*, novela que debía quedar inconclusa. Comienza en estos términos: "Madame, el tiempo de la dedicatoria acabó." Tal afirmación puede sorprender de parte de un gran dedicador, pero lo que sigue muestra que Balzac le da a la palabra su acepción clásica. El escritor moderno, investido de un inmenso poder sobre la opinión "ya no depende ni de reyes ni de grandes, su misión es conferida por Dios".<sup>5</sup> He aquí un acta de defunción muy balzacuiana: el escritor no se dirige más a reyes ni a grandes, no porque desprecie su grandeza, sino porque él mismo la detenta. Ya que Dios le atribuye su misión, no puede más que dedicársela a Él -o a Ella, su más digna emanación: "No os he hecho ninguna dedicatoria, pero os he obedecido."

Lo que tiende a desaparecer a comienzos del siglo XIX, son dos rasgos evidentemente ligados: la función social más directa (económica) de la dedicatoria y su forma desarrollada de la epístola elogiosa. Ligadas, pero no del todo inseparables: una simple mención bien ubicada sobre la portadilla podía ser suficientemente gratificante por sí misma, e inversamente, del hecho de su desarrollo textual, la epístola dedicatoria clásica podía abrigar otros mensajes distintos al elogio del dedicatario, por ejemplo informaciones sobre las fuentes y las génesis de la obra, o comentarios sobre su forma o su significación, por lo cual la función de la dedicatoria avanza claramente sobre la del prefacio. Este desplazamiento de la función es casi inevitable, por poco que el autor quiera justificar la elección de la dedicatoria por una relación pertinente a la obra: hemos visto cómo Corneille, para motivar la dedicatoria de *Cinna*, debía al menos mencionar el tema de la generosidad. De igual manera, para motivar la de *Pompée* a Mazarin le fue necesario mencionar la calidad de su héroe: "Presento al más grande personaje de la antigua Roma, al más ilustre de la nueva." El siglo XVIII presenta al menos un caso de epístola dedicatoria con función privada: homenaje respetuoso y tierno de un hijo a su padre en *Égarements du cœur et de l'esprit*. Es

<sup>5</sup> Pléiade, XII, p. 802.

verdad que en este caso el padre era un colega y, pues, en alguna medida un maestro.

La función prefacial de la epístola dedicatoria a un grande es muy notable en el caso de *Tom Jones*, dedicada a “el honorable George Lyttleton, uno de los Lords comisarios de la Tesorería” La epístola sólo es dedicatoria por preterición, ya que Lyttleton había rechazado la dedicatoria oficial. Fielding devuelve el rechazo mencionándolo en la primera línea y continuando como si no existiera, lo que ciertamente no hubiera podido permitirse si la oposición hubiera sido más seria. Como para *Cinna* o *La Place Royale*, el tema de la dedicatoria es el papel de modelo atribuido al dedicatario, considerado como el inspirador del personaje de perfecto hombre honesto que es Allworthy. De allí el desplazamiento hacia una definición del fin de la obra: “Alabar la inocencia y la bondad [...], forzar, a través de la risa, a los hombres a abandonar todas las locuras y sus vicios favoritos. En qué medida lo he logrado, dejo que lo juzgue el lector sincero.” Vemos que el autor olvida a su destinatario-a-pesar-suyo para dirigirse al “lector sincero” en general. Esta sustitución de destinatario marca el pasaje de un género al otro, lo que Fielding, siempre sensible a esos rasgos genéricos, no deja de notar y de justificar: “En verdad, me dejé llevar por un prefacio cuando lo que quería escribir era una dedicatoria. ¿Pero cómo podría ser de otra manera? No oso alabaros, y el único medio que conozco de evitarlo, cuando ocupáis mi pensamiento, es el de permanecer completamente mudo o de volver mi pensamiento hacia otro objeto.

A partir del siglo XIX, la epístola dedicatoria no se mantiene más que por su función prefacial, y el destinatario será un colega o un maestro capaz de apreciar el mensaje. Feliz transición en Balzac, que dedica en 1846 *Les parents pauvres* al príncipe de Teano, pero precisando: “No es ni al príncipe romano ni al heredero de la ilustre casa de Cajatani que ha nutrido de Papas la cristiandad, es al sabio conoedor de Dante al que le dedico este pequeño fragmento de una larga historia.” Le siguen un paralelo implícito entre *La comédie humaine* y *La Divina Comedia*, y la exposición de la relación entre las dos novelas (*Cousine Bette* y *Cousin Pons*): “Mis dos novelas están en pareja como dos gemelos de sexo diferente.” En el mismo año, Michelet dedica *Le peuple* a Quinet; en 1854, Nerval, *Les filles du feu* a Dumas; en 1862, Baudelaire, los (futuros) *Petits poèmes en prose* a Houssaye: tantas epístolas-prefacios que reencontraremos en calidad de tal. Y

aun en 1889, Barrès ofrece *Un homme libre* “a algunos colegiales de París y de provincia”; seguido de dos páginas de comentarios sobre el mal de la adolescencia y el remedio propuesto en esta novela.<sup>6</sup>

Pero no es necesario oponer tan brutalmente la forma clásica de la epístola dedicatoria a la forma moderna con una simple mención del dedicatario. El siglo XIX (al menos) ha conocido una forma intermedia de epístola dedicatoria atrofiada, si se quiere, pero yo diría dedicatoria motivada, en donde la motivación toma generalmente la forma de una breve caracterización del dedicatario y/o de la forma dedicada. Así, Balzac, *Les Chouans*, en la dedicatoria a Théodore Dablin, esta fórmula muy juvenil: “Al primer amigo, la primera obra”, o Baudelaire, *Les fleurs du mal* a Théophile Gautier: “Al poeta impecable, al perfecto mago en lengua francesa”; pero se sabe que Gautier había rechazado una primera versión más desarrollada argumentando que “una dedicatoria no debe ser una profesión de fe”, la cual corría el riesgo, en efecto, de relegar a segundo plano, o peor, de comprometer al dedicatario.

Esta fórmula parece haber caído hoy en desuso, pero se encuentran aún huellas en Proust, que hace de la dedicatoria *in memoriam* de los *Plaisirs et les Jours* a su amigo Willie Heath un verdadero pequeño prefacio, y no sin alguna intención descriptiva dedica Swan “A M. Gaston Calmette, como un testimonio de profundo y afectuoso reconocimiento” (por haber desempeñado un papel en la búsqueda de un editor) y *Guermantes* “A Léon Daudet, al autor de *Voyage de Shakespeare* [...], al incomparable amigo” (se sobreentiende: y no al hombre político); o en Gide, que dedica entre otros *Les caves du Vatican* a Jacques Copeau con una epístola que es un poco manifiesto del género satírico como tipo de “libro irónico o crítico”, y *Les faux-monnayeurs*, su “primera (y última) novela”, a Roger Martin du Gard, quien había sido durante la génesis de esta obra a la vez su mentor y su oponente en el aprendizaje del género; o en Aragon: *Les cloches de Bâle* “A Elsa Triolet, sin quien yo sería tú.” Y sobre todo, domina aún la práctica de la dedicatoria de ejemplar en la que la

<sup>6</sup> Es necesario distinguir las epístolas dedicatorias con función prefacial de ciertas cartas de acompañamiento que cumplen la misma función, sin ser dedicatoria: de la “Carta a M. Léon Bruys d’Ouilly que sirve de prefacio” a los *Recueils poétiques* de Lamartine. El destinatario se designa como un simple encargado de llevar el volumen al editor. El volumen que transportará “entre su equipaje” no le es dedicado. Práctica rara, y poco elegante. Pero Lamartine reincidirá en 1849 con una carta a M. d’Esgrigny, que sirve de prefacio tardío a las *Harmonies poétiques et religieuses*.

fórmula mínima (“A X, Y”) pone demasiado en relieve la “firma” Volveremos a este punto.

### *Lugar*

¿Dónde dedicar? El emplazamiento canónico de la dedicatoria de obra desde finales de siglo XVI es evidentemente el principio del libro, y más precisamente hoy, sobre la primera página después de la portadilla, pero como hemos visto, en la época clásica se ubicaba en la portadilla una primera mención del dedicatario en relación con la epístola que generalmente seguía. En la portadilla del *Quijote*, la mención del Duque de Béjar, Marqués de Gibrleón, Conde de Benalcaçar y Banares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, señor de las villas de Capilla, Curiel y Burguillos, ocupa mucho más lugar que el nombre del autor.

La dedicatoria final es infinitamente más rara, pero tiene sus cartas de nobleza: así, para *Waverley* (a “nuestro Addison escocés, Henry Mackenzie”) o, en un género un poco diferente, para *Le rouge et le noir*; las *Promenades dans Rome* y *La chartreuse*: “To the happy few”<sup>7</sup> –de donde, por regreso paródico, en 1908, en los *Poèmes de Barnabooth*: “To the unhappy many”, y más masivamente para *Blanche ou l’Oubli*: “To the unhappy crowd.” El mismo Aragon, en 1936, había ubicado en posfacio la dedicatoria de *Beaux Quartiers* a Elsa, por supuesto. La dedicatoria de las *Mémoires d’Hadrien* al mismo Hadrien (volveré a esto) está igualmente al final del volumen.

¿Otros emplazamientos? En el interior del libro, al principio de una división, cuando una o varias divisiones llevan una dedicatoria particular: así *Tristram* está dedicado a Pitt, pero los Libros V y VI a J. Spencer y el Libro IX, “a un gran hombre”, queda indeterminado. Y esto sin contar el número de recopilaciones de poemas, de novelas cortas o de ensayos en los que casi cada elemento lleva su dedicatoria particular –además, a veces, de una dedicatoria general de la recopilación.

<sup>7</sup> La fórmula viene de Shakespeare (*Henry V*, IV-3, v. 60), pero es aparentemente en Goldsmith, *El vicario de Wakefield*, donde Stendhal encontró la aplicación a una élite de lectores: “El pastor también escribía pensando en que sería leído algún día por los *happy few*.” Se trata más de una elección de público (como encontraremos en ciertos prefacios), que de una dedicatoria en sentido estricto.

*Momento*

¿Cuándo dedicar? Ya he mencionado la segunda edición del *Génie*, que es una excepción a la regla, ya que el momento canónico de aparición de la dedicatoria es evidentemente el de la edición original. Toda otra elección, salvo eventual anticipación en un folletín (no he buscado ejemplos), es inevitablemente una recuperación torpe, una afectación tardía y por lo tanto sospechosa, ya que la convención de la dedicatoria quiere que la obra haya sido escrita por su dedicatario, o al menos que el homenaje haya sido impuesto desde el fin de la redacción. Por lo tanto, el *Génie*, no es ciertamente la única excepción destacable. De todas maneras, nos contentaremos con ella sin ir a buscar ilustraciones más fáciles en las recopilaciones, en las que tal elemento no encuentra su dedicatario más que a la hora de su reunión.

Más frecuente, sin duda, y más explicable es la supresión ulterior: antes de encontrar un lugar en los anexos documentales de la edición *Ladvoct*, la dedicatoria del *Génie* a Bonaparte había desaparecido de las ediciones intermedias, después del asesinato del Duque de Enghien; igualmente la de la *Symphonie héroïque* después de la coronación. La mayor parte de las epístolas de Corneille, como he dicho, desaparecieron en 1660, y encontraremos sin duda muchos otros ejemplos de orden más privado, espulgando las ediciones sucesivas de recopilaciones de poemas, *genus irritabile*. Esta práctica era suficientemente corriente para que Aragon pudiera comentar *a contrario*, en el prefacio tardío de *Libertinage*, la conservación de una dedicatoria a Drieu: “Se encontrará quizás singular que haya dejado en este libro una dedicatoria a un hombre cuyo comportamiento podría legitimar que yo arrancara esta página del libro. No me puedo decidir: cuando escribí ese nombre en *Libertinage*, era mi amigo; no acepto que el fascista en que se ha convertido pueda borrar hoy el semblante de nuestra juventud.”

Supresión + adición ulterior: ésta es, evidentemente, la fórmula de la sustitución del dedicatario, operación sin duda más rara que la supresión simple, pero que agrava el abandono de una infidelidad positiva. Necesitaríamos más gusto por la pequeña historia para encarar la búsqueda, pero existen dos casos en los que la traición se cubre de un velo de cuasi anonimato. *Les chansons de Bilitis*, al principio dedicado a Gide, lo fue en seguida (después de reñir) “a los jóvenes de la sociedad futura”, y en cierto poema de Borges que llevaba originalmente las iniciales I. J., se sustituyen por un no menos misterioso (para nosotros) S.D. Dejémoslo ahí.

*Dedicadores*

¿Quién dedica? Esta pregunta puede, a decir verdad, entenderse en dos sentidos. El primero, exterior a la obra, es de orden histórico, quizás genérico, digamos en sentido amplio, tipológico y distribucional: ciertas épocas, ciertos géneros, ciertos autores, practican unos más que otros la dedicatoria de obra. La invención, como dije, parece latina, lo que excluye algunas culturas anteriores y quizás paralelas. No me parece *a priori* pertinente ninguna distribución genérica, salvo quizás (exceptuada la tragedia clásica) el caso del teatro, que podría tener dificultades en manifestar una dedicatoria a la representación. A esta explicación muy hipotética se unía una sensible diferencia de actitud entre nuestros grandes clásicos: el mayor “hombre de teatro”, Molière por supuesto, es el que dedica menos.

También me parece percibir una cierta discreción, por razones muy evidentes, en escritores representativos, de lo que Auerbach llamaba el “realismo serio” Balzac tiene actitudes autorales un poco exhibicionistas, pero Stendhal (¿más púdico?) no dedica excepto de una manera muy indirecta, como hemos visto en los anónimos *happy few*. Flaubert no dedica más que *Bovary* a Bouilhet,<sup>8</sup> y la *Tentation* (que escapa al registro susodicho) a Le Poitevin *in memoriam*. Zola, salvo omisión, sólo ha dedicado *Madeleine Féral* a Manet, e, *in extremis* y como por remordimiento, *Le docteur Pascal*, último volumen de los *Rougon-Macquart*, a su madre (*in memoriam*) y a su mujer. Creo percibir en James una reserva significativa, pero es necesario verificar en los originales.

La otra pregunta podrá parecer ociosa, pero de todos modos la formulo: en un libro, ¿quién asume la dedicatoria? La respuesta parecerá sin duda evidente: el dedicador es siempre el autor. Respuesta falsa: algunas traducciones están dedicadas por el traductor; en las traducciones francesas de Conrad, veo que la de *Typhon* está dedicada por Gide a A. Ruyters, y la de *Jeunesse*, por G.J. Aubry a Valéry. Pero sobre todo la noción de “autor” no es siempre clara y unívoca. Para nosotros, el autor de *Los viajes de Gulliver* es evidentemente Swift, pero veremos que en ciertos elementos del paratexto, este término designa al hé-

<sup>8</sup> Y por razones de gratitud excepcional, a su abogado M<sup>c</sup> Senard: “Permítame escribir su nombre en este libro y sobre la dedicatoria, ya que es a usted, sobre todo, a quien debo la publicación.” La dedicatoria propiamente dicha pertenece a Bouilhet.

roe. Héroe narrador, por supuesto, y es aquí donde puede insinuarse una saludable incertidumbre. En un relato de ficción en primera persona, ¿qué prohíbe al héroe narrador escribir una dedicatoria? O, para hablar de manera más precisa y más realista, ¿qué impide al autor (digamos Swift) atribuir al narrador (Gulliver) la responsabilidad de una dedicatoria? Dedicatoria a otro personaje de la (misma) ficción, por ejemplo: “A mis amigos de Lilliput” –o, para cambiar de corpus: “Al señor Arzobispo de Granada”, “A mi maestro Bergotte” O a una persona real que podría ser el autor: ya que ciertos novelistas se dirigen a sus criaturas, por qué no lo inverso: “A Daniel Defoe, firmado Crusoe” “Al señor Proust, sin quien, etc., firmado Marcel” Pero no avancemos más en la consideración del dedicatario. La dificultad de tal práctica tiene que ver con su carácter más o menos metaléptico, constituyendo al narrador en “autor supuesto”, como Clara Gazul o Sally Mara, dotado de todas las funciones y prerrogativas del autor –que prefiere muy a menudo conservarlas en su poder. Así, Walter Scott, decidido a mantenerse tras bambalinas, hace dedicar *Ivanhoe* por su pretendido autor Laurence Templeton al reverendo doctor Dryasdust.

De hecho, me parece significativo que las dedicatorias de las narraciones homodiegéticas estén muy a menudo firmadas por el nombre o las iniciales del autor (real), como para evitar todo equívoco: así, *Le lys dans la vallée* (firmado De Balzac), *Henry Esmond* (firmado W.M. Thackeray), *Swann* (Marcel Proust) y *Guermantes* (M.P.). No firmadas, las de *La symphonie pastorale*, de *Thésée*, de *La nausée* se dejan atribuir sin dificultad en virtud de la identidad del dedicatario (Schlumberger, Heurgon y Amrouche, el Castor), pero esta atribución no es más que una verosimilitud. Un dedicatario más neutro, o más universal, como en “A la música” de *Mythologiques*, nos dejará, en una ficción en primera persona, en una completa incertidumbre.

He señalado las múltiples dedicatorias de *Tristram Shandy*, todas reivindicadas por Laurence Sterne. Pero hay aún una en el capítulo VIII, firmada Tristram Shandy, lo cual afirma su estatus de dedicatoria “a pesar de su singularidad sobre los tres puntos esenciales de la materia, de la forma y del lugar” Singularidad por su destinador ficticio, y por su destinatario... en blanco: ofrece a quien sea la suma precisa y sustancial de cincuenta guineas.

*Dedicatarios*

¿A quién dedicar? Si se considera obsoleta la práctica antigua de la dedicatoria solicitante, subsisten dos tipos distintos de dedicatarios: los privados y los públicos. Entiendo por dedicatario privado una persona conocida o no por el público a quien es dedicada una obra<sup>9</sup> en nombre de una relación personal: de amistad, familiar u otra. Así, Balzac ofrece (entre otras) *Le médecin de campagne* a su madre, *Louis Lambert* a Mme de Berny, *Séraphita* a Mme Hanska, *La maison Nucingen* a Zulma Carraud. El dedicatario público es una persona más o menos conocida con quien el autor manifiesta tener, por su dedicatoria, una relación de orden público: intelectual, artístico, político u otros. Así, el mismo Balzac dedica (siempre entre otros) *Birotteau* a Lamartine, *Ferragus* a Berlioz, *La Duchesse de Langeais* a Liszt, *La fille aux yeux d'or* a Delacroix, *Le père Goriot* a Geoffroy Saint-Hilaire, *Le curé de Tours* a David d'Angers, o *Illusions perdues* a Victor Hugo. Los dos tipos de relación no son evidentemente excluyentes uno de otro, ya que el autor puede tener una relación privada con un dedicatario público: Crébillon hijo con su padre, Melville (para *Moby Dick*) con Hawthorne, Aragon con Elsa Triolet, etc. Y no me propongo distinguir, en la lista de dedicatarios públicos de Balzac, la parte del profesional y la del amigo.

La dedicatoria de obra, al principio, no existe sin el acuerdo previo del dedicatario, pero sin duda hay excepciones a esta regla de cortesía, que ya vimos en el caso de Fielding. También es una excepción la dedicatoria *in memoriam*, como las de Flaubert a Le Poitevin o de Zola a su madre; o aun de Hugo para *Les voix intérieures* a su padre. Éstas son dedicatorias privadas, pero la dedicatoria a título póstumo permite también exhibir una filiación intelectual sin consultar al antepasado de quien se otorga el patrocinio. Dujardin dedica así *Les lauriers sont coupés* a Racine “en homenaje al supremo novelista de las almas”, y uno puede preguntarse qué habría pensado Racine de tal definición (y de tal heredero). Borges, en 1960 dedica *El hacedor* a Lugones, muerto en 1938, pero con la sutil precaución de una suerte de narración de sueños: visita en su escritorio de la Biblioteca Nacional al maestro que por una vez le manifiesta una parsimoniosa aprobación. No es más que un sueño, por supuesto, pero “mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la crono-

<sup>9</sup> Emplearé sistemáticamente la palabra *obra* para evitar el equívoco de *libro*, término que no se sabe si designa una obra o un ejemplar.

logía se perderá en un orbe de símbolos [...] será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado”

La dedicatoria a un grupo prescinde *a fortiori* de autorización, en Stendhal, Barrès, Larbaud o Aragon, ya citados, y muchos otros aun: el *Essai sur les révolutions* (en la portadilla) “a todos los partidos”; *Le bachelier* “a aquellos que, nutridos de griego y de latín, son muertos de hambre”; la *Jeanne d'Arc* de Péguy a todos los que luchan contra el mal universal y por la república socialista universal;<sup>10</sup> *S/Z* a los participantes de un seminario de dos años. O a identidades colectivas: el *Comte du tonneau* “a Su Alteza Real el Príncipe Posteridad”, *La légende des siècles* “a Francia” Incluso a seres exteriores a la especie humana: *Pierre* al monte Greylock, *Le mouvement perpétuel* a la poesía,<sup>11</sup> *Mythologiques* a la música, *Lord B* “a la ortiga y a la música de Klaus Schultze” Y esto, sin tener en cuenta las dedicatorias a Dios, a sus santos, a la Virgen<sup>12</sup> —y supongo que deberíamos ubicar indirectamente en esta clase la dedicatoria preteritiva de *Diaboliques*: “¿A quién dedicar esto?” Se puede también dedicar muy simplemente al lector, y sin duda ciertos avisos “al lector” deberían ser leídos como epístolas dedicatorias tanto como prefacios: véase los de *Essais*, del *Buscón*, o de *L'élisir de longue vie*. Ciertas obras de ficción están dedicadas por metalepsis a uno de sus personajes: la primera parte de *Lastrée* lleva una epístola dedicatoria a la heroína, la segunda al héroe Céladon y la tercera a la rivera del Lignon, que los une y los separa. A decir verdad, éstos son prefacios en forma de epístola, los verdaderos dedicatarios eran, en 1607, el rey Enrique IV como restaurador de la paz en Europa, y en 1619, Luis XIII como digno sucesor. Pero en la tercera edición de *Francion*<sup>13</sup> lleva una verda-

<sup>10</sup> No pongo comillas a esta fórmula, sumario abreviado de una dedicatoria más compleja y más larga de una página, que termina con una cláusula de explicación muy liberal: “Tómese la parte de la dedicatoria que se quiera.”

<sup>11</sup> Precisamente: “Dedico este poema a la poesía, y mierda para los que lo leerán.” La segunda proposición no es exactamente del orden de la dedicatoria, sino quizá del de aviso al lector. Propone en todo caso delicados problemas de relación con la dedicatoria de ejemplar. J. Ristat precisa (*Œuvre poétique*, t. II) que Aragon la tachó de los ejemplares de sus amigos, lo que testimonia un gran rigor de espíritu. Agrega que la cuarta de cubierta de los ejemplares destinados a los periodistas llevaba frases eróticas manuscritas. La edición corriente lleva impreso este aviso retrospectivo: “Había puesto aquí algunas marranadas para los periodistas, ellos no se mostraron agradecidos.”

<sup>12</sup> J. Delteil, *Sur le fleuve Amour*: “A mamá, a la Virgen María y al general Bonaparte”; Chateaubriand no habría osado formular semejante relación.

<sup>13</sup> 1633. La segunda (1626) llevaba una dedicatoria fantasiosa por preterición: “A los grandes: no es para dedicaros este libro por lo que hice esta epístola sino para que sepáis que no os lo dedico.”

dera dedicatoria al héroe: "A Francion. Querido Francion, ¿a quién podría dedicar vuestra historia sino a vos mismo?" El mismo tipo de destinatario, como he dicho, aparece en la dedicatoria final de *Mémoires d'Hadrien*.

Dedicatoria al lector, es decir al verdadero destinatario de la obra, dedicatoria al héroe, es decir a su principal objeto: no quiero olvidar en este conjunto un poco raro, y sin duda lúdico, a la autodedicatoria o dedicatoria al autor por el autor mismo. Ésta será a menudo la fórmula más sincera y es aproximadamente la de Joyce para su primera obra, una pieza titulada *Una brillante carrera* y dedicada así: "A mi propia alma le dedico la primera obra de mi vida."<sup>14</sup> También será la de la *Mémoires d'Hadrien*, si tomamos al pie de la letra su estatus autobiográfico, lo que, es claro, el autor no deseaba de ninguna manera.

Se podría también dedicar la obra a sí misma, si se juzga que ella lo merece, o, dicho de otro modo, que ella *se* merece (¿y cómo de otro modo? ¡Uno se merece siempre!) Es un poco lo que hace Horacio: *Ad librum suum*. Pero seamos honestos: no es una dedicatoria sino una epístola (la vigésima).

Algunas novelas de Walter Scott presentan la particularidad de estar dedicadas a un personaje imaginario: el reverendo doctor Dryasdust ("Seco-como-el-polvo") miembro de la Sociedad de Anticuarios, para *Ivanhoe* y *Las aventuras de Nigel*, el capitán Clutterbuck para *Peveril of the Peak*. Es que la dedicatoria, o la epístola dedicatoria que cumple la función de prefacio o prefacio dedicado (*dedicatory epistle, prefatory letter*), forma parte del juego seudonímico sustituido o superpuesto después de 1816 al anonimato de las primeras *Waverley Novels*. El principal testafierro, Jedediah Cleisbotham, endosará, por ejemplo, el capítulo preliminar de *Los puritanos de Escocia*, la dedicatoria al lector de la introducción de *La prisión del Midlothian*, la dedicatoria "a sus queridos conciudadanos" de *La novia de Lammermoor*. Las dedicatorias de *Ivanhoe* y de *Nigel* a Dryasdust están firmadas respectivamente por Laurence Templeton y Clutterbuck, lo que los indica indirectamente como autores de estas novelas. Después el juego se complicará con intervenciones y otras diversiones que evocaremos más legítimamente en el capítulo sobre el prefacio.

Sea quien fuere el dedicatario oficial, hay siempre una ambigüedad en la destinación de una dedicatoria de obra, que apunta siempre al menos a dos destinatarios: el dedicatario, por supuesto, pero

<sup>14</sup> R. Ellmann, *James Joyce*, Gallimard, 1962, p. 94.

también el lector, ya que se trata de un acto público en el que el lector es de alguna manera tomado como testigo. Típicamente performativa, como he dicho, ya que *constituye* el acto que está describiendo, la fórmula no es solamente: “Dedico este libro a Un Tal” (es decir: “Digo a Un Tal que le dedico este libro”), sino también: “Digo al lector que dedico este libro a Un Tal.” Pero igualmente: “Digo a Un Tal que digo al lector que le dedico este libro a Un Tal” (dicho de otro modo: “Digo a Un Tal que le hago una dedicatoria pública”). Pero por esto: “Digo al lector que digo a Un Tal, etc.” –al infinito, por supuesto. La dedicatoria de obra destaca siempre la demostración, la ostentación, la exhibición: exhibe una relación intelectual o privada, real o simbólica, y esta exhibición está siempre al servicio de la obra como argumento de valorización o tema de comentario (no es indiferente, desde el punto de vista temático, que *Langeais* haya sido dedicada a Liszt y *La fille aux yeux d'or* a Delacroix, y no a la inversa). Hay en esto algo oblicuo, que Proust llamaba el “lenguaje insincero (de los prefacios y ) de las dedicatorias”, y a lo que no podemos escapar evitando la dedicatoria: la ausencia de dedicatoria en un sistema que implica la posibilidad, es significativa como un grado cero. “Este libro no está dedicado a nadie”: ese mensaje implícito ¿no está lleno de sentido? (Al menos, “no veo a nadie *que merezca* este libro”).

### *Funciones*

Después de algunas observaciones sobre la relación de la dedicatoria y sus actores, querría consagrar una sección a las funciones semánticas y pragmáticas de la dedicatoria misma. La dedicatoria de obra, como dije, es la exposición (sincera o no) de una relación (de una clase o de otra) entre el autor y alguna persona, grupo o identidad. Salvo usurpaciones adicionales sobre las del prefacio, su función propia se agota en esta exposición, explícita o no, es decir, precisando la naturaleza de esta relación, como en las epístolas dedicatorias clásicas o las fórmulas que especifican y aun restringen del tipo “A Un Tal por tal razón [y no tal otra]”, o prefiriendo dejarla en una indeterminación, y dejar a cargo del lector (y quizá del dedicatario mismo) tratar de reducirla. Si la función directamente económica de la dedicatoria hoy ha desaparecido, su función de patrocinio o de caución moral, intelectual o estética se ha mantenido en lo esencial: no se puede, al principio o al final de una obra, mencionar a una persona o una cosa

como destinatario privilegiado, sin invocarlos de alguna manera, como antes el aedo invocaba la musa, y por lo tanto implicarlo como una suerte de inspirador ideal. “Para Un Tal” implica siempre un poco “Por Un Tal”. El dedicatario es de alguna manera siempre responsable de la obra que le es dedicada y a la cual aporta *volens nolens* un poco de su participación. ¿Es necesario recordar que garante, en latín, se decía *auctor*?

### *La dedicatoria de ejemplar*

La distinción entre dedicatoria de obra y dedicatoria de ejemplar está ligada a la posibilidad de distinguir estas dos realidades que son la obra y el ejemplar. Éste no es el lugar para abordar las vastas cuestiones planteadas por esta segunda distinción, sino, más simplemente, para recordar que el modo de existencia de una obra única como la *Vue de Delft*, no es el de una obra de ejemplares múltiples como la *Recherche*. En el caso de una obra única, como lo es en general la obra histórica, la eventual dedicatoria sólo puede ser a la vez de obra y de ejemplar. Una obra de ejemplares múltiples, digamos generosamente tres mil, puede ser consagrada a una persona y cada uno de sus ejemplares dedicado a otros tres mil, o por lo menos a dos mil novecientos noventa y nueve. A decir verdad, el número no importa, y aun la reproducción manuscrita como la conocemos antes de Gutenberg, con sus decenas o centenas de ejemplares no rigurosamente idénticos, no podía excluir la distinción fundamental: Virgilio podía dedicar las *Geórgicas* como obra a Mecenas, y cada una de sus copias manuscritas a quien las adquiriera. Imagino que la parte del escriba en la confección de cada ejemplar (quizá no muy activa pero seguramente más singular que la del impresor moderno) hubiera podido ofrecerle algún derecho a la dedicatoria –quiero decir a dedicar el ejemplar del que es responsable si al menos cada manuscrito hubiera sido la obra de un solo copista, ya que como sabemos ha dejado muy rápido de ser el caso. Imagino también (la ignorancia estimula mucho la imaginación) el nacimiento de la imprenta, que, multiplicando los ejemplares (casi) idénticos ha debido multiplicar (para compensar esta uniformización del producto) la demanda de las dedicatorias de ejemplares: en suma, este tipo de dedicatorias, tal como las conocemos hoy, constituye la única parte autógrafa y de alguna manera singular (“única”) de un libro impreso. De allí su precio. Sabemos también que la

venta de ejemplares de autor, llamados justamente “ejemplares de dedicatoria” formaba parte, en el siglo XVI, de los recursos legítimos de los autores. Erasmo, por ejemplo, disponía de “una verdadera red de gente, que distribuía los libros y recolectaba las recompensas”.<sup>15</sup> Imagino también que este negocio de la dedicatoria debió desaparecer a finales de la edad clásica, con la instauración de los derechos de autor. Nos hace falta, pues, una historia de la dedicatoria de ejemplar. Por la dificultad de reunir los materiales, ésta no será una tarea fácil, pero me parece que el desafío (un mejor conocimiento de las costumbres y de la institución literaria) valdría la pena. Es claro en todo caso que este negocio antiguo nos dejó dos sobrevivientes, la firma de ejemplares de prensa (yo te hago una bella dedicatoria para que tú me hagas un bello artículo) y las sesiones de firma en librerías en las que la presencia de una dedicatoria autógrafa es un argumento de venta.

### *Lugar, momento*

Nada tengo para decir que no sea evidente acerca del lugar de la dedicatoria de ejemplar, hoy en la página de guarda o mejor en la falsa portadilla, lo que permite eventualmente integrarlas con o sin florituras, a la fórmula dedicatoria. Con respecto al momento, es esencialmente la “salida” del libro, es decir su primera edición (servicio de prensa y ejemplares de autor), pero eventualmente más tarde, en ocasión de una sesión de firmas o de un pedido individual de autógrafo. La duración de las dedicatorias de ejemplar es, paradójicamente, más segura –salvo deterioro o accidente: ilimitada– que la de la dedicatoria de obra. Un autor puede, en efecto, como Chateaubriand en 1804, suprimir o modificar una dedicatoria de obra en una nueva edición. Supresión no retroactiva a menos que se puedan recuperar y destruir todos los ejemplares anteriores (y todavía: los testimonios indirectos pueden subsistir, y bastar) pero que reduce al menos la aplicación de la dedicatoria primitiva: se dirá que Chateaubriand sólo dedicó a Bonaparte la segunda y tercera edición del *Génie du christianisme*. Pero, salvo acuerdo con el dedicatario, no se puede hacer nada contra una dedicatoria de ejemplar: demasiado tarde para un eventual arrepentimiento, lo que está firmado está firmado. Yo conozco (y yo ignoro) a más de uno que se mordía las uñas por más de una.

<sup>15</sup> L. Febvre y H.J. Martin, *L'apparition du livre*, Albin Michel, 1958, p. 235.

La biografía de Gide es rica en diversos episodios dedicatorios, auténticos o apócrifos, que pueden ilustrar este tipo de confusión o de conflicto. Así, enemistado con André Ruyters, dedica su *Voyage au Congo* con una sola frase: “No obstante.” Claudel dedicó un volumen de su correspondencia con Gide a su nieto en estos términos: “Con vergüenza por hallarme en tan mala compañía.” El dedicatario tuvo el buen gusto de darle este volumen a Gide, para que firmara a su vez. Gide simplemente adjuntó esta fórmula lapidaria: “Ídem.” Es verdad que Claudel ya lo había provocado enviándole un ejemplar de su obra común con esta insolente dedicatoria: “Homenaje del autor” —oportunidad para Gide de sentirse, según sus palabras, “suprimido”. Sabemos también que Gide había hecho en 1922 una venta pública de una parte de su biblioteca, y en particular de todos los libros dedicados de antiguos amigos con los que se había malquistado. Uno de ellos, Henri de Régnier, se vengó enviándole *no obstante* su libro siguiente, pero con esta dedicatoria: “A André Gide, para su próxima venta.”<sup>16</sup>

### *Dedicador, dedicatario*

Contrariamente a la dedicatoria de obra, la dedicatoria de ejemplar (salvo falsificación) no deja ninguna duda en cuanto a la identidad de su destinador, ya que su característica —evidente o negada— es la de estar siempre firmada, o más exactamente, de llevar siempre y al menos una firma. ¿Siempre? Nunca digas nunca, pero me parece que las excepciones no pueden deberse más que al olvido, o a una simulación malevolente del olvido. ¿Al menos? Sí, porque el grado mínimo del autógrafo no es una fórmula sin firma sino una simple firma sin fórmula. Le sigue en la jerarquía la fórmula firmada sin mención del dedicatario: “A Un Tal, amistosamente.” Poco gratificante. La fórmula canónica lleva evidentemente el nombre del dedicatario (a falta del cual es mejor hablar de autógrafo más que de verdadera dedicatoria), variaciones mínimas del esquema “A X, Y”, en donde X puede ser un individuo o una colectividad (una pareja, un grupo, una biblioteca),

<sup>16</sup> Cito estas anécdotas de J. Lambert, *Gide familier*, Julliard, 1958. Naturalmente, circulan otras versiones: en R. Mallet, *Une mort ambiguë*, Gallimard, 1955, el nieto de Claudel es una hija, y la réplica de Gide es: “Con las excusas de Gide.” En sus conversaciones con Amrouche, Gide precisa que la venta de estos ejemplares tenía por objeto hacer públicas (por su inscripción en el catálogo) estas dedicatorias privadas de antiguos amigos que lo habían rechazado por razones de costumbres y de religión.

y también (aunque es más difícil), una entidad no humana, o aun un individuo difunto: ninguna dedicatoria de ejemplar a Dios, al monte Greylock, a la música, a Francia, a Juana de Arco, a mi abuelo *in memoriam*, ni a mi gato. Lo que prueba una vez más que se puede poder lo más (dedicar una obra) sin poder lo menos (dedicar un ejemplar). Contrariamente al dedicatario de obra, el dedicatario de ejemplar debe ser humano y estar vivo, porque la dedicatoria de ejemplar no es solamente un acto simbólico sino también un acto efectivo, acompañado en principio de una entrega efectiva o de una venta presente o anterior. Es decir, de una posesión que la dedicatoria firma y consagra. No dedicamos un libro a alguien a quien no le pertenece, de donde la fórmula frecuente y exacta: “Ejemplar de X”. Por el contrario, por suerte, la dedicatoria de obra no se acompaña con una entrega o una venta del conjunto de los ejemplares impresos: es de otro orden, como la obra misma, ideal y simbólico. De ahí la extrañeza de esta fórmula de dedicatoria de obra para las *Elegías de Duino*: “Propiedad de la princesa de Tour y Taxis” Extraña por hipérbole, como en “Soy completamente suyo”, o por litote: ser dedicatario de una obra literaria no es de ninguna manera ser propietario –lo que no se puede. Es a la vez mucho más, y mucho menos. Es de otro orden, etcétera.

### Funciones

A falta de la información de la que hablamos antes y que preconizo persistentemente, no emprenderé aquí ninguna “teoría” de la dedicatoria de ejemplar considerada en su forma y su función: el material disponible sería mucho más errático y contingente. Sólo volveré a una idea que arriesgué más arriba: esta clase de dedicatoria (salvo situaciones puramente comerciales o profesionales –servicio de prensa–) parece resignarse menos fácilmente que la dedicatoria de obra a la fórmula mínima “A X, Y”,<sup>17</sup> fórmula que en esta relación efectiva, parece siempre *demasiado* mínima. La dedicatoria de ejemplar amistosa y *a fortiori* de homenaje a un maestro, pide siempre una especificación: ya sea (con un simple adverbio) de la relación entre dedicador y dedicatario, ya sea (mejor) de la relación entre el dedicatario y la obra, o (aún mejor) de las dos a la vez. Así, de Zola a

<sup>17</sup> Como se sabe, el uso moderno introduce en esta fórmula (sin duda más frecuentemente en la dedicatoria de ejemplar que en la de obra) la variante “Para X, Y”

Flaubert para *L'assommoir*: "A mi gran amigo Gustave Flaubert, con odio al gusto." Estas especificaciones por motivación ("A X, por tal razón") comportan un comentario (autoral) de la obra, y entran con pleno derecho en el campo del paratexto. Es inútil agregar cuán precioso sería, para cada obra, un resumen del conjunto de sus dedicatorias de ejemplar. Resumen imposible de manera exhaustiva, pero no me parece que la historia literaria haya hecho todos los esfuerzos posibles en esa dirección. Sigamos,<sup>18</sup> pues.

La modestia es sin duda una de las aptitudes que se requieren, y por consecuencia la excusa es uno de los *topoi* constantes de la dedicatoria de ejemplar. Hay autores con modestia sincera, o quizás más bien atentos al interés que tal lector pueda tener o no por tal obra. Y esto, porque el dedicatario de ejemplar, contrariamente al dedicatario de obra, es siempre un lector potencial al mismo tiempo que una persona real, y uno de los presupuestos de la dedicatoria es que el autor espera de él, como reciprocidad, una lectura. Sería inconveniente, aun por modestia, dar a entender a un dedicatario que no se espera nada de él: eso sería tratarlo de simple, o de vulgar cazador de autógrafos.

Roland Barthes era uno de esos autores atentos, siempre dispuesto a excusarse por ofrecer un libro que quizás no tenía nada de interés para el dedicatario. Una de sus dedicatorias en forma de excusa ha sido sutilmente y (lo que vale más) justamente comentada por su dedicatario, Eliseo Verón. Hablaré en su momento de este comentario, pero invito al lector a consultar: Eliseo Verón, "Qui sait?", *Communications*, 36, 1982.

Como vimos –como ya sabemos– la función de una dedicatoria de ejemplar es diferente a la dedicatoria de obra. La principal razón de esta diferencia, o de estas diferencias, es el carácter privado, no sólo de la relación, sino también de la comunicación, en principio confidencial, de la dedicatoria de ejemplar. No hay nada aquí (esperando la eventual publicación póstuma) del movimiento oblicuo señalado más arriba.

<sup>18</sup> Sobre el caso particular de la larga dedicatoria de *Swann* a Mme Scheikévitch, escrita en 1915 para dar a la dedicatoria un sumario parcial de la serie de la *Recherche*, véase *Palimpsestes*, pp. 291ss. Este texto posterior en dos años a la publicación del libro es de un estatus intermedio entre el de una dedicatoria y el de una carta (se encuentra además en las ediciones de la Correspondencia). Para más detalles sobre la dedicatoria de ejemplar y sus franjas, cf. J.-B. Puech y J. Couratier, "Dédicaces exemplaires", *Poétiques* 69, febrero de 1987

ba (“Informo al lector que dedico...”). Tampoco del hecho de que el dedicatario no se considera como tal, ni en qué términos; y, por el contrario, cada dedicatario sabe que no es el único. Nada, pues, del efecto de caución pública de la dedicatoria de obra. ¿Caución privada? Dudo que esta locución tenga aquí un sentido. La demanda es, como dije, más simplemente y más directamente de lectura, y esta relación es absolutamente sana. Queda por saber si no es más difícil encontrar un lector que un mecenas.

Queda también, sobre este punto, una paradoja muy divertida: acompañando la cesión de un ejemplar, la dedicatoria motiva un comentario, no sobre ese ejemplar, sino sobre la obra misma. Esta paradoja puede llegar a una suerte de torpeza (el dedicatario exigiendo: “Ya que esta obra me conviene tanto, ¿por qué no consagrármela en lugar de simplemente dedicarme este ejemplar?”), o, inversamente, el dedicatario de obra despreciando: “¡Un ejemplar hubiera bastado!”) sin contar la confusión que siempre implica dedicar a Y un ejemplar de obra ya dedicado a X. Al menos tiene el mérito de subrayar la relación particular del ejemplar con la obra, de la que toma no todo su valor (después de todo, no hay en las librerías dos ejemplares idénticos de una misma obra) sino lo esencial de este valor. O, más bien, y ya que la representa, el ejemplar vale a la vez *por* y *para* la obra. La dedicatoria de ejemplar, que se justifica por referencia a la obra, insiste sobre sus dos aspectos, el material (“He aquí un libro”), que valoriza singularizándolo (como sabemos, sólo la numeración de ejemplares de lujo puede hacerle –ruin– competencia): “He aquí el ejemplar único del señor Tal”; y el ideal: “He aquí, de tal obra, un ejemplar que vale sobre todo por lo que *ella* vale.” Dicho de otro modo: “A pesar de las apariencias y en la medida de las posibilidades humanas, lo que te ofrezco no es solamente un libro, sino una obra.” Dicho de otro modo aun: “La posesión de este libro no es más que un medio, porque este libro no es sólo un objeto sino también un signo. El fin es otra posesión, que no es de ningún modo una posesión, y cuya única vía es la lectura.” Dicho de otro modo, en fin, tentativa para conjurar el desdén por el texto tan frecuente en los bibliófilos: “Que no se crea que la posesión de este libro te dispensa de su lectura.”

## LOS EPÍGRAFES

Definiré *grosso modo* el epígrafe como una cita ubicada en *exergo*, generalmente al frente de la obra o de parte de la obra: “en exergo” significa literalmente *fuera* de la obra, pero quizás aquí el exergo es un *borde* de la obra, generalmente cerca del texto, después de la dedicatoria, si la hubiera. De donde esta metonimia hoy frecuente: “exergo” por epígrafe, lo que no es muy feliz porque confunde la cosa con su lugar. Pero volveré a esta cuestión de emplazamiento después de la cabalgata histórica de rigor. También volveré al término *cita*, que pide algunas precisiones o más bien ampliaciones.

### *Historial*

A primera vista, el epígrafe parece una práctica más reciente que la dedicatoria. No encuentro ningún rastro, al menos según la definición que dimos más arriba, antes del siglo XVII. Pero quizás su antepasado esté en una práctica más antigua, el lema del autor. El texto del lema puede ser una cita, como el *Ab insidiis non est prudentia* tomado de Plinio, que Mateo Alemán integra al frontis de al menos dos de sus obras: *Guzmán de Alfarache* y su *Ortografía castellana*. Lo que distingue el lema no es, pues, su carácter autógrafa, sino su independencia con relación al texto singular, el hecho de que pueda encontrarse al frente de varias obras del mismo autor, y que lo ubique, por así decirlo, en exergo de su carrera, o de toda su vida. Evidentemente, éste es el caso del *Vitam impendere vero* de Rousseau, que por otra parte no figura, según sé, en ninguna de sus obras, y en el prefacio de *Julie* explica que rechazó la idea de su editor de ubicarlo al frente de esa novela.

No conozco ejemplos más recientes del lema de autor, pero ciertamente deben existir; conocemos el lema de editor, o de colección que adorna hoy en día ciertas cubiertas: “*Rien de commun*” (Corti), “*Je sème a tous vents*” (Larousse), “*Je ne bastis que pierres vives, ce sont hommes*” (colección Pierre vives, Seuil) –este último, tomado de Rabelais, hace comentario y justificación con el título de la colección, función que volveremos a encontrar en la obra con respecto al epígrafe. Un esta-

do intermedio sería el del epígrafe, renovado en cada número, que acompañaba en segunda página de cubierta el título de la revista *Tel Quel*: una cita, auténtica o no, que llevaba siempre la locución “*tel quel*”

Según sé, el primer<sup>1</sup> epígrafe de obra sería, al menos en Francia, el de las *Máximas* de La Rochefoucauld, o de las *Reflexiones morales*, edición de 1678 (no creo que figure en las anteriores): “Nuestras virtudes, frecuentemente, no son más que vicios disfrazados.” Pero este primer ejemplo es aún confuso, ya que la frase ubicada en exergo no aparece como una cita (alógrafa, con mención de su autor) y suena más como una máxima de La Rochefoucauld mismo, de quien ella constituiría su máxima tipo, emblema y condensación de toda su doctrina. Epígrafe autógrafa, pues, o autoepígrafe: es una variante que volveremos a encontrar, con las preguntas que formula. El primer epígrafe ilustre en el sentido corriente del término sería el de *Caracteres* (1688). Es una cita de Erasmo, debidamente atribuida a su autor: *Admonere volumus, non mordere; prodesse, non laedere; consulere moribus hominum, non officere* (“Quise ponerme en guardia, no atacar; ser útil, y no herir; mejorar las costumbres de los hombres, y no perjudicarlas”).

La práctica del epígrafe se extiende en el transcurso del siglo XVIII, en donde lo encontramos (generalmente latino) al frente de algunas grandes obras, como *L'esprit des lois: Prolem sine matre creatam* (“Hijo creado sin madre”), cita de Ovidio pero sin mención del autor;<sup>2</sup> la *Historia natural* de Buffon: *Naturam amplectimur omnem* (“Contenemos toda la naturaleza”), sin mención del autor; *La nueva Eloísa*: dos versos italianos de Petrarca, *Non la connobe il mondo, mentre l'ebbe* (traducción de Rousseau: “*Le monde la posséda sans la connaître, / Et moi, je l'ai connue, je reste ici bas à la pleurer*”);<sup>3</sup> *Le neveu de Rameau: Vertumnis; quotquot sunt, natus iniquis* (“Nacido bajo la influencia maligna de todos los Vertumnios reunidos”) de Horacio, *Sátiras* II, 7; o las *Confessions: Intus et in cute* (“Interiormente y bajo la piel”) tomado sin mención del autor a Persia, *Sátiras* III, 30. La costumbre del epígrafe latino se man-

<sup>1</sup> Al menos al frente de una obra célebre; pero se me señala una, tomada de Horacio, en el *Lycée du sieur Bardin* (1632). La pesquisa queda abierta.

<sup>2</sup> El sentido *ad hoc* de esta cita no es evidente. Puede interpretarse como “trabajo sin modelo” Pero se dice que Montesquieu la glosaba así: para hacer una gran obra, es necesario un padre, el genio, una madre, la libertad; “Mi obra no tiene esta última” (Mme Necker, *Nouveaux mélanges*). Este paratexto de paratexto proyecta una luz singular (o una sombra) sobre el texto.

<sup>3</sup> “El mundo la poseyó sin conocerla, / y yo que la conocí, permanezco aquí abajo para llorarla” [τ.].

tiene en este régimen posclásico, al menos hasta *Mémoires d'outre-tombe*: *Sicut nubes [...] quasi naves [...] velut umbra*, que es un popurrí de Job, 30-15, 9-26, 14-2: “Como una nube (pasó mi salvación); (mi día se desliza) como barcos (de junco); (el hombre fue) como una sombra.”

Práctica un poco tardía que sustituye aproximadamente a la del epíteto dedicatorio clásico y que parece, en sus comienzos, característica de las obras de ideas más que de la poesía o de la novela. Entre las grandes novelas del siglo XVIII, no encontré ninguna otra (además de *La nouvelle Héloïse*) que la de *Tom Jones* (*Mores hominum multorum vidit*, “Observó las costumbres de un gran número de hombres”, sin indicación de la fuente) y de *Tristram Shandy*: “No son las acciones sino las opiniones que conciernen a las acciones lo que perturba a los hombres” (Epicteto). Es aparentemente por la novela “gótica”, género a la vez popular (por su temática) y erudito (por su decorado) como se introduce masivamente en la prosa narrativa: los *Mystères d'Udolpho* (1794), *Le moine* (1795) y *Melmoth* (1820) llevan un epígrafe en cada capítulo.<sup>4</sup> Walter Scott ajusta esta práctica, y con la misma frecuencia: epígrafes generalmente atribuidos a un autor real, lo que no garantiza temáticamente su exactitud o su autenticidad, aun si nos fiamos de esta “confesión” de la introducción a las *Crónicas de la Canongate*:

Los fragmentos de poesía dedicados al comienzo de los capítulos de estas novelas son extractos de autores que cito de memoria; pero en general son pura invención. Me ha costado mucho recurrir a la colección de poetas ingleses para descubrir epígrafes convenientes; y, viéndome en la situación de tramoyista que, después de haber agotado el papel blanco que tenía para representar una caída de nieve, continúa haciendo nevar con papel pardo, puse mi memoria al servicio todo el tiempo que me fue posible, y cuando se agotó, la suplí por la invención. Pienso que ciertos lugares en donde los nombres de autores se encuentran ubicados bajo las citas supuestas, será útil buscarlos en las obras de escritores a los que estos pasajes son atribuidos.

Esta moda inglesa del epígrafe fantasioso pasa a Francia a comienzos del siglo XIX vía Nodier y otros partidarios del género negro, “frenético” o fantástico, como *Han d'Islande* con sus cincuenta y un capítulos con al menos un epígrafe cada uno (el récord es de cuatro), todos muy característicos por la elección de los autores: Maturin, nueve veces citado salvo error, encabeza la lista seguido por Shakespeare y Lessing, cada uno siete veces. Según un principio que reencontra-

<sup>4</sup> La más antigua novela gótica, *El castillo de Otranto* (1794), no lleva aún ninguno.

remos, esta elección de autores es más significativa que los textos de los epígrafes por sí mismos, aparentemente distribuidos sin relación con los contenidos respectivos de los capítulos. Hugo no deja de indicarlo, alabando en su prefacio estos “epígrafes extraños y misteriosos que aumentan singularmente el interés y dan más fisonomía a cada parte de la composición”

Stendhal toma también de Scott el hábito de los epígrafes de capítulos: salvo cuatro, casi todos los de *Armance* o todos los de *Rouge* salvo los cuatro últimos, más uno en cada uno de los dos libros (“La verdad, la áspera verdad”, Danton, y “Ella no es bonita, ella no tiene rojo”, atribución sin duda fantástica a Sainte-Beuve); en dos libros de la *Chartreuse* más uno en el capítulo 2 del primer libro, sin contar los de las obras no novelescas y los que parecen prever los manuscritos de las novelas incompletas *Leuwen* y *Lamiel*. La actitud de Balzac parece más reservada.<sup>5</sup> Sus obras de juventud (*Jean-Louis*, *L'héritière de Birague*, etc.) llevan muchos epígrafes y a veces muchos por capítulo —a menudo anónimos o de atribución fantasiosa. De las obras reagrupadas en *La comédie humaine*, veintitrés, según Lucienne Frappier-Mazur, llevaban epígrafe en su edición preoriginal, en particular los relatos históricos de tipo escocés (*Les Chouans*,<sup>6</sup> *Le martyr calviniste*) o fantástico-“filosóficos” (*Sarrasine*, *L'histoire des Treize*, *Louis Lambert*, *L'envers de l'histoire contemporaine*). De las grandes novelas de costumbres, sólo *Père Goriot* sigue el rito, pero con una fórmula que acentúa la intención realista del relato: *All is true* (Shakespeare —epígrafe provisto por *Biroteau*). Pero sobre todo, estos epígrafes son a menudo suprimidos desde el original, y más tarde en la edición Furne de *La comédie humaine* (las únicas excepciones son el de *La peau de chagrin*, que se mantiene, y el de *Réquisitionnaire*, que se agrega en Fornes). Balzac parece repudiar el epígrafe a medida que abandona el propósito del relato histórico, fantástico, o “filosófico” en beneficio de la gran novela —o como él corregiría, del gran estudio de costumbres.

<sup>5</sup> Véase L. Frappier-Mazur, “Parodie, imitation et circularité: les épigraphes dans les romans de Balzac”, en *Le roman de Balzac*, ed. R. Le Huenen y P. Perron, Montreal, Didier, 1980.

<sup>6</sup> En la advertencia de *Gars* (primer título de *Dernier Chouan*, primera versión de *Chouans*), Balzac hacía decir al autor supuesto Victor Morillon: “Aborrezco los epígrafes. Cortan mi satisfacción, para usar una expresión parisiense, pero he querido desafiar la imitación, y, teniendo cuidado de no hacerle presagiar nada al lector, llevé el lujo hasta el ridículo; son los primeros y los últimos con los que entorpeceré mis narraciones.”

Como para la dedicatoria, esta reserva con respecto al epígrafe marcará la gran tradición realista moderna: el epígrafe está casi ausente en Flaubert, Zola, James, como lo estaba ya en Fielding o Austen, y el paréntesis abierto por Ann Radcliffe y Walter Scott se cierra aproximadamente a mediados del siglo XIX.

### *Lugar, momento*

El lugar habitual del epígrafe en la obra es, como dije, cerca del texto, generalmente en la primera página después de la dedicatoria, pero antes del prefacio. La práctica antigua admitía un epígrafe en la portadilla: así, para los originales de *La nouvelle Héloïse* o de *Oberman* (“Estudio al hombre y no a los hombres”, Pitágoras). Dicha práctica no ha sido abandonada en nuestros días: véase *La fou d’Elsa* (“Practico con su nombre el juego del amor”, Djâmî). Otro emplazamiento posible, lo mismo que para la dedicatoria, es al final del libro: última línea del texto separada por un blanco, como la cita de Marx ubicada por Perec al final de *Choses* (además de un epígrafe liminar tomado de Malcolm Lowry) —Perec bautizó “metágrafos” (*meta* por “después”) estas citas finales de las que ubica una decena al final de *La disparition*. Es evidente que este cambio de lugar puede implicar un cambio de función; el epígrafe al comienzo está, para el lector, a merced de su relación con el texto, el epígrafe final, después de la lectura del texto, es de una significación evidente y más conclusiva: es la palabra final, aunque se trate de la palabra de otro. Los de *La disparition* no podían haber figurado al comienzo sin correr el riesgo de descubrir muy pronto la mecha, pero el de *Choses* es una conclusión, o como se dice con respecto a las fábulas, una moraleja. Y aún más, el de *Un roi sans divertissement*, que se presenta a decir verdad como perteneciente plenamente al texto cita (de Pascal, por supuesto, y justificación del título) en boca del narrador que se da el lujo de ignorar al autor: “¿Quién dijo: Un rey sin diversión es un hombre miserable?”

Los epígrafes de capítulo, o de partes, o de obras singulares reunidos en recopilación, se ubican regularmente al comienzo de sección, y podemos encontrar aún dos o tres emplazamientos más o menos eficaces. Ya mencioné la cita de Sartre en la faja de *Politique de la prose*; esta práctica del epígrafe en la faja, emplazamiento muy expuesto (en todos los sentidos) y muy estratégico, se remonta al menos a 1929, cuando Julien Green ubicó allí, para *Léviathan*, la célebre frase de

*Pelléas*: “Si yo fuera Dios, tendría piedad del corazón de los hombres.” Encontró un excelente colega (Mauriac, si no me equivoco) para denunciar este epígrafe sacrílego.<sup>7</sup>

El epígrafe es generalmente original, en el sentido convenido aquí, es decir, adoptado, y definitivamente, desde la primera edición, pero Balzac brinda una excepción para cada una de estas normas, y sería sin duda fácil encontrar otros casos de epígrafe tardío o suprimido por decisión del autor o negligencia editorial (sin contar los desplazamientos de una edición a otra). Tengo una edición de bolsillo de *Por quién doblan las campanas* en traducción francesa, en la que falta el epígrafe de John Donne, que reencontraremos —ya que no está verdaderamente perdido.

Del hecho de que el epígrafe es una cita, se deduce casi necesariamente que consiste en un texto. Pero después de todo se puede citar (reproducir) en función de epígrafe las producciones no verbales, como un dibujo o una partitura. Es el caso de la firma manuscrita del cabo Trim en el capítulo IV del Libro IX de *Tristram Shandy*, ubicado más o menos fielmente en exergo de *La peau de chagrin*, o el del extracto de *La consagración de la primavera* citado en la novela de Alejandro Carpentier, o el del canto de marinos *Hear us, ô Lord*, que justifica el título de una novela de Lowry.

### *Epigrafiados*

De este mismo hecho (que el epígrafe es una cita), se sigue que su atribución formula dos preguntas en principio distintas y no tan simples como parecen: ¿Quién es el autor real o putativo del texto citado? ¿Quién elige y propone la cita? Llamaré al primero *epigrafiado*, al segundo *epigrafista* o destinador del epígrafe (su destinatario —sin duda el lector del texto— es el *epigrafario*).

Frecuentemente el epígrafe es alógrafa, es decir, atribuido a un autor que no es el de la obra, digamos Erasmo por La Bruyère: ésta es la “cita por excelencia”,<sup>8</sup> como dice Antoine Compagnon. Si esta atribución es verídica, el epígrafe es auténtico; pero la atribución puede ser falsa, y de muchas maneras: sea porque el epigrafista (de lo que

*Journal, Œuvres*, Pléiade, IV, p. 46.

<sup>8</sup> *La seconde main*, Éd. du Seuil, 1979, p. 30.

Scott se jacta) simplemente ha creado la cita para atribuirle a un autor real o imaginario; por ejemplo y como dije, sospechamos que el epígrafe de la segunda parte de *Rouge* es apócrifo y falsamente atribuido a Sainte-Beuve. Sería igualmente falso o ficticio, si, creado por Stendhal, hubiera sido atribuido a un autor imaginario o “supuesto” También lo sería, pero de una manera más sutil, si, atribuido a Sainte-Beuve, hubiera sido tomado de otro autor, digamos Byron. También puede ser auténtico pero inexacto (caso muy frecuente) si el epigrafiista (ya sea que cite erróneamente de memoria o que desee adaptar la cita a su contexto o cualquier otro caso, en tanto intermediario infiel) atribuye correctamente un epígrafe inexacto, es decir, no literal: como si Sainte-Beuve hubiera escrito en realidad: “Ella no es bonita, ella no tiene negro.” Puede ser auténtico y exacto, pero incorrectamente situado por la referencia, cuando la hay.

Los usos de presentación del epígrafe son muy variables. El más frecuente consiste en nombrar al autor sin precisar la referencia –salvo si la identidad del epigrafiado cae por su propio peso, como en un estudio crítico o biográfico en el que el epígrafe anónimo no puede ser atribuido más que al autor-objeto; en ese caso la elegancia consiste en omitir el nombre y dar la referencia (más o menos precisa): es lo que hace Jean-Pierre Richard en *Proust et le Monde sensible*, refiriendo simplemente a *La prisonnière* esta cita inicial: “Una frase [...] tan profunda, tan vaga, tan interna, casi tan orgánica y visceral que no se sabía, cada vez que se la usaba, si se trataba de un tema o de una neuralgia.”

Por otra parte, el epígrafe puede ser impreso entre comillas, en itálicas o en romanas; el nombre del epigrafiado puede estar entre paréntesis, en mayúsculas, etc., con todas las combinaciones posibles de estas variables: no creo que el código tipográfico haya fijado una norma, al menos en Francia.

La alternativa teórica al epígrafe alógrafo es evidentemente el epígrafe autógrafo explícitamente atribuido al epigrafiista mismo, es decir, *grosso modo*, al autor del libro. No conozco ninguna ilustración perfecta de este tipo de autoatribución, que pecaría de total falta de modestia. La más cercana sería quizás la página de *Fragments d'un “Déluge”* que Giono ubica en exergo de *Noé*, o esa cita inexacta, o aproximativa, del capítulo XXIII de la *Chartreuse* que abre el Libro II.<sup>9</sup> A menudo

<sup>9</sup> No ubicaré en esta categoría los dos “epígrafes” de John Barth para *The Friday Book*, que son de hecho dos declaraciones de Barth sobre (contra) la práctica del

el autoepígrafe está disfrazado, como vimos, de epígrafe apócrifo o ficticio (como el de *El gran Gatsby* atribuido a Thomas Parke d'Invilliers, personaje de una novela anterior de Fitzgerald, *A este lado del paraíso*), o de epígrafe anónimo. La alternativa al epígrafe alógrafo es el epígrafe anónimo, es decir no atribuido, categoría fáctica en la que se reúnen realidades empíricas tan diferentes como el epígrafe de *Maximes* (que se atribuye a La Rochefoucauld), el de *L'esprit des lois* (tomado de Ovidio), el de un libro que llevará en exergo un proverbio muy conocido, o Dios sabe cuál otro.

El anonimato abarca situaciones muy diversas que la notoriedad pública o la erudición paciente puede eventualmente rastrear o asignar. El lector común, cuando no tiene la ayuda de alguna nota editorial, permanece muy a menudo en una incertidumbre deseada por el epigrafista, librado a sus conjeturas. Véase por ejemplo, delante del epígrafe de *Drame*, “La sangre que baña el corazón es el pensamiento”, que sus comillas (de origen) la señalan como una cita alógrafa, incapaz de identificar al autor. Este epígrafe, precisa Sollers en una entrevista dada a *Le Monde* el 12 de agosto de 1984, “es una fórmula de Heráclito”. Faltaría, para más seguridad, verificar esta fuente, pero la atribución figura en adelante en el paratexto. Esperamos por la misma vía o por otra la atribución de los epígrafes de *Nombres* (“*Seminaque innumero numero summaque profunda*”) y de *Logiques*: “Un mundo en movimiento quiere ser cambiado en todas partes y de todas maneras.”

Una última palabra sobre el epígrafe oficialmente anónimo pero manifiestamente autógrafa, del tipo La Rochefoucauld –o Ducasse en *Poesía*: “Remplazo la melancolía por el coraje, la duda por la certidumbre...” Su carácter autógrafa poco disimulado (una firma de fantasía podría testimoniar un esfuerzo de simulación) le confiere, me parece, un valor de compromiso personal muy superior al del epígrafe común (sobre el cual volveré). El epígrafe (casi) asumido depende del discurso autorial, y por esta razón diré que su función es la de un prefacio lapidario.

epígrafe, dados por extractos de los propios epígrafes del *Friday Book*, es decir, de ellos mismos; no solamente autoepígrafes sino epígrafes rigurosamente autorreferenciales y circulares, a la manera, tan simple, de este autor.

### Epigrafistas

La segunda cuestión de la atribución es de otro orden: es la identificación, no ya del epigrafiado, sino del epigrafista. En el primer caso se trata de una cuestión de derecho y no de hecho. Si una tercera persona encontró o eligió el epígrafe para el autor, no se le atribuye la responsabilidad: el epigrafista es el autor del libro, que aceptó la sugerencia y la asumió plenamente –salvo reserva explícita como “mi editor o mi prima me proponen este epígrafe que no oso rechazar, pero que no me parece bueno”; aun una cláusula de ese tipo correría el riesgo de pasar por una broma aceptablemente ambigua.

No concluyamos por esto que el epigrafista (de derecho) es siempre el autor, ya que aquí, como para la dedicatoria, debemos reservar, al menos en el relato homodiegético, la posibilidad de un epígrafe propuesto por el héroe-narrador. Pero contrariamente a la dedicatoria, el autor no tiene aquel recurso de descartar todo malentendido firmando su epígrafe –quiero decir, agregando su firma de epigrafista a la de su epigrafiado. A falta de esto, nada prohíbe suponer, por ejemplo, que el epigrafista de los versos de Vigny que abre *Sodoma y Gomorra* (“La mujer tendrá Gomorra y el hombre tendrá Sodoma”) no es Marcel Proust sino el héroe-narrador de la *Recherche*.

Pero esto es pura hipótesis escolar. Otras situaciones pueden, según los lectores, resolver interrogantes más pertinentes, y confieso que me parece más interesante atribuir el epígrafe de *Doctor Fausto* (nueve versos de Dante) al narrador Serenus Zeitblom que al autor Thomas Mann. Para este último me parece suficiente el doble mérito de haberlo elegido “en realidad”, y de alguna manera ofrecido a su narrador “testigo”. Aplicación entre otras de un principio narratológico más general: atribuir (en ficción, por supuesto) al autor sólo lo que es materialmente imposible de atribuir al narrador –admitiendo que en realidad todo se vuelve al autor, ya que él es también el *autor del narrador*.

No soy el primero en formular tales preguntas. Es un hecho que Rousseau se preguntaba a sí mismo o quizás invitaba a preguntarse al lector de *Julie* –novela epistolar y por lo tanto poli-homodiegética– quién era el epigrafista: “¿Quién puede saberlo? –se pregunta en su prefacio dialogado–, ¿quién puede saber si encontré este epígrafe en el manuscrito, o si soy yo el que lo ha puesto?” Lo que, dado el tenor de los versos de Petrarca citados más arriba, sugiere claramente la posibilidad de atribuir la elección a Saint-Preux. El mismo comentario que para *Doctor Fausto*.

*Epigrafiarios*

La determinación del epigrafista compromete la del epigrafiario o destinatario del epígrafe. Es decir, cuando el destinador es el autor del libro es evidente que el destinatario es el lector virtual, y en la práctica cada lector real; podríamos imaginar un caso en el que el epígrafe estuviera tan estrechamente ligado a la dedicatoria que se encontrara manifiesta y exclusivamente destinado al dedicatario, pero no conozco ninguna. Si un epígrafe se encontrara claramente atribuido al narrador, su destinatario sería no menos claramente el narratario, es decir, el lector, ya que el acto típicamente literario de asumir la elección y la proposición de un epígrafe (como una dedicatoria, y más generalmente, todo elemento del paratexto), constituiría automáticamente al narrador en autor (lo que no significa identificarlo con el autor real, sino, como Clara Gazul, con un autor supuesto), un autor inevitablemente a la espera del lector: atribuir a Zeitblom el epígrafe de *Doctor Fausto* lo ubica como autor supuesto de un manuscrito destinado a la publicación, del cual Thomas Mann finge no ser más que el editor, como Sainte-Beuve para *Joseph Delorme*. En el caso de la narración de primer grado (extradiegética), el lector virtual sería también extradiegético y otra vez ofrecido a la identificación con el lector real. De los casos de narración intradiegética (o en segundo grado) es necesario excluir las narraciones orales, que no se prestan al epígrafe –pero suponemos que Des Grieux abre su relato con un enunciado de este tipo: “En exergo de mi historia les propongo este epígrafe...”, el destinatario será evidentemente su narratario M. de Renoncour. Restan las narraciones intradiegéticas escritas y más precisamente escritas en forma de obras literarias, como el inolvidable *Curioso impertinente*, contenido en el *Quijote*. Un epígrafe al frente de una de estas obras-dentro-de-la-obra tendría por destinatario, de nuevo, un lector virtual pero intradiegético, como el autor de esta obra, español del Siglo de Oro, con el cual el lector real del *Quijote* no podría identificarse más que atravesando el relato primario, donde se encuentra representada una situación literaria (ficticia) completa, con su autor, su texto y su público ficticios: dicho de otro modo: leyendo este epígrafe, como el relato que encabeza, *por encima del hombro* de los lectores intradiegéticos. En suma, el destinatario del epígrafe es siempre el de la obra, que no es siempre su receptor de hecho.

### Funciones

Considero cuatro funciones, de las cuales ninguna es explícita, ya que *epigrafiar* es siempre un gesto mudo cuya interpretación estará a cargo del lector. Las dos primeras son directas, las otras dos más oblicuas.

La más directa no es ciertamente la más antigua: todos los ejemplos que destaqué datan de nuestro siglo. Es una función de comentario a veces decisiva –de esclarecimiento y por ello de justificación, no del texto sino del *título*. Así, *Sodoma y Gomorra* encuentra un eco y una puesta a punto en los versos de Vigny. Puesta a punto: no solamente por la útil repartición de papeles, sino también y sobre todo por la indicación preliminar de que este volumen no será una novela histórica, o un relato de viajes por el mar Muerto, sino más bien una alusión a la homosexualidad contemporánea –dicho de otro modo, que su título se tomará en sentido figurado. Esta función ha sido muy ilustrada en los años sesenta del siglo XX, en donde los artículos del Littré (como máximo del Robert, raramente del Larousse, que no es lo suficientemente *chic*) fueron muy solícitos al fortalecer ciertos títulos con una significación más precisa, o más profunda, o más ambigua: véanse *Le parc*, *Analogues*, *Fugue* y muchos otros que olvido.

Un efecto más raro es aquel a la inversa, en donde el título modifica el sentido del epígrafe. Un ejemplo particularmente sabroso es el de *L'intermédiaire*, en el que una *nouvelle* lleva en exergo el célebre precepto de Santa Teresa de Ávila, “Haz lo que está en ti”: la *nouvelle* se titula *Introduction aux lieux d'aisance*. Gide había previsto un efecto de este tipo para un capítulo de los *Faux-monnayeurs*, que debía tener como epígrafe una frase atribuida a Paul Bourget: “La familia [...] esa célula social”, que habría interpretado brutalmente el título del capítulo: *El régimen celular*.

Esta práctica del epígrafe como anexo justificativo del título se impone cuando el título mismo está constituido por un préstamo, una alusión o una deformación paródica (es evidentemente el caso de *Sodoma y Gomorra*). Así, *Le voleur d'étincelles* de Brasillach lleva en exergo el verso de Tristan Corbière del que tomó prestado su título; *Por quién doblan las campanas*, su cita de Donne; *Le dimanche de la vie*, de Hegel; *Les merveilleux nuages*, de Baudelaire; *Bonjour tristesse*, de Eluard, etc. Algunos no lo incluyen, como *El sonido y la furia*, *Tierna es la noche* o *El poder y la gloria*, y estas abstenciones hacen el efecto de una elipsis elegante. El ejemplo más bello es quizás el de *Rendez-vous à Samarra*, que explicita su título por la cita de una página –soberbia– de Somerset Maugham.

La segunda función posible del epígrafe es sin duda la más canónica: consiste en un comentario del *texto*, que precisa o subraya indirectamente su significación. Este comentario puede ser muy claro, como en el autoepígrafe de las *Máximas*, o la cita de Píndaro que abre *Cimetière marin* (“Mi alma no aspira a la vida eterna, sino agotar el campo de lo posible”), como en el epígrafe de *La nausée* tomado de Céline (“Es un muchacho sin importancia colectiva, es justamente un individuo”), o el de *Bavard* atribuido a Rivarol (“Tiene una furiosa necesidad de hablar, se asfixia, explota si no habla”). Más a menudo es enigmático, con una significación que se aclarará o confirmará con la lectura del texto; es evidentemente el caso de los dos epígrafes de *Soulier de satin*: *Deus escreve direito por linhas tortas* y *Etiam peccata*. Esta atribución de pertinencia está a cargo del lector, cuya capacidad hermenéutica es a menudo puesta a prueba, y esto desde los orígenes del epígrafe novelesco, en Scott, Nodier, Hugo o Stendhal, que parecen haber cultivado el encanto de los epígrafes definitivamente enigmáticos, o, como decía Hugo “extraños y misteriosos” “La función del exergo –escribe Michel Charles–<sup>10</sup> es la de dar a pensar sin que se sepa qué.” Stendhal apuntaba de manera menos abrupta, al margen de *Armance* pero en vista de *Rouge*: “El epígrafe debe aumentar la sensación, la emoción del lector y no presentar un juicio más o menos filosófico sobre la situación.”<sup>11</sup> Esta función evasiva, más afectiva que intelectual, y a veces más decorativa que afectiva, puede ser asignada a la mayor parte de los epígrafes de tipo (digamos) romántico. Es también la del epígrafe de *Drame*, ya citado. La pertinencia semántica del epígrafe es a menudo aleatoria, y podemos sospechar, sin la menor malevolencia, que ciertos autores ubican algunos a la buena de Dios, persuadidos de que toda relación hace sentido, y que aun la ausencia de sentido es un efecto de sentido, a menudo más estimulante, o más gratificante: pensar sin saber qué, ¿no es uno de los más puros placeres del espíritu?

Ya dije acerca de la tercera función que es la más oblicua. Por esto entiendo que el mensaje esencial no es el que uno considera como tal. Si le digo: “Ayer tarde en la cena Fulano me pareció muy saludable” y si Fulano es un personaje ilustre, está claro que la información prin-

<sup>10</sup> *L'arbre et la source*, Éd. du Seuil, 1985, p. 185.

<sup>11</sup> *Œuvres intimes*, Pléiade, II, p. 129. Sobre la práctica stendhaliana del epígrafe, cf. M. Abrioux, “Intertitres et épigraphes chez Stendhal”, *Poétique* 69, febrero de 1987.

cial no es aquí su buena salud aparente, sino más bien el hecho de que cené con él. De la misma forma, en un epígrafe lo esencial a menudo no es lo que dice, sino la identidad del autor y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina en el límite de un texto –garantía menos costosa, en general, que la de un prefacio, y aun que la de una dedicatoria, ya que se puede obtener sin solicitar su autorización.<sup>12</sup> También en un gran número de epígrafes lo importante es simplemente el nombre del autor citado. Cuando John Fowles ubica en exergo de *Sarah y el teniente francés* esta frase ejemplarmente insignificante: “La emancipación es siempre el retorno del hombre a un mundo humano y a un sistema de relaciones humanas”, comprendemos que la cita vale solamente por el nombre de su autor: Karl Marx, que funciona aquí un poco como una dedicatoria *in memoriam*. El libro de Blanchot, *L'amitié*, no está dedicado a Georges Bataille, pero se abre con una frase de él cuya función es análoga. Se podrían hacer interesantes estadísticas individuales o históricas, no sobre el contenido de los epígrafes sino sobre la identidad de sus autores.<sup>13</sup> En la época romántica se citó mucho a Scott, Byron, y sobre todo a Shakespeare, y Nodier ubicó una frase de este autor (probable hombre-récord universal de los epígrafes) al frente de cada parte de *Smarra*. Más cercano a nosotros, Hemingway toma en el prefacio de *Joseph Andrews* el epígrafe de cada una de las cuatro partes de *Aguas primaverales*. Tales gestos son evidentemente deliberados, y recuerdo una época en que un joven escritor se creía deshonrado por no colocar epígrafes de Mallarmé (de preferencia *Crise de vers*), de Lautréamont (de preferencia *Poésies*), de Hölderlin, Joyce, Blanchot, Bataille, Artaud, Lacan (de preferencia no importa qué), hasta acumular cinco o seis, para más seguridad, al comienzo de cada capítulo. La moda ya pasó, lo que ayer parecía elegante hoy ya no lo es, pero la rueda gira

<sup>12</sup> Existe un caso notorio de protesta que implicó una supresión. *Les caves du Vatican* había comenzado a aparecer en la NRF con un epígrafe tomado, con la autorización de Claudel, de *L'annonce faite à Marie* (“¿Pero de qué Rey y de qué Papa habla usted? Porque hay dos, y no se sabe cuál es el bueno”). Al filo de la publicación, Claudel manifestó una molestia creciente por verse asociado con tal obra, y, cuando una página, confirmada por una confidencia epistolar, le reveló la homosexualidad de Gide, exigió la supresión del epígrafe de la publicación en volumen.

<sup>13</sup> A título más técnico, al comienzo de *Gommes* hay un epígrafe cuyo tenor (“El tiempo, que vela por todos, ha dado la solución a pesar de tí”) importa menos que el autor: Sófocles. Como un título, el epígrafe puede llevar el contrato genérico (aquí, de hipertextualidad).

y los palos de hoy nos alcanzarán mañana, o pasado mañana. No tire sus viejos epígrafes: podrán servir a sus nietos, si aún saben leer.

El más poderoso gesto oblicuo del epígrafe tiene que ver con su simple presencia, cualquiera que ella sea: es el efecto-epígrafe. La presencia o la ausencia de epígrafe es signo, con pocas fracciones de error, de la época, del género o de la tendencia de un escrito. Ya evoqué la discreción relativa, a este respecto, de las épocas clásica y realista. Por contraste, la época romántica, sobre todo en la ficción en prosa, está señalada por un gran consumo (y no “producción”) de epígrafes, sólo igualada por la pequeña fase de la que apenas estamos saliendo, de vanguardia con pretensiones intelectuales, y recíprocamente. Se ha sostenido con justicia, con respecto al derroche epigráfico de principios del siglo XIX, un deseo de integrar la novela, y en particular la novela histórica o “filosófica”, en una tradición cultural. Los jóvenes escritores de los años sesenta y setenta se otorgaban por el mismo medio la consagración de una filiación prestigiosa. El epígrafe es un signo (que se quiere *índice*) de cultura, de intelectualidad. Esperando las hipotéticas reseñas en las gacetas, premios literarios y otros reconocimientos oficiales, el epígrafe es casi la consagración de un escritor, que por él elige sus pares y su lugar en el Panteón.

## LA INSTANCIA PREFACIAL

### *Definición*

Llamaré *prefacio* a toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafa, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede. El “posfacio” será considerado como una variedad de prefacio, cuyos trazos específicos me parecen menos importantes que los que comparte con el tipo general.

La lista de sus parasinónimos es muy larga y a merced de las modas e innovaciones diversas, como puede sugerirlo esta muestra desordenada y de ningún modo exhaustiva: *introducción, prólogo, nota, noticia, aviso, presentación, examen, preámbulo, advertencia, preludio, discurso preliminar, exordio, proemio* –y para el posfacio: *epilogo, postscriptum* y otros. Naturalmente, muchos matices distinguen estos términos, sobre todo en situación de copresencia, como en las obras de tipo didáctico en las que el prefacio asume una función a la vez más protocolar y más circunstancial, precediendo una introducción más estrechamente ligada al propósito del texto –lo que indica muy bien Jacques Derrida a propósito del paratexto hegeliano: “Es necesario distinguir el *prefacio* de la *introducción*. No tienen la misma función ni la misma dignidad a los ojos de Hegel, aunque formulan un problema análogo en su relación con el corpus de la exposición. La introducción (*Einleitung*) tiene un vínculo más sistemático, menos histórico, menos circunstancial a la lógica del libro. Es *única*, trata sobre problemas arquitectónicos generales y esenciales, presenta el concepto general en su diversidad y su autodiferenciación. Los prefacios, al contrario, se multiplican de edición en edición y tienen una historicidad más empírica; responden a una necesidad de circunstancia...”<sup>1</sup> Pero los textos didácticos no son los únicos que llevan muchos discursos liminares: prefacio y posfacio, o dos prefacios de estatus de enunciación diferente, uno alógrafa y otro autoral, como en *Les plaisirs et les*

<sup>1</sup> *La disséminations*, Éd. du Seuil, 1972, p. 23. Cf. J.-M. Schaeffer, “Note sur la préface philosophique”, *Poétique* 69, febrero de 1987

*jours*, o uno autoral y otro atribuido a un personaje narrador, como en *Gil Blas*. Volveré a esto, por supuesto.

Aparte de estos casos de copresencia, los matices son de orden connotativo: *exordio* o *proemio* son más afectados pedantes opreciados, *introducción*, *nota* o *noticia*, más modestos –de una modestia sincera o falsa, según el caso. Pero un texto liminar no se clasifica obligatoriamente: lo que llamamos por comodidad el “prefacio” de los *Caractères* sólo lleva como marca una reaparición del título, y muchos de los prefacios modernos sólo se señalan con cifras romanas para los números de páginas (procedimiento de mediados del siglo XVII y aún en uso para el paratexto crítico de ciertas ediciones eruditas) y/o, más frecuente hoy en día, el recurso de las itálicas o cursivas: véase *L'espace littéraire* o *Le degré zéro de l'écriture*.<sup>2</sup> También se puede dar un título a un prefacio, no genérico como todas las designaciones mencionadas hasta aquí, sino temático: el texto (pre)liminar de *Faux pas* se titula “De la angustia al lenguaje”, el (pos)liminar de *La part du feu*, “La literatura y el derecho a la muerte”; su función paratextual no está indicada o sugerida más por itálicas, sin las cuales parecerían como simples capítulos. Para terminar con estas cuestiones de definición y de terminología, recuerdo que muchas dedicatorias extensas pueden, como la de *Les plaisirs et les jours*, desempeñar el papel de prefacio –ya evocaremos algunas otras–; y la promoción reciente del *prière d'insérer* les permiten con frecuencia hacer lo mismo.

### Prehistoria

De modo contrario al título y al nombre del autor, hoy prácticamente indispensables, el prefacio no es evidentemente obligatorio y las consideraciones que siguen no deberán ocultar los casos de ausencia, innumerables a falta de una estadística que nos aclararía quizás con utilidad sobre la repartición de esta práctica, según las épocas, los géneros, los autores y las tradiciones nacionales. No está en mis medios ni en mis propósitos hacer aquí una historia del prefacio. Por lo demás, y no para hacer de la necesidad virtud, no me parece que tal

<sup>2</sup> En su original de 1953 y en su reedición en *Points* de 1972, en donde no obstante lleva el título “Introducción” En la edición de *Médiations* de 1965, este texto liminar se llamó efectivamente “Introducción” Aquí, como en otros casos, el estatus puede variar de una edición a la otra.

historia sea demasiado significativa: después de una larga (muy larga) fase de prehistoria (de la que hablaré), la mayor parte de los temas y de los procedimientos del prefacio existen desde mediados del siglo XVI, y las variaciones ulteriores no revelan una verdadera evolución, sino una serie de elecciones diversas dentro de un repertorio mucho más estable de lo que se creería *a priori*, y de lo que creerían en particular los mismos autores, que a menudo recurren sin saberlo a recetas muy transitadas.

Entiendo aquí por “prehistoria” todo ese periodo que va de Homero a Rabelais, en el transcurso del cual, por razones materiales evidentes, la función prefacial es asumida por las primeras líneas, o las primeras páginas del texto. Como todos los otros elementos del paratexto, el prefacio separado del texto por los medios de presentación que conocemos hoy es una práctica ligada a la existencia del libro, es decir, del texto impreso. La era de los manuscritos se caracteriza por una economía de medios fácilmente comprensible. Pero, a diferencia de otros elementos como el título o el nombre de autor, no podemos decir que esta pobreza de presentación (ilustraciones aparte) haya ahogado la práctica prefacial: más bien la disimula, privándola de medios para señalarse por una puerta en exergo. Es necesario buscar en los comienzos (y eventualmente en los fines) del texto las declaraciones por las cuales el autor presenta y a menudo comenta su obra.

Los primeros versos de la *Iliada* o de la *Odisea* ilustran esta práctica del prefacio integrado: invocación a la musa, anuncio del asunto (cólera de Aquiles, errancia de Ulises) y determinación del punto de partida narrativo: disputa entre Aquiles y Agamenón para la *Iliada*, y, para la *Odisea*, esta fórmula que casi indica una estructura, como se sabe, más compleja: “Cuento estas aventuras comenzando donde tú quieras (*amothén*).” Esta actitud se convertirá naturalmente en la norma del incipit épico, y conocemos el primer verso de la *Eneida*, de una sobriedad monumental: *Arma virumque cano, Trojae qui primus ab oris*, que, como dije más arriba, quizá originalmente estaba precedida por una suerte de lista, también integrada al texto, de obras anteriores “del mismo autor”. En el siglo XVI, las primeras estrofas del *Rolando furioso* y de la *Jerusalén liberada* llevan estas exposiciones del asunto bien provistas, como vimos, de justificaciones de la dedicatoria.

La transmisión oral por los rapsodas llevaba ciertamente esta suerte de preámbulos, y quizá otros elementos de presentación, que no nos han llegado. La elocuencia clásica tenía el suyo, llamado ritualmen-

te *exordio*, que contenía rasgos típicamente prefaciales: dificultad del asunto, anuncio de las intenciones y del desarrollo del discurso. El *Sobre el cambio* de Isócrates, alegato ficticio, precede su exordio de una verdadera advertencia al lector sobre la naturaleza de este texto, que no estaba sin duda destinado a la lectura pública: diferencia de registro que anticipan nuestros umbrales de presentación escrita.

Las primeras páginas de la *Historia* de Herodoto, bautizadas tradicionalmente “proemio”, constituyen un prefacio con exposición de intención y de método que se abre, contrariamente a la práctica épica, bajo el nombre del autor y una suerte de enunciado del título: “Herodoto expone aquí sus investigaciones, para evitar que con el tiempo se borre de la memoria lo que han hecho los hombres, y que las grandes y maravillosas hazañas de los bárbaros y de los griegos no cesen de ser renombradas.” Tucídides hace otro tanto al comienzo de la célebre “introducción”, constituida por los veintidós primeros capítulos de su *Guerra del Peloponeso*: “Tucídides de Atenas ha contado cómo se desarrolló la guerra entre los peloponesios y los atenienses...” Le sigue una justificación de la obra por la importancia de su asunto y una exposición del método; Tito Livio extenderá esta práctica, aquí bautizada por la tradición *praefatio* (éste es evidentemente el origen de nuestro término), a la apertura de muchos de los libros de su *Historia romana*, otros tantos textos en los que comenta su obra en primera persona, actitud de discurso ya característica del prefacio moderno.

Quizás haya una imitación de estos incipits históricos, y hasta en la declinación de identidad, en el primer novelista conocido, Cariton, quien comienza su *Quereas y Caliroe* así: “Yo, Cariton de Afrodisia, secretario del retórico Atenágoras, voy a narrar una historia de amor que sucedió en Siracusa.” Las otras novelas antiguas parecen en general más avaras de preámbulo: *Etiópicas*, *Leucipo* y *Clitofon*, *Vida de Apolonio* comienzan su relato *ex abrupto*. Pero el primer párrafo de la *Historia verdadera* de Luciano constituía una suerte de prefacio polémico acusando de embuste a todos los relatos de viajes anteriores, comenzando por el de Ulises con los Feacios y reivindicando el mérito ambiguo de una fabulación declarada. El primer párrafo de las *Metamorfosis* de Apuleyo contiene una suerte de definición genérica (“prosa milesiana”) y acaba en una demarcación muy explícita, y más bien de buen carácter, entre prefacio y relato: “Yo comienzo.” La primera página de *Dafnis y Cloe* justifica lo que sigue por el deseo de rivalizar con cierta pintura que representa una escena de amor.

El estatus eventual del prefacio en el teatro es constitutivamente

diferente, ya que hoy consideramos como tal un texto que no está destinado a la representación,<sup>3</sup> y que sólo se encuentra al comienzo de una edición, lo más a menudo (al menos en la edad clásica), posterior a la creación en la escena. El teatro antiguo y medieval no conocía nada de esto. El término *prólogo*, que designa en el teatro antiguo todo lo que en la pieza precede a la entrada del coro, no debe inducir a error: su función, más que de presentación y aún menos de comentario, es de exposición, en el sentido dramático del término, frecuentemente (en Esquilo y en Sófocles) bajo la forma de escena dialogada, a veces (en Eurípides) de monólogo de personaje. Aparentemente sólo la comedia puede investir este monólogo de una función de advertencia al público, comentario eventualmente polémico o satírico con respecto a los colegas, que debe considerarse como un verdadero paratexto escénico, anticipación de una de las formas más retorcidas del prefacio moderno: el prefacio actoral, cuyo enunciador supuesto es uno de los personajes de la acción. Así, el monólogo de Jantias en *Las avispas* y numerosos prólogos polémico-teóricos de Plauto y de Terencio. Lo que nos ha quedado del de *Pseudolus* da el nombre del autor; el de *Asinaria* indica el título, las fuentes y el estatus genérico; el de *Amphitryon* es el más célebre, porque Mercurio define esta pieza (gran innovación) como "tragicomedia"; el de *Formion* responde a las críticas de un opositor y el de *Heotontimorumenos* reacciona al reproche de "contaminación" (mezclar las intrigas de las dos piezas anteriores para producir una tercera más compleja) invocando el ejemplo dado por otros; en estos dos últimos casos el prólogo termina con un llamado a la calma y a la atención del público, que muestra, si fuera necesario, que la pieza propiamente dicha comienza ahí.

Esta función parcialmente paratextual del prólogo sólo sobrevive la antigüedad clásica de manera esporádica y a menudo lúdica. Shakespeare sólo presenta algunas huellas en *Romeo y Julieta* y en *Enrique IV*; de los diversos tipos de preludeo practicados por el teatro español (entremeses, introitos, pasos, loas), sólo el paso parece haber cumplido una función comparable a la de los prólogos plautinos.<sup>4</sup> La edición

<sup>3</sup> De una manera excepcional y un poco lúdica, la puesta en escena de Francis Huster para *El Cid* (noviembre de 1985) pone en escena un Corneille con vestuario moderno, que lee su prefacio.

<sup>4</sup> Sobre los prólogos españoles, véase A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro*, Madrid, 1957, y sus trabajos ulteriores: *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, 1965, *El prólogo en el manierismo y el barroco españoles*, Madrid, 1968, *Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura*, Madrid, 1971.

de las obras ofrecerá rápidamente a los autores una ocasión menos... espectacular, pero quizá más eficaz, de ajustar cuentas con la crítica, pero ahí ya estaremos en pleno régimen moderno del prefacio. Las dos supervivencias más características del régimen antiguo son, según sé, el primer prólogo del *Fausto* de Goethe, "Prólogo sobre el teatro" discusión profesional entre el director, el poeta y el bufón sobre lo que conviene hoy llevar a escena (el segundo prólogo "en el Cielo" entre Dios y el Diablo, que discuten sobre el destino de Fausto, pertenece ya a la acción); y el monólogo del Anunciador del *Soulier de satin*, que rechaza, como vimos, el título completo de la pieza y termina con esta sabrosa parodia de los antiguos llamados al público: "Escuchad bien, no tosáis y tratad de comprender un poco. Es lo que no comprendéis lo que es más bello, es lo que es más largo lo que es más interesante y es lo que no encontraréis entretenido lo que es divertido." Quizás esto no sea verdad más que en el teatro. Pero volvamos a nuestra prehistoria, o, para hablar como Tucídides, a nuestra arqueología del prefacio.

La epopeya y la novela medievales parecen practicar indiferentemente el prólogo integrado y el comienzo *ex abrupto* —más abrupto en este caso que en el de la epopeya antigua, que siempre llevaba al menos una invocación a la musa y una indicación del asunto. El *Rolando* comienza así: "El rey Carlos, nuestro gran emperador, permaneció siete años en España..." Pero, inversamente, *La prise d'Orange* se abre con un prólogo<sup>5</sup> de régimen típicamente oral: "Escuchad, señores, para que Dios os bendiga, el glorioso, el hijo de Santa María, escuchad la canción ejemplar que voy a narraros. No tiene por tema una acción irracional o insensata, no procede de fuentes falaces, sino que trata de los valientes caballeros que conquistaron España... La segunda comienza el relato con un modo narrativo más contrastado: "Érase en mayo, cuando el regreso de la bella estación..." El mismo eclecticismo en Chrétien de Troyes, que aborda *ex abrupto* el relato de *Érec et Énide* y de *Yvain*, pero abre *Cligès* con un prólogo ya citado por su lista de obras del mismo autor, y que contiene una indicación de la fuente característica de la manera en que se garantizaban los novelistas de la Edad Media: "Esta historia que voy a contar la encontramos escri-

<sup>5</sup> La edición Régnier (Klincksieck, 1983) brinda a decir verdad dos para elegir, la segunda es más sobria, pero igualmente de tipo oral: "¡Escuchad, señores, nobles caballeros honrados!"

za en uno de los libros de la biblioteca de monseñor san Pierre en Beauvais. Él atestigua la verdad, así también debe ser creída esta historia.” *Lancelot* comienza con la invocación de un encargo de “madame de Champagne” que evidentemente vale como dedicatoria, y también como un reconocimiento de una deuda con respecto al asunto: “Chrétien comienza a rimar su libro del Caballero de la carreta. La condesa le dio la materia y el sentido...” El mismo efecto en *Perceval*, encargado por Philippe de Flandre: “Chrétien, por el encargo del conde, comienza a rimar la mejor historia jamás escrita en la corte real. Es el cuento del Grial, del que el conde proveyó el libro. Ved cómo es satisfecho.”<sup>6</sup> Frente a esta elección entre los dos tipos de incipit, sabemos cómo se conduce un siglo y medio más tarde el más ilustre relato (no puedo decir novela) de la Edad Media: “*Nel mezzo del camin...*” No derivaré ese *mezzo* del *in mediâ res* de la epopeya antigua, pues es el comienzo de la historia, pero aquí hay al menos un relato sin prólogo, aun si esta ausencia pueda tener algo de inacabado. El *Decamerón* lleva una suerte de prefacio general, en donde el autor expone los motivos personales de su empresa (recuerdos de una aventura amorosa) y su elección del público femenino: dos temas que prometen una vasta posteridad; la introducción a la primera Jornada confirma esta orientación hacia las “amables lectoras” conforme a una repartición secular: para los hombres lo heroico, para las mujeres lo novelesco.

Los historiadores de la Edad Media parecen también dudar entre el prólogo integrado y el comienzo abrupto, a menos que no se encuentre una evolución significativa: Villehardouin se abstiene, Clari indica de golpe su asunto, Joinville comienza por una dedicatoria a Luis X y un anuncio de su plan, Froissart se nombra y justifica su empresa a la manera de Herodoto: “A fin de que las grandes maravi-

<sup>6</sup> Sobre estos prólogos de novelas medievales, véase P.-Y. Badel, “Rhétorique et polémique dans les romans du moyen âge” El autor se dirige sobre todo “a los modernistas con quienes se querría determinar si [estos prólogos] son de larga duración y cuándo y en cuáles condiciones ha habido en este dominio ruptura” Si la simple generalización puede proponer una respuesta, sabemos que (progresivamente veremos mejor por qué) yo me inclino a favor de la primera hipótesis. Las únicas rupturas entre al arqueo-prefacio medieval (y antiguo) y los prefacios modernos, tienen que ver con cambios de régimen (del oral y manuscrito al libro impreso) y con las actitudes del poeta frente a su texto: el novelista moderno no se resguarda, como Chrétien y tantos otros (hasta Cervantes, quizá por imitación satírica) detrás de un “conde” para quien no hará otra cosa que “rimar” Pero las funciones del prólogo antiguo y medieval son ya típicamente prefaciales.

llas y los buenos hechos de armas que ocurren a causa de las guerras de Francia y de Inglaterra... , Commynes dedica sus Memorias sobre Luis XI al arzobispo de Viena, que las había encargado.

Me parece justo cerrar esta panorámica con quien, ya en plena era del libro impreso, proclama de la manera más brillante y representativa el advenimiento del prefacio moderno:<sup>7</sup> los prólogos de Rabelais. El de *Pantagruel* no es más que una suerte de contrato de continuación en relación con las *Grandes Chroniques*, de las que nos ofrece “otro libro de la misma clase, excepto que es un poco más digno de fe” El de *Gargantúa* es mucho más ambicioso, aunque ambiguo: es, como todos sabemos, la invitación semibufonesca a una lectura interpretativa “en el más alto sentido” Lo que sigue será más difícil de negociar, ya que necesitará indefinidamente renovar esta invitación. Rabelais cumple con un brío que será muy imitado, si no igualado: en el *Tercer libro*, una suerte de charlatanería un poco evasiva sobre el tema: en el sitio de Corinto, donde todos luchaban, Diógenes, para no quedar en menos, enloqueció; así hago yo durante la presente guerra en lugar de combatir (es el argumento de la utilidad paradójica de la obra inútil). Para el *Cuarto libro*, un “prólogo a los lectores benévolos” lleva más lejos la impertinencia: larga amplificación de una vieja fábula seguida de esta transición simplísima: y ahora, tosed un poco, bebed y oíd lo que sigue. Dicho de otro modo: es necesario un prefacio, pero no tengo ningún mensaje prefacial para dirigirles; eh aquí, pues, una historia sin relación con lo que sigue. ¿Sin relación? Imagino que innumerables exegetas más ingeniosos que yo (ya no es Rabelais el que habla) han encontrado relaciones no menos innumerables y no menos ingeniosas, pero yo prefiero leerlo como el primer ejemplo de un tipo funcional que reencontraremos: el del prefacio elusivo.

### Forma

Los prefacios integrados de la era pregutenberguiana, que eran en realidad secciones de texto con función prefacial, no tenían ningún problema en cuanto a su emplazamiento (inevitadamente, las prime-

<sup>7</sup> No pretendo con esto que estos “prólogos” sean cronológicamente los primeros prefacios separados de la historia del libro, de los que ignoro la fecha precisa de aparición. Su valor inaugural es evidentemente simbólico.

ras o a veces últimas<sup>8</sup> líneas del texto), su fecha de aparición (la de la primera “publicación” del texto), su estatus formal (el del texto), la determinación de su destinador (el autor real o supuesto del texto) y la de su destinatario (evidentemente el del texto, con reserva de los segmentos invocatorios o dedicatorios, en donde la musa, o el dedicatario puede interponerse momentáneamente entre autor y lector). Pero, desde que el prefacio se emancipa para acceder a un estatus textual relativamente autónomo, estas preguntas comienzan a formularse y debemos evocarlas brevemente antes de abordar el punto esencial, que será el de la función.

El estatus formal (y modal) más frecuente es el de un discurso en prosa que puede contrastar, por sus trazos discursivos,<sup>9</sup> con el modo narrativo o dramático del texto (prólogo de *Gargantúa*, prefacio de *Britannicus*), y por su forma prosaica, con la forma poética del texto: prefacio de *Feuilles d'automne*. Pero ciertos prefacios pueden excepcionalmente tomar la forma dramática de un diálogo (*Entretiens sur le fils naturel*, prefacio de *La nouvelle Héloïse*), aun de una pequeña pieza de teatro: véase la “comedia a propósito de una tragedia” ubicada al frente de la segunda edición de *Dernier jour d'un condamné*. Otros pueden, en todo o en parte, tomar prestado el modo narrativo, por ejemplo para hacer el relato verídico o no de las circunstancias de la redacción (prefacios de Scott, Chateaubriand, James, Aragon) o del descubrimiento del texto, cuando es atribuido a un autor ficticio (*Viajes de Gulliver*, *Adolphe*, *El nombre de la rosa*) y, a decir verdad, es muy raro que un prefacio no tenga aquí y allá tales comienzos narrativos. Si el texto mismo es de tipo discursivo, el prefacio puede llevar los elementos narrativos del libro: véanse los de *Essai sur les révolutions* o de *Génie du christianisme*. Nada prohíbe, en fin, investir de una función prefacial el poema liminal de una recopilación, como es a menudo el caso de Hugo: “Preludio” (después del prefacio en prosa) de los *Chants du crépuscule*, “Función del poeta” en *Rayons et les Ombres*, “Nox” y “Lux” al comienzo y al final de *Châtiments*, “Visión de donde ha salido este libro” en *La légende des siècles*, entre otros. Es el estatus del “Al lector” de las

<sup>8</sup> Como el célebre *explicit* del Rolando: “Aquí hace falta el gesto que Turolfus rechazó”, paratexto tan caracterizado como enigmático.

<sup>9</sup> Sobre los aspectos propiamente lingüísticos de esta discursividad, véase H. Mitterand, “La préface et ses lois: avant-propos romantiques” (1975), en *Le discours du roman*, PUF, 1980. Este estudio, basado en las categorías de Benveniste, examina tres prefacios del siglo XIX: los de Bignan para *L'échafaud*, de Balzac para *La comédie humaine*, y de Zola para *Thérèse Raquin*.

*Fleurs du mal*. La recopilación en prosa de Huysmans, *Le drageoir aux épices*, está dotada de un “soneto liminar” con función típicamente prefacial,<sup>10</sup> que invierte el contraste habitual –y este caso no es único: encontramos una suerte de prefacio en verso en *La isla del tesoro*.

### Lugar

La elección entre los dos emplazamientos, pre o posliminar, no es neutra, pero consideraremos la significación en calidad de funciones. Observemos solamente que muchos autores presentan el emplazamiento terminal de manera más discreta y más modesta. Balzac califica la nota final de la edición de 1830 de *Scènes de la vie privée* como “nota inmodesta pero en un lugar humilde” Walter Scott titula el último capítulo de *Waverley* “Postscriptum que habría debido ser un prefacio” y así juega de manera más ambigua con este efecto de lugar: como un cochero que pide su propina, yo pido aquí, dice aproximadamente, un último instante de atención. Pero, agrega, las personas leen muy raramente los prefacios y a menudo comienzan un libro por el final. Así que este *postscriptum* servirá para tales lectores como un prefacio. Además, muchas obras llevan los dos, como *Les lois de l'hospitalité* y las obras monumentales y de tipo didáctico como *Le génie du christianisme* o *L'esprit des lois* llevan frecuentemente un prefacio (“Idea de este libro”, “Objeto de este libro”) al frente de cada sección grande. Pero éste también es el caso de una obra de ficción como *Tom Jones*, de la cual cada “libro” se abre con un capítulo-ensayo con función diversamente prefacial: son, de cierta manera, prefacios internos, justificados por la amplitud y la división del texto. Gratuitamente, y sólo por juego, Sterne inserta un prefacio entre los capítulos xx y xxi de *Tristram Shandy*, y en alguna parte de *Viaje sentimental*, un “prefacio [escrito] en la Desatenta” (es un coche de posta). Podemos también, más indirectamente, darle un estatus metatextual a cierta sección del texto, como hace Blanchot designando con una nota liminar en *L'espace littéraire*, el capítulo “La mirada de Orfeo” como el “centro” de esta obra; o aun dando al conjunto el título de una de sus partes, inicial o no, que se encuentra indirectamente puesta en exergo; véase, del mismo Blanchot, *Le livre à venir*.

<sup>10</sup> Sólo raramente era el caso de los poemas liminales quizá dedicatorios, protocolares u ornamentales, de las novelas de la época clásica.

Quien dice el lugar dice posibilidad de cambio de lugar, en el tiempo y en particular de una edición a otra, lo que implica a veces un cambio de estatus; un prefacio autoral o alógrafo puede convertirse en un capítulo o en una recopilación de ensayos: véanse los de Valéry en *Variété*, de Gide en *Incidences*, de Sartre en *Situations* o de Barthes en *Essais critiques*; incluso en una recopilación de prefacios, todos alógrafos, como los de James en *The Art of the Novel* (recopilación póstuma de 1934) o alógrafos como los de Borges en sus *Prólogos* de 1975. En todos estos casos, el prefacio tiene dos emplazamientos: el original y el de la recopilación; pero el original puede cambiar de lugar en una edición ulterior, como la reimpresión de 1968 de *Damnés de la terre*, de Franz Fanon, quien suprime el prefacio de Sartre (1961) por desacuerdos ulteriores entre el prologuista y la viuda del autor – en el medio, este ex prefacio había encontrado un asilo anticipado en *Situations v*. Inversamente, un ensayo originalmente autónomo puede ser adoptado ulteriormente como prefacio: un artículo de Gilles Deleuze sobre el *Vendredi* de Michel Tournier, al principio aparecido en revista (1967), luego reeditado en *Logique du sens* (1969), se transforma en 1972 en posfacio, en la edición de bolsillo de esa novela. La “Defensa de *El espíritu de las leyes*” o el de *Génie du christianisme*, al principio publicados aparte, se convierten en especies de posfacios ulteriores. Lo mismo ocurre con Rousseau o Tolstoi, impedidos por razones diversas de publicar al frente de la primera edición, uno el “Prefacio de *Julie* o Entrevista sobre las novelas”, el otro “Algunas palabras a propósito de *La guerra y la paz*”<sup>11</sup> que luego se reunieron en el peritexto oficial de estas dos obras. Ciertos prefacios, en fin, son suficientemente copiosos como para constituir un volumen autónomo, ya sea desde el origen (el *Saint Genet* de Sartre, 1952, presentado como primer volumen de las obras completas de Genet), ya sea ulteriormente: la “Introducción” del mismo Sartre a los *Écrits intimes* de Baudelaire,<sup>12</sup> se convierte un año más tarde en libro, él mismo dotado de un prefacio de Leiris. Seguramente olvido otros tipos de avatares.

<sup>11</sup> La primera había aparecido en forma separada en 1761 en Rey, la otra en 1868 en la revista *Archives Russes*.

<sup>12</sup> Colección *Incidences*, éd. du Point du Jour, 1946. La presentación en libro aparece en Gallimard en 1947

*Momento*

Es un lugar común observar que los prefacios, más que los posfacios, están generalmente escritos después del texto al que se refieren (quizás existen excepciones a esta norma de buen gusto, pero no conozco ninguna que lo atestigüe formalmente); pero éste no es nuestro objeto, ya que la función prefacial se ejerce sobre el lector, para quien el momento pertinente es el de la publicación. Entre la fecha de edición original y el lapso indefinido de la eternidad subsiguiente, la hora de aparición de un prefacio puede ocupar una infinidad de momentos, pero me parece que esta indeterminación se polariza, como indiqué en la introducción, en ciertas posiciones típicas y funcionalmente significativas. El caso más frecuente sin duda es el del prefacio *original*: así, el prefacio autoral de *La peau de chagrin*, agosto de 1831. El segundo momento típico es el que llamaré, a falta de un mejor nombre, el prefacio *ulterior*; el momento canónico es la segunda edición, que ofrece una ocasión pragmática muy específica (volveré a esto): así, el prefacio de la segunda edición (abril de 1868) de *Thérèse Raquin* (original, diciembre de 1867) o el de la primera edición corriente (noviembre de 1902) de *L'immoraliste* (original, mayo de 1902); o aun una traducción: los prefacios de la edición francesa (1948) de *Au-dessous du volcan* (1947) o de la edición americana (1984) de *La plaisanterie* (1967). Pero ciertas ediciones originales pueden ser posteriores a la primera aparición pública de un texto: es el caso de las piezas de teatro puestas en escena antes de ser impresas, de las novelas ya prepublicadas en folletín (periódico o revista), de las recopilaciones de ensayos, de poemas, de *nouvelles*, cuyos elementos ya han aparecido en los periódicos. En todos estos casos, la edición original puede ser paradójicamente la ocasión de un prefacio típicamente ulterior.

El tercer momento pertinente es el del prefacio *tardío*, ya sea para la reedición tardía de una obra aislada (las *Lettres persanes* en 1754, *Les nourritures terrestres* en 1927, *Adrienne Mesurat* en 1973), ya sea para el original tardío de una obra que permaneció mucho tiempo inédita (*Les Natchez* en 1826), o bien para la culminación tardía de una obra de largo aliento y publicada por partes (*L'histoire de France* de Michelet en 1869), o bien, en fin, el caso más frecuente y sin duda más característico para una recopilación tardía de obras completas: véanse los "exámenes" de la edición 1660 del teatro de Corneille, los prefacios de Chateaubriand para la edición Ladvoat (de 1826 a 1832) de sus obras "completas" de Scott (de 1829 a 1832) para sus novelas, de

Nodier para la edición Renduel (1832-1837), de Balzac para *La comédie humaine* en 1842, de James para la edición de Nueva York (1906-1916), de Aragon para sus obras novelescas (1964-1974) y para el comienzo de su obra poética (1974-1981). Contrariamente a los prefacios posteriores, los prefacios tardíos son generalmente el lugar de una reflexión más “madura”, que a menudo tiene un acento testamentario o, como decía Musil, *prepóstumo*: último “examen” de su obra por un autor que quizás no tenga la ocasión de volver a ella. Lo prepóstumo es evidentemente una anticipación de lo póstumo, una actitud de cara a la posteridad. Scott dice jocosamente que la recopilación de sus obras novelescas podría haber sido póstuma, pero que las circunstancias jurídicas y financieras no lo permitieron. Se sabe que ése fue también el deseo de Chateaubriand para las *Mémoires d'outre-tombe*, y un estado del prefacio es justamente “testamentario”. Ciertos prefacios tardíos ilustran una variedad de prefacios póstumos; póstumo en cuanto a la publicación, por supuesto, y para el paratexto tanto como para el texto mismo, pero contrariamente al texto, un prefacio puede ser de *producción* póstuma si es alógrafo. Retomaremos este caso; retengamos solamente que el prefacio alógrafo puede ser también original (France para *Les plaisirs et les jours*), ulterior (Malraux para *Sanctuaire*), tardío ántumo (Larbaud para *Les lauriers sont coupés*), incluso puede agregar el privilegio de una producción póstuma próxima (Flaubert para las *Dernières chansons* de Louis Bouilhet) o lejana (Valéry para las *Lettres persanes*), o mejor –quiero decir más lejana– (Pierre Vidal-Naquet para *La Iliada*).

Estos escalonamientos en los momentos de aparición del prefacio pueden implicar hechos de duración, ya que un prefacio producido para tal edición puede desaparecer, definitivamente o no, en tal otra ulterior, si el autor juzga que ya cumplió su función: desaparición simple o sustitución. El récord de brevedad lo posee, como dije, el de *La peau de chagrin*,<sup>13</sup> aparecido al frente del original en agosto de 1831 y suprimido un mes más tarde por la republicación de esta obra en la recopilación de las *Novelas y cuentos filosóficos*. Todos los prefacios originales de Balzac, por una razón que veremos, están destinados a desaparecer, y desaparecieron efectivamente en la edición de *La co-*

<sup>13</sup> Véase con respecto a este tema N. Mozet, “La préface de l'édition originale [de *La peau de chagrin*]. Une poétique de la transgression”, en C. Duchet (ed.), *Balzac et la Peau de chagrin*, CDU-SEDES, 1979.

*media humana* en provecho del célebre Prólogo de 1842; caso típico de sustitución que no fue el primero: las advertencias originales de Corneille ceden su lugar en 1660 a una serie de “exámenes” tardíos, y Racine efectúa en 1676, para la primera edición colectiva de sus obras, una sustitución análoga para *Alexandre, Andromaque, Britannicus* y *Bajazet*: en todo caso, uno puede entretenerse midiendo las duraciones respectivas. Pero algunos autores prefieren agregar un nuevo prefacio sin suprimir el antiguo: es lo que hacen, por razones diversas, Scott, Chateaubriand, Nodier, Hugo (para las *Odas y Baladas*), Sand (para *Indiana*). Este caso de coexistencia implica la elección de emplazamientos relativos y, por lo tanto, de disposición; de edición en edición, Hugo ubica sus prefacios en orden cronológico (1822, 1823, 1824, 1826, 1828, 1853) para permitir al lector, como dice en 1828, “observar en las ideas una progresión de libertad que tiene significación y enseñanza”; esta significación, de orden quizás estético (el paso del clasicismo al romanticismo), será revisada en 1853 en un sentido político: evolución de la monarquía a la democracia. Otros, como Scott o Nodier, ubican al frente el prefacio más reciente como expresando el estado presente de su pensamiento acerca de la obra, y los anteriores enseña, lo que a la vez los remite al pasado y los acerca al texto hasta casi reabsorberlos, ilustrando el principio general de que, con el tiempo y a medida que pierde su función pragmática de origen, el paratexto, salvo desaparición, se “textualiza” y se integra a la obra. Otros, como Chateaubriand, prefieren dejar en apéndice el paratexto anterior, lo que le atribuye un valor documental; pero, en los dos casos, se trata (también) de no perder nada.

Conservados o suprimidos en vida del autor, existe la (sana) costumbre de que los diversos prefacios (al menos los autógrafos) se mantengan o se restablezcan en las ediciones póstumas eruditas. Aun aquí se impone una elección de disposición al editor crítico, variable según las situaciones y generalmente determinada por la elección del texto. Cuando se adopta el texto de la última edición revisada por el autor, como es obvio, se adopta su disposición, aun cuando se respete su última voluntad de supresión. Las ediciones de Chateaubriand por Maurice Regard para la Pléiade respetan el orden de 1826, el Balzac de Marcel Bouteron (primera Pléiade, 1935-1937) suprimía lógicamente, si no felizmente, todos los prefacios originales —que a causa de la demanda de integridad fueron restablecidos en 1959 en un volumen complementario procurado por Roger Pierrot. La nueva Pléiade dirigida por Pierre-Georges Castex,

aunque fundada ella también sobre el texto Furne, restableció los prefacios originales al frente de cada obra, dejando en apéndice sólo los prefacios autorales o alógrafos de las recopilaciones intermedias que prescribieron en la arquitectura final de *La comedia humana (Escenas de la vida privada, Novelas y cuentos filosóficos, Estudios filosóficos y Estudios de costumbres del siglo XIX)*, que no podían encontrar un lugar pertinente.

Insistir aquí sobre detalles filológicos puede parecer demasiado minucioso, pero el éxito que engrandece las ediciones eruditas y las colecciones integrales justifica la importancia de sus efectos de lectura, y la experiencia prueba que estos efectos están muy influidos por la elección de emplazamientos. Yo no hago más que rozar cuestiones muy complejas que son el tormento cotidiano de los editores críticos. El prefacio de *Caractères* presenta desde el original de 1688, y casi tan frecuentemente como el texto mismo, diversas adiciones (sin perjuicio de las variantes) sucesivas en 1689, 1690, 1691 y 1694, o en la cuarta, quinta, sexta, y octava edición de la obra. Probablemente este caso no es el único, y es suficiente para desbaratar nuestra clasificación: he aquí un prefacio que en la forma en que lo leemos desde 1694 es a la vez original, ulterior y tardío. Todo esto en el lapso de seis años, pero es verdad que en esos seis años La Bruyère experimentó cuatro veces la necesidad de enriquecer su discurso prefacial. Esto se llama conciencia profesional, y debería invitarnos a una igual conciencia.

### *Destinadores*

La determinación del destinador del prefacio es un objeto delicado, va que los tipos de prefacistas, reales o no, son numerosos, y porque ciertas situaciones creadas son complejas e incluso ambiguas. De allí la necesidad de una molesta tipología que para mayor claridad tendrá una presentación en forma de cuadro. Pero para considerar los ejemplos propuestos debemos tener en cuenta que el aparato prefacial de una obra puede variar de una edición a otra, y también que un mismo texto puede llevar en la misma edición dos o más prefacios, debidos o atribuidos a destinadores diferentes. Y, en fin, que el destinador que nos interesa aquí no es, salvo excepciones, el redactor efectivo del prefacio, cuya identidad a veces no nos es tan conocida como suponemos, sino más bien su autor pretendido, identificado por

mención explícita (firma completa o por iniciales, fórmula “prefacio del autor”, etc.) o por índices diversamente indirectos.

El autor pretendido de un prefacio puede ser el autor (real o pretendido) del texto: bautizaremos esta situación muy corriente como prefacio *autoral* o *autégrafo*; llamaremos prefacio *actoral* al de uno de los personajes de la acción; y cuando se trata de una tercera persona:<sup>14</sup> prefacio *alógrafo*. Pero hablaré de prefacistas “reales o no” y no es necesario darle importancia a esta cláusula. Un prefacio puede ser atribuido a una persona real o ficticia; si la atribución a una persona real está confirmada por tal otra y si es posible por *todos* los índices paratextuales, la llamaremos *auténtica*; si está anulada por tal índice del mismo orden la llamaremos *apócrifa*; si la persona investida de esta atribución es ficticia, se llamará a esta atribución y a este prefacio *ficticio*. No estoy seguro de que la distinción entre ficticio y apócrifo tenga una pertinencia universal, pero me parece útil en el campo que nos ocupa y la utilizaremos a partir de ahora en este sentido: es ficticio un prefacio atribuido a una persona imaginaria, es apócrifo un prefacio atribuido falsamente a una persona real. Incluso estas dos categorías, la del papel del prefacista en relación con el texto (autor, actor o tercera persona) y la de su régimen, digamos ingenuamente, de “verdad”, determina un cuadro de dos entradas que posee en cada una tres posibilidades, de donde resultan nueve tipos de prefacio según el estatus de su destinador que dispongo en el cuadro que sigue en un orden de canonicidad, o de banalidad decreciente, atribuyendo a cada tipo un ejemplo ilustrativo que en ciertos casos se revelará insuficiente: para el prefacio autoral auténtico, Hugo con el prefacio de *Cromwell*; para el alógrafo autoral auténtico, Sartre, que hace el prefacio de *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute; para el actoral auténtico, a falta de una persona real que hace el prefacio de su propia (hetero) biografía,<sup>15</sup> invoquemos el prefacio de Valéry a un libro del que de al-

<sup>14</sup> A decir verdad, no estoy seguro de que sea necesaria una “persona”, es decir, un ser humano, para atribuírsele un prefacio. En principio nada prohibiría darle esta función a un animal, por ejemplo *Moby Dick* (pero esto sería una variedad del prefacio actoral ficticio), o a un objeto “inanimado”, por ejemplo el navío *Pequod* (también actoral) o, para permanecer con el mismo autor, el monte Greylock (que sería un prefacio alógrafo pasablemente apócrifo). Pero no conozco otros ejemplos y no quiero complicar una situación ya de por sí difícil.

<sup>15</sup> Sin duda existen bellos ejemplos que desconozco: basta con que la biografía sea parcial, es decir, publicada antes de la muerte de su héroe, pero es un subgénero muy difundido; supone buenas relaciones entre biografiado y biógrafo. Citaré a propósito de las funciones dos o tres casos medianamente destacables.

guna manera es el héroe: el *Commentaire de Charmes* por Alain. Para el prefacio autoral ficticio, el de<sup>16</sup> “Laurence Templeton” (las comillas de incredulidad, aquí son necesarias) para *Ivanhoe*, novela de la que pretende ser el autor por este mismo prefacio; para el alógrafo ficticio, “Richard Sympson”, pretendido primo del héroe, que prologa el relato de *Los viajes de Gulliver*; para el actoral ficticio, citemos el segundo prefacio de *Gil Blas* llamado “Gil Blas al lector”. Para el autoral apócrifo, imaginemos lo que sería un prefacio indebidamente atribuido a Rimbaud al frente del apócrifo *Chasse spirituelle*, o más simplemente, no importa cuál autor haya algún día “firmado” un prefacio de hecho escrito por uno de sus amigos o de sus “negros”; no conozco ningún ejemplo real, pero es posible que existan algunos ocultos por el secreto profesional; en todo caso es lo que imagina Balzac en *Illusions perdues*, en donde d’Arthez escribe para Lucien al frente de *L’archer de Charles IX* “el magnífico prefacio que quizás domina el libro y que dio tanta claridad a la joven literatura”<sup>17</sup> Para el alógrafo apócrifo, imaginemos que este mismo *Chasse spirituelle* hubiera tenido un prefacio atribuido, siempre indebidamente, a Verlaine; o más simplemente, que el prefacio de *Portrait d’un inconnu*, firmado por Sartre, haya sido en realidad redactado por Nathalie Sarraute o por alguna otra persona de buena voluntad, del mismo modo que se pretende a veces que Mm de Caillavet redactó para Anatole France el de los *Plaisirs et les jours*; pero disponemos aquí de un ejemplo real, o casi: el de los prefacios para dos recopilaciones de Balzac, *Estudios filosóficos* y *Estudios de costumbres*, firmados por Félix Davin, del que sabemos por una fuente muy segura y por vía del paratexto que no es más que un testaferro para Balzac mismo:<sup>18</sup> situación seudoalógrafa y criptoau-

<sup>16</sup> Bajo la forma, lo recuerdo, de “epístola dedicatoria” con el nombre no menos ficticio de Dr. Dryasdust.

<sup>17</sup> Pléiade, v, p. 335. El hecho de que no se trate de un prefacio alógrafo firmado por d’Arthez, es lo que prueba esta frase de Petit-Claud, p. 661 “El prefacio no pudo haber sido escrito por dos hombres: ¡Chateaubriand o tú! –Lucien aceptó este elogio sin decir que ese prefacio era de d’Arthez. De cien autores franceses, noventa y nueve hubieran actuado como él.

Otro caso, real esta vez, de autoral apócrifo, es el de la tercera edición de *Francion* (1633), cuyo texto y prefacio (bajo la forma de una epístola dedicatoria a Francion, ya identificada como tal) son atribuidos por Sorel al oscuro y difunto Moulinet du Parc.

<sup>18</sup> Así, esta carta de Balzac a Mme Hanska del 4 de enero de 1835: “Adivinará fácilmente que la Introducción [a los *Estudios filosóficos*] me costó tanto como a M. Davin, porque fue necesario corregirla hasta que pudo expresar convenientemente mi pensamiento” (R. Pierrot ed., Delta, 1967, t. 1, p. 293; el editor precisa que el ma-

toral, inversa a la del prefacio de *L'archer de Charles IX*, que era pseudo-autoral y criptoalógrafo. Para el actoral apócrifo, debo otra vez imaginar una situación sin ejemplo, pero concebible: el prefacio de Valéry para *Commentaire de Charmes* revelaba ser de Alain o de otro, aceptado por pereza o por descuido por el autor de *Charmes*. He aquí pues el cuadro anunciado, donde marco cada caso con una letra, que servirá para referirse a él en adelante, los nombres de prefacistas ficticios o apócrifos con comillas de incredulidad, y los ejemplos forjados en mi imaginación, con asteriscos de precaución.

FUNCIÓN RÉGIMEN	<i>Autoral</i>	<i>Alógrafo</i>	<i>Actoral</i>
<i>Auténtico</i>	A Hugo para <i>Cromwell</i>	B Sartre para <i>Portrait d'un inconnu</i>	C Valéry para <i>Commentaire de Charmes</i>
<i>Ficticio</i>	D "Laurence Templeton" para <i>Ivanhoe</i>	E "Richard Simpson" para <i>Gulliver</i>	F "Gil Blas" para <i>Gil Blas</i>
<i>Apócrifo</i>	G "Rimbaud" para <i>La chasse spirituelle</i>	H * "Verlaine" para <i>La chasse spirituelle</i>	I "Valéry" para <i>Commentaire de Charmes</i>

Pero el cuadro amerita aún algunas observaciones, complementos y quizá correcciones. En principio, la presencia de destinadores calificados de "ficticios" o de "apócrifos" puede parecer contraria al principio general, que implica tomar el paratexto al pie de la letra, de que

nuscrito daviniano de esta introducción se perdió, pero que el de la introducción a los *Estudios de costumbres* es mucho más corto que el texto final, lo que indica que Balzac habría amplificado el texto de su testaferro).

toda incredulidad, aun toda actitud hermenéutica, quede suspendida: según esta regla “Laurence Templeton”, considerado como autor-dedicador-prefacista de *Ivanhoe*, debería ser tenido como tal sin reserva ni comillas, y toda cuestión sobre este punto estaría tan fuera de lugar como una investigación sobre la verdadera identidad, digamos, del redactor del prefacio de *Cromwell*. De hecho, estas dos interrogaciones no son del mismo orden: el prefacio de *Cromwell* es reivindicado sin objeción notoria por Hugo y esto debe bastarnos; por el contrario, la paternidad de “Templeton” es formalmente rechazada por las reivindicaciones –debería decir las confesiones tardías– de Scott, y pocos lectores desde 1820 la toman en serio. En cuanto a la paternidad de “Gil Blas”, se contradice por la presencia, delante de su Aviso al lector, de una “declaración del autor”, autor identificado como Lesage, desde el original, sobre la portadilla –pero el anonimato no disminuiría la fuerza. En todos estos casos y otros parecidos el paratexto –y el estatus del prefacio– es contradictorio: diacrónicamente (por evolución), en el caso de “Templeton”, sincrónicamente en el de “Gil Blas”. Dicho de otro modo, la tesis oficial que preside el estatus del paratexto se presenta en ciertos casos como una *ficción* oficial a la que el lector no está invitado a tomar en serio más que por pretexto “diplomático” destinado por consenso a cubrir una verdad que todos perciben o adivinan, pero que nadie tiene interés en develar. El estatus de apócrifo está ligado por definición al descubrimiento o a la confesión ulterior. El estatus de la ficción, que rige manifiestamente los *textos* novelescos (nadie está seriamente invitado a creer en la existencia histórica de Tom Jones o de Emma Bovary, y el lector al que se le ocurra hacerlo será ciertamente un “mal” lector, no conforme a la expectativa del autor e infiel a lo que bien podríamos llamar el contrato –bilateral– de ficción), rige igualmente ciertos elementos del paratexto de una manera a menudo implícita y dejada a la sagacidad del lector, quien encontrará, por ejemplo, en el texto de la epístola-prefacio de “Templeton” los índices de su calidad de ficticio, pero no menos a menudo explícitos, por el hecho, por ejemplo, de la contradicción manifiesta entre un prefacio (como el de “Gil Blas”) y otro (como el de Lesage), o entre un prefacio (digamos el original de *Lolita* firmado “John Ray” y que atribuye a Humbert Humbert la paternidad del texto) y otro elemento del paratexto: en este caso, la presencia del nombre de autor Vladimir Nabokov sobre la portada y la portadilla. Lo que un elemento del paratexto instituye, otro elemento del paratexto, ulterior o simultáneo, puede desti-

tuirlo, y el lector debe componer el conjunto y procurar (lo que no siempre es sencillo) despejar la resultante. Y aun la manera en que un elemento de paratexto instaure algo puede siempre dejar entender que no es necesario creerlo.

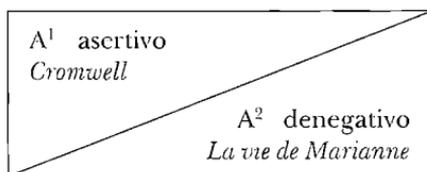
Para ilustrar esto, daré algunos otros ejemplos de atribución ficticia en diversos contextos, pero conviene hacer una distinción capital en la categoría misma del prefacio autoral auténtico, es decir reivindicado, de una manera u otra, por el autor real del texto: es nuestro caso A. El caso de *Cromwell* (y de muchos otros, pero éste es el más conocido, tanto que no fatigaré al lector con otros ejemplos), es éste: el autor anónimo de este prefacio que sería inútil (si no estúpido) firmar, se presenta implícita pero manifiestamente como el autor de la pieza, que sabemos que es Víctor Hugo. Señalo por lo pronto algunas variantes a esta situación, que no modifican fundamentalmente el estatus. El texto puede ser anónimo, el prefacio también, pero del mismo autor: como sabemos, es el caso de las primeras ediciones de los *Caractères*, o por ejemplo de *Waverley* y de todas las novelas anónimas de Walter Scott.<sup>19</sup> El texto puede ser seudónimo y el prefacio anónimo pero implícitamente autoral: véase *La chartreuse de Parme*.<sup>20</sup> El texto puede ser ónimo, como el de *Cromwell*, pero constituido por un relato homodiegético, con héroe o narrador testigo: es el caso típico en el que, para evitar toda confusión, es decir toda atribución del prefacio al narrador, el autor firma su prefacio un poco como Proust firma las dedicatorias de *La Recherche*, con su nombre o con sus iniciales: véase el posfacio a la segunda edición de *Lolita* (el verbo *firmar* es aquí más apropiado que en el caso del nombre de autor sobre la portadilla). El texto puede (salvo omisión de mi parte) ser reivindicado por dos o más personas y el prefacio por uno solo de entre ellos: es el caso de la edición 1800 de las *Baladas líricas*, prefacio (que volveremos a encontrar) firmado sólo por Wordsworth, y en ese sentido semiautoral. También es el caso del prefacio firmado en 1875 tan sólo por Edmond de Goncourt para la obra de los dos hermanos *Renée Mauperin* (1864), pero es semiautoral en tanto ulterior y semipóstumo, porque Jules

<sup>19</sup> El original de las *Baladas líricas* (1798) de Wordsworth y Coleridge presenta una variante curiosa pero perfectamente lógica de esta especie: el prefacista se presenta como autor (único) de los poemas que siguen; ficción prefacial evidentemente acarreada por la ficción textual del anonimato.

<sup>20</sup> Otra variante lógica: George Sand, firmando con un nombre de hombre, redacta siempre sus prefacios en masculino.

había muerto entremedio, mientras que en 1800 Coleridge, enérgicamente dejado de lado por su camarada, aún estaba vivo. En todos estos casos de figura, el autor real, en su prefacio, reivindica o más simplemente asume la responsabilidad del texto, y esto constituye una de las funciones de este tipo de prefacio –tan evidente que no volveremos a esto. El término *función* es quizás muy fuerte para designar lo que no es mas que un *efecto*: el autor no tiene necesidad de afirmar lo que es obvio; basta con que hable implícitamente del texto como suyo.<sup>21</sup> A este tipo de prefacio autoral auténtico lo llamaré *asertivo*, y bautizaré A<sup>1</sup> la mitad de la casilla A, en la cual deberá estar contenido.

Existe otra suerte de prefacios autorales, auténticos en su estatus de atribución, ya que su autor declarado es el autor real del texto, pero mucho más ficcionales en su discurso, porque el autor real pretende no ser el autor *del texto* –aquí también sin invitarnos a creerle. Niega la paternidad no del prefacio mismo, lo que sería lógicamente absurdo (“no estoy enunciando la presente frase”) sino del texto que introduce. Es el caso por ejemplo del prefacio original de las *Lettres persanes*, en el que el autor del prefacio pretende no ser el del texto, atribuido a sus diversos enunciadores epistolares. O, si se prefiere una situación más clara, el de *La vie de Marianne*, en donde Marivaux, “signatario” del texto por la presencia de su nombre en la portadilla, pretende en la “advertencia” liminar que se trata de un texto encontrado por un amigo. Este segundo tipo de prefacio autoral auténtico lo calificaremos como prefacio *denegativo* (sobrentendido: del texto), y le daremos la casilla A<sup>2</sup>, como en esta ampliación de nuestra casilla A:



<sup>21</sup> Sólo conozco un caso de prefacio *explícitamente* asertivo, es decir, donde el autor tiene necesidad de *declarar* en prefacio que es el autor del texto, pero este caso es manifiestamente lúdico: es el prefacio del *Jean Sbogard* de Nodier: “Lo que resultará esencial para esas largas y enfadosas lucubraciones [sobre los plagios] es que *Jean Sbogard* no es ni de Zchoke, ni de Byron, ni de Benjamin Constant, ni de Mme de Krudener: es mío. Y es importante decir esto para salvar el honor de Zchoke, de Byron, de Benjamin Constant y de Mme de Krudener.

Este tipo de prefacio podría ser bautizado *cripto-autoral*, ya que el autor se esconde (o se defiende) de serlo, o aun *seudo-alógrafo*, ya que el autor se presenta como un prefacista alógrafo y de toda la obra sólo reivindica el prefacio. Es obvio que esta maniobra denegativa es la primera, la principal y a veces la única función (esta vez en el sentido fuerte del término) de este tipo. El autor, como dije, pretende ser un prefacista alógrafo, pero esta función pretendida deriva de otra, cuya diversidad posible determina aún algunas variantes. El autor (ónimo, anónimo o seudónimo) puede presentarse como el simple “editor” (en el sentido crítico del término) de un relato homodiegético (autobiografía o diario) del que atribuye la paternidad a su narrador: véanse *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, *Adolphe*, *Volupté*, *Jocelyn*,<sup>22</sup> *Thomas Graindorge* (prefacio firmado como H. Taine), *La isla del tesoro* (por medio de una dedicatoria denegativa firmada “el autor”), el *Journal d'une femme de chambre* (prefacio firmado O.M.), *Barnabooth* en su estado de 1913 (“advertencia” firmado V.L.), la *Geneviève* de Gide, *La nausée* (pero aquí la advertencia denegativa está firmada como “los editores”, quizás se trate de un alógrafo apócrifo), o *El nombre de la rosa*; igualmente puede asumir este papel en una novela epistolar, pretendiendo haber descubierto y puesto en orden una correspondencia real: véanse las *Lettres persanes* ya citadas, *Paméla*, *La nouvelle Héloïse* (cuyo contrato es, a decir verdad, ambiguo, ya que la mención titular “cartas [...] recopiladas y publicadas por Jean-Jacques Rousseau” es deliberadamente mezclada por el prefacio: “Aunque no tengo aquí más que el papel de editor, trabajé en este libro y no me escondo. ¿Lo hice todo yo y toda la correspondencia es una ficción? Gentes del mundo, ¿qué les importa? Para ustedes seguramente es una ficción”), o *Les liaisons dangereuses* (en la que hay una contradicción entre el “prefacio del redactor” –en el sentido de editor– que pretende solamente haber ordenado esta correspondencia y la “advertencia del editor” –sin duda en un sentido comercial– que declara no creer en esto y sólo considerarla como pura ficción), *Werther*, y ciertamente muchos otros. Incluso puede, pero más raramente, atribuir el texto a un escritor anónimo y aficionado que le habría pedido consejo y

<sup>22</sup> En este “episodio”, la denegación autoral es más retorcida, ya que el paratexto es complejo: el subtítulo (*Diario encontrado en casa de un cura de pueblo*) es denegativo, y también el prólogo en verso, que desarrolla esta fórmula narrando las circunstancias del descubrimiento; pero entre los dos hay una advertencia en prosa, claramente asertiva. Sobre el caso específico de la novela diario, véase Yasusuke Oura, “Roman journal et mise en scène éditorial”, *Poétique* 99, febrero de 1987

asistencia: es el caso de *Armance* (en el estado del original de 1827: texto anónimo, “prólogo” firmado como Stendhal: “Una mujer de ingenio me ha pedido que corrija el estilo de esta novela”), o aun de *Gars*, primera versión (1828) de *Chouans*, que la “advertencia” atribuía con lujo de detalles a Victor Morillon. Puede, en fin, atribuirlo a un autor extranjero, pero de quien él pretende ser el traductor: véase Macpherson para “Ossian”, Nodier para *Smarra*, Pierre Louÿs para “Bilitis”. El caso de *Madame Edwarda* es doblemente excepcional, porque el prefacio denegativo de Georges Bataille es ulterior (1956 para un texto aparecido en 1941), y porque el autor supuesto, “Pierre Angélique”, no se considera como extranjero: Bataille no se hace pasar ni por traductor ni por editor, sino por un simple prefacista alógrafo.

Ahora se ve mejor por qué dividí la casilla A con una línea diagonal: esta disposición quiere manifestar en qué medida el prefacio denegativo, aunque auténtico, se inclina hacia la ficción (por su denegación ficcional del texto) y también hacia la alografía, que simula pretendiendo (siempre ficcionalmente) no ser del autor del texto. Pero esta ficcionalidad tiene sus grados de intensidad: más débil en los casos de anonimato inicial (como para *Lettres persanes*), y no se revela plenamente, sino en el momento en que el texto y su prefacio son atribuidos oficialmente (aunque a menudo de modo póstumo) a su autor real; más fuerte cuando el nombre del autor, como para *Marianne*, *Volupté*, o *La nausée*, desmiente tranquilamente, en la portada, la atribución ficticia del texto a su narrador.<sup>23</sup> También estableceré grados, cuando vuelva a esto desde el punto de vista funcional, entre los prefacios denegativos y los prefacios ficticios y apócrifos. Pero no nos anticipemos.

Para terminar con el destinador del prefacio, diré una palabra acerca de otros tipos. El prefacio *alógrafo auténtico* (casilla B), por el cual un escritor presenta al público la obra de otro escritor, no ofrece ningún misterio, ya que su atribución oficial es siempre explícita y su ocasión puede ser original, ulterior o tardía y aun póstuma. Un caso

<sup>23</sup> El caso de *La nouvelle Héloïse* es evidentemente diferente, ya que el título dice “Cartas recopiladas por Jean-Jacques Rousseau”, lo que pretende por el contrario confirmar las denegaciones (parciales) del prefacio. El mismo efecto para *Oberman*, “Cartas publicadas por M. De Senancour”, y para *Adolphe*, “Anécdota encontrada entre los papeles de un desconocido, y publicada por M. Benjamín de Constant”. Más críptico es el título de *Liasons*: “Cartas recopiladas en una sociedad y publicadas según las directivas de algunos otros por M.C... D.L.C.

particular es el de los avisos “editoriales” –de autenticidad sospechosa– como el del “librero al lector” en *La princesse de Clèves*, para justificar el anonimato, o la “advertencia del editor” en *Le rouge et le noir*, atestigüando falsamente que esta novela, publicada en 1830, había sido escrita en 1827. Al menos en este último caso, la transferencia a la casilla H (alógrafo apócrifo) no tiene nada de abusivo, si no se nos prohíbe toda intervención fundada en la sospecha. Del mismo modo, tengo poco que agregar sobre el prefacio *actoral auténtico* (casilla C); tan sólo lamento la falta o la pobreza de ejemplos de biografiados que hacen el prefacio de su heterobiografía. El caso de la autobiografía es evidentemente diferente, ya que por definición el que realiza la biografía y el biografiado son una sola persona que asume las dos funciones. De hecho, siempre es el primero el que se arroga el derecho al discurso, y, por lo tanto, al prefacio y al relato: véase el aviso liminar de *Confessions* de Rousseau y el prefacio de *Mémoires d'outre-tombe*. Es una pena, porque nos gustaría a veces conocer el punto de vista del héroe joven acerca de la manera en que lo trata el hombre maduro, o el viejo; un autobiógrafo escrupuloso podría hacer tal paratexto, pero estaríamos inevitablemente en el orden de la ficción o de lo apócrifo, como en esa *nouvelle* del *Libro de Arena* en donde Borges viejo dialoga con Borges joven a orillas del Ródano, o del río Charles. Como dice el primero de estos escribas autógrafos, san Agustín: “El niño que fui ha muerto, yo existo.” No se es más cruel ni más verídico.

En el prefacio *autoral ficticio*, el autor pretendido y su prefacista son la misma persona ficticia. Esta casilla D está ilustrada por Walter Scott a partir de los *Cuentos de mi huésped* (primera serie, desde 1916, de la que *La novia de Lammermoor* es de 1819) atribuidos a “Jedediah Cleisbotham” quien cederá la pluma al “Templeton” de *Ivanhoe*, al “Clutterbuck” de las *Aventuras de Nigel* y al “Dryasdust” de *Peperil of the Peak*. En el prefacio *alógrafo ficticio* (casilla E), el prefacista es ficticio como el autor pretendido del texto, pero son dos personas distintas. Este prefacista ficticio puede ser anónimo (pero con trazos biográficos distintivos) como el oficial francés que aparece como autor de la “advertencia” del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, el presentador dálmata de *La Guzla* o el traductor de *Portes de Gubbio*. Pero estos casos son raros; antes que inventar un prefacista alógrafo, se prefiere generalmente darle una identidad: “Richard Simpson” para *Gulliver*, “Joseph el Extranjero” para *Le Théâtre de Clara Gazul*, “Marius Tapura” para *Les déliquescences d'Adoré Floupette*, “Tournier de Zemble” para

*Barnabooth* en 1908, “Gervasio Montenegro” para las *Crónicas de Bustos Domecq*, “Michel Presle” para *On est toujours trop bon avec les femmes*, etc. Una variante posible de este tipo daría un prefacista ficticio a un autor real, como si *Père Goriot*, debidamente asumido por Balzac, fuera prologado por “Victor Morillon”. Es un poco el caso de *Lolita*, que llevaba en el original el nombre de su autor real, pero que estaba prologado por “John Ray”. Pero este último no atribuye la obra a Nabokov: la atribuye a su héroe narrador Humbert Humbert, tal como “Richard Sympson” atribuye *Gulliver* a Gulliver. Mi variante permanece, pues, sin ilustración, y por una razón evidente: la atribución ficticia de un prefacio es una maniobra derivada, como por contagio lúdico, de la atribución ficticia del texto. En la situación sería en la que un autor asume totalmente su texto, no cabe un prefacista ficticio: escribe y firma él mismo su prefacio, o le pide uno a algún alógrafo auténtico, o se abstiene.

La casilla F es la del prefacio *actoral ficticio*, especie relativamente clásica. Nada impide en principio que un relato heterodiegético, incluso una obra de teatro, sea prologada por uno de sus personajes: *Don Quijote* por Don Quijote (o por Sancho Panza), el *Misántropo* por Alceste (o Filinto). De manera menos brillante, pero provista del famoso “mérito de existir”, *La conscience de Zeno* es prologada por “el médico del que hablo en términos poco halagüeños en el relato que sigue”, relato en primera persona del que no es ni el héroe ni el narrador,<sup>24</sup> y *Seis problemas para don Isidro Parodi*, por el ya mencionado “Gervasio Montenegro”, uno de los personajes menos importantes del relato. Pero estos casos son excepcionales: lo más a menudo, el personaje promovido al papel de prefacista es el héroe narrador de un relato en primera persona. Es el caso del *Lazarillo*, en el que nada (en ausencia de una atribución sólida) prueba el carácter ficticio, y del *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. Es evidentemente el de *Gil Blas*, epónimo de este caso, para su segundo prefacio; de *Gulliver* para el posfacio de 1735 atribuido al héroe narrador bajo la forma de una carta a “su primo Sympson”; de *Tristram Shandy* para su prefacio interno; de *Gordon Pym*; de *Braz Cubas* de Machado de Asís; de las *Obras completas de Sally Mara*.

<sup>24</sup> El mismo estatuto para el prefacio de *Henry Esmond* (1842), firmado por la hija del héroe, Rachel Esmond Warrington: un personaje mencionado en la última página de la novela. Ya que esta tardía y modesta mención no es extraña a la diégesis, sería alógrafa.

A falta de ejemplos reales bien atestiguados, no retomo la fila de los prefacios *apócrifos* (casillas G, H, I) que sólo aparece a título teórico (para una sana distinción entre ficticio y apócrifo) y provisional (esperando los descubrimientos futuros u obras aún inéditas). Digo “a falta de ejemplos reales bien atestiguados” porque el caso Davin sólo es apócrifo por vía de confidencias privadas, y sin duda a título parcial. En la misma columna de los alógrafos sospechosos pondremos naturalmente los “avisos del editor”, como los de *La princesse de Clèves* y de *Le rouge et le noir*, o el de *Provincial à Paris*, que retomaremos y que tenemos derecho a atribuir *in petto* (pero solamente *in petto*) al autor, como tantos *prières d'insérer* en principio editoriales. Henri Mondor encontró en los papeles de Mallarmé el borrador de un prefacio finalmente no publicado para *Mots anglais* firmado “los editores”, pero su estilo no deja al crítico ninguna duda acerca de su paternidad real. La presencia de esta página en el actual peritexto mallarmiano (Pléiade, p. 1329) surgida de esta suerte de atestiguación editorial, vale para el lector de hoy como un certificado de apócrifo. Pero ya estamos en el terreno de la investigación de la paternidad (real), que no es de nuestro gusto. Es más legítima la consideración de casos abiertamente ambiguos, a los que consagraré, fuera del cuadro, una suerte de casilla J suplementaria.

Ya me he referido a los prefacios de autobiografías a la vez autorales y actorales (A + C) por identidad de persona o de papel. Los prefacios dialogados, como el de *La nouvelle Héloïse*, son siempre a la vez autorales y alógrafos, ya que el autor finge compartir el discurso con un interlocutor imaginario (A + E), incluso real (A + H), como hace Nodier al principio del *Dernier chapitre de mon roman*, dialogando con su “librero”. Los *Entretiens sur le fils naturel* (o *Dorval* y yo) son de un estatus más complejo aún, ya que el autor real denegativo (“Yo”) discute con el autor supuesto, que es uno de los personajes (“Dorval”); la fórmula sería  $A^2 + D/F$ .

Éstos son casos de prefacios con atribuciones múltiples, ambiguos a causa de esta misma multiplicidad. Otros (autorales auténticos) lo son porque el autor, voluntariamente o no, parece flotar entre la aserción y la denegación. Es el caso de la *La nouvelle Héloïse* y de *Liaisons dangereuses*, ya citados. Es el del prólogo del *Quijote*, en donde Cervantes, aparentemente pensando en su pretendida fuente Cid Hamet, declara ser el “suegro” de su héroe y, por lo tanto, de su obra, que reivindica claramente en otras frases que retomaremos. Es el de *Guz-*

*mán de Alfarache*, cuyo paratexto múltiple es de una ambigüedad erudita: una dedicatoria firmada por Mateo Alemán asume implícitamente el texto, dos advertencias “al vulgo” y “al prudente lector” permanecen lo suficientemente vagas como para que ese lector prudente o vulgar no pueda zanjar una “breve declaración para la inteligencia de este libro”; asumido por el autor, habla del héroe en tercera persona, pero atribuyéndole la paternidad del texto. Es el caso de *Crusoe*, en donde el “prefacio del autor” a la vez declara que este texto es “una narración exacta de los hechos” sin “ninguna apariencia de ficción” y evita atribuir explícitamente la responsabilidad a Robinson, el redactor de este prefacio que se califica una vez como “autor de la presente obra” y otra como “editor”. El mismo equívoco en el “Prefacio del autor” de *Moll Flanders*, en donde este “autor” describe (en tercera persona) su trabajo como el de un simple *rewriter* encargado de hacer el relato más decente y pulir su estilo, y califica a la heroína como “autor”, pero en una frase retorcida: “El autor se considera escritor de su propia historia; ahora bien, desde el comienzo de su relato da los motivos por los cuales juzga mejor disimular su nombre verdadero [“Moll Flanders” es un nombre postizo]; no tiene, pues, nada más para agregar”; todo esto arroja cierta oscuridad sobre el sentido de la palabra *author*. Es aun el caso de *Dernier jour d'un condamné*, cuyo prefacio original llevaba este contrato, tan deliberadamente alternativo como el de *La nouvelle Héloïse*: “Hay dos maneras de dar cuenta de la existencia de este libro. O hubo, en efecto, un paquete de papeles amarillos y desiguales sobre los cuales se encontraron registrados uno a uno los últimos pensamientos de un miserable; o se encontró con un hombre, un soñador ocupado en observar la naturaleza en beneficio del arte, un filósofo, un poeta ¿qué sé yo?, y que no pudo deshacerse de esta idea más que dejándola en un libro. De estas dos explicaciones el lector elegirá la que quiera.” Es el caso de *La chartreuse de Parme*, en la que Stendhal, en su Advertencia, pretende transcribir, como el oficial de Zaragoza, un relato hecho por un sobrino del canónigo de Padua. Es también el de la *Storia e cronistoria del Canzoniere* de Umberto Saba, ensayo del poeta sobre su obra atribuido a un crítico anónimo, y seguido de un prefacio en principio alógrafo, atribuido a una tercera persona, la cual poco a poco se identifica con el autor del ensayo. No sé si la certidumbre, para el lector, de que esto fue escrito por Saba mismo viene a simplificar o a embrollar todo.

La incertidumbre puede también referirse al anonimato del prefacista denegativo, cuando no tiene ningún rasgo biográfico (como la

nacionalidad francesa del de *Zaragoza* o el sexo masculino del de *Gubbio* que permita distinguirlo del autor (real) del texto, y considerarlo como alógrafo ficticio. El de *Joseph Delorme*, por ejemplo, o el de *Jean Santeuil*, parecen dudar entre este estatus y el de autoral denegativo, o dejar la idea misma de tal elección, ya que nada los identifica con Sainte-Beuve o con Proust. Lo que nos hará elegir aquí en favor del autoral denegativo es solamente el principio metodológico de economía, es decir la hipótesis menos costosa, ya que nos ahorra una instancia inútil. Más sutil, o más complejo: en *La bibliothèque d'un amateur*, de Jean-Benoît Puech, un prefacio anónimo declara aproximadamente: el texto que sigue es la obra de uno de mis amigos de quien callaré el nombre. ¿Se trata de Puech negando la paternidad de su texto (A<sup>2</sup>) o un prefacista alógrafo ficticio (o auténtico) (B o E) olvidando simplemente firmar con su nombre y nombrar al autor real? Un texto ulterior del mismo autor<sup>25</sup> aclara esta duda declarando que el prefacista era Puech y que el autor del texto era su amigo Benjamin Jordane. Se trata otra vez de un caso en el que un paratexto corrige a otro —queda a cargo del lector decidir cuál tomar en cuenta.

El último rompecabezas para los clasificadores a rajatabla (que no lo somos): la novela de Cecil Saint-Laurent, *Clotilde Jolivet*, tiene un prefacio de... Jacques Laurent. Alógrafo o autoral, este prefacio, por otra parte muy sabio, ¿aboga en favor del género novela histórica? Me parece que esta incertidumbre pesa sobre el prefacio de *Madame Edvarda*, pero no estoy seguro, ya que el estatus de autor supuesto de "Pierre Angélique" no es exactamente el de "Cecil Saint-Laurent". Es verdad que este último, con el correr del tiempo, tiende a tomar cuerpo: no se trata de un simple seudónimo, y a Jacques Laurent le sucede que debe preguntar a sus entrevistadores: "¿Con quién de nosotros quiere usted hablar?" Me parece una sana poética meter en el mismo saco a dos autores, o, si se prefiere, cuatro autores de estatus crítico muy diferente.

No sabría cómo calificar el prefacio escrito por Prévost para su *Cleveland* (1735): se presenta como un autoral denegativo, en el que el autor pretende no ser más que el traductor-editor de las Memorias de Cleveland. Pero no es asumido por Prévost, sino implícitamente atribuido a M. De Renoncour, autor (supuesto) de las *Mémoires d'un homme de qualité* (1728). Alógrafo ficticio, entonces, como para *Clara Gazul*; pero como Renoncour era por definición el héroe narrador de

<sup>25</sup> "Del mismo autor", *NRF*, noviembre de 1979.

estas seudomemorias, y por lo tanto personaje ficticio de esta obra, hay algo oblicuamente *actoral* en su prefacio a *Cleveland*: un personaje ficticio de una obra se convierte en el prefacista ficticio de otra obra del mismo autor; un poco como si Robinson Crusoe hiciera el prefacio de *Moll Flanders*, o Félix Krull el de *Doctor Fausto*. ¿Un poco? Del todo.

### *Destinatarios*

La determinación del destinatario del prefacio es felizmente más simple que la del destinador; es el lector del texto. Lector, y no simple miembro del público, como (con algunos matices ya señalados) el del título o el del *prìère d'insérer*. Y esto no solamente *de facto*, porque el lector del prefacio ya es necesariamente el poseedor del libro (no se lee tan fácilmente un prefacio en el estante de la librería), aun cuando Stevenson titula el prefacio en verso de *La isla del tesoro* "Al comprador dudoso" También, y sobre todo, *de jure*, porque el prefacio, en su mensaje, postula para el lector una lectura inminente, incluso (posfacio) previa del texto, sin la cual sus comentarios preparatorios o retrospectivos estarían desprovistos de sentido y naturalmente de utilidad. Reencontraremos este rasgo en cada página de nuestro estudio sobre las funciones.

Pero este destinatario último a veces se alterna con un destinatario que es de alguna manera el representante. Es el caso evidente de las epístolas dedicatorias (auténticas o ficticias) con función prefacial, ya citadas, como las de Corneille, de *Tom Jones*, de Walter Scott, de *Filles de feu*, o de *Petits Poèmes en prose*, y sabemos que el conjunto de prefacios de Aragon para su parte de las *Œuvres romanesques croisées* se dirige a un lector privilegiado, que es una lectora, al mismo tiempo una inspiradora, y algo así como una directora de conciencia. A estos dedicatarios identificados o (*La suivante, La Place Royale, Le menteur*) anónimos, se pueden agregar los destinatarios colectivos o simbólicos, como el de *Un homme libre*, cuyo prefacio se titula "Ofrezco este libro a algunos colegiales de París y de la provincia", o el de *Disciple*: "A un hombre joven." Pero los dedicatarios imaginarios de Scott, de Urfé y de muchos otros, cuando el texto de la dedicatoria se extiende a las dimensiones y a las funciones de un prefacio, desempeñan sin dificultad este papel de mediador: coexisten en el mismo texto mensajes destinados sólo a ellos, como cuando Urfé reprocha a Céladon

(prefacio de la segunda parte) su conducta paradójica –es una manera indirecta de excusarlo frente al lector– y mensajes destinados, por su intermedio, sólo al lector, como cuando el mismo Urfé, en el mismo prefacio, lo disuade de buscar las claves en su novela, o explica por qué esos pastores usan el lenguaje civilizado del hombre fino. En todos estos casos, el lector, principal destinatario del prefacio, no experimenta ninguna pena por recibir “por encima de su hombro” lo que le es propio.

## LAS FUNCIONES DEL PREFACIO ORIGINAL

“¿Pero qué hacen los prefacios?” Es a esta pregunta, diabólicamente simple,<sup>1</sup> a la que vamos ahora a tratar de responder. Una investigación anterior, de la cual voy a ahorrarle al lector los meandros y las dudas, me convenció de este punto, por otro lado altamente previsible, de que no todos los prefacios “hacen” la misma cosa –dicho de otra manera, que las funciones prefaciales difieren según los tipos de prefacio. Estos tipos funcionales me parecen en lo esencial determinados a la vez por consideraciones de lugar, de momento y de la naturaleza del destinatario. Tomando como base el recuadro de los tipos de destinatarios, que sigue siendo la distinción fundamental, y modulándolo según parámetros de lugar y de tiempo, obtenemos una nueva tipología, propiamente funcional, repartida en seis tipos fundamentales. Nuestra casilla A<sup>1</sup>, de la cual ya dije que era la más poblada, nos va a suministrar los cuatro primeros: 1. el *prefacio autoral* (sobrentendido, de ahora en adelante, auténtico y asertivo) *original*; 2. el *posfacio autoral original*; 3. el *prefacio* (o posfacio: en este estado, la distinción apenas tiene pertinencia) *autoral ulterior*; 4. el *prefacio* o *posfacio autoral tardío*. La casilla B y, muy accesoriamente C, nos dan el tipo 5, el del *prefacio alógrafo* (y autoral) *auténtico*, donde el personaje-prefacista no es más que una variante del prefacista alógrafo. Todas las otras casillas (A<sup>2</sup>, D, E, F y, por el principio, G, H e I) se reagrupan, con algunas diferencias de matices, para constituir el sexto y último tipo funcional, el de los *prefacios ficcionales*.

A partir de ahora ya no trataré de motivar esta repartición que, espero, el uso justificará. Debo simplemente precisar aquí, primeramente, que esta tipología totalmente operativa será algunas veces transgredida, puesto que las distinciones funcionales son por naturaleza menos rigurosas y menos herméticas que las otras: la fecha, el emplazamiento, el destinatario de un prefacio, se prestan generalmente a una determinación simple y cierta, mientras que su funcionamiento es a menudo asunto de interpretación, y muchas de las funciones pueden, aquí y allá, deslizarse de un tipo al otro. Por ejemplo,

<sup>1</sup> J. Derrida, *La dissémination*, Éd. du Seuil, 1972, p. 14.

y por simple necesidad de recuperación, un prefacio ulterior puede asumir una función descuidada por el prefacio original, o *a fortiori* por una ausencia de prefacio original. Enseguida, no se deberá tomar la lista de funciones que sigue como una lista de prefacios con funciones únicas: cada prefacio cumple a menudo muchas funciones sucesivas o simultáneas, y no nos sorprenderemos de ver algunos invocados muchas veces a varios títulos. Finalmente, agregó que, dentro de nuestros seis tipos funcionales, algunos son más importantes que otros, por el carácter más fundamental de sus funciones. Es, en particular, el caso del primero, que podemos considerar como el tipo de base, el prefacio por excelencia. Los otros, como muchas variedades, se definirán por diferencia, en relación con él, y de una manera más expeditiva.

El prefacio autoral asertivo original, que resumiremos como *prefacio original*, tiene por función cardinal la de *asegurar al texto una buena lectura*. Esta fórmula simplista es más compleja de lo que puede parecer, puesto que se deja analizar en dos acciones, de las cuales la primera condiciona, sin garantizarla, la segunda, como una condición necesaria y no suficiente: 1. *obtener una lectura*, y 2. *obtener que esta lectura sea buena*. Estos dos objetivos, que los podemos calificar, el primero, como mínimo (ser leído) y, el segundo como máximo (... y si es posible, bien leído) están evidentemente ligados al carácter autoral de este tipo de prefacio (siendo el autor el principal y, a decir verdad, el único interesado en una buena lectura), a su carácter original (más tarde, corre el riesgo de ser demasiado tarde: un libro mal leído, y *a fortiori*, no leído en su primera edición, corre el riesgo de no conocer otras), y a su emplazamiento preliminar, y por lo tanto monitor: he aquí *cómo* y *por qué* usted debe leer este libro. Implican entonces, y a pesar de todas las denegaciones de uso, que el lector comience por leer el prefacio. Determinan dos grupos de funciones, ligadas una al *porqué* y la otra al *cómo*, que examinaremos sucesivamente, aunque se entremezclen a menudo en el texto real de los prefacios singulares.

### *Los temas del porqué*

No se trata aquí precisamente de llamar la atención del lector, quien ya hizo el esfuerzo de procurarse el libro por compra, por préstamo o por robo, sino de retenerlo con un aparato típicamente retórico de persuasión. Este aparato detecta lo que la retórica latina llamaba

*captatio benevolentiae*, y del cual no desconocía la dificultad puesto que se trataba aproximadamente, diríamos en términos más modernos, de *valorizar el texto* sin indisponer al lector por una valoración demasiado inmodesta o demasiado visible, de su autor. Valorizar el texto sin (parecer) valorizar a su autor implica algunos sacrificios dolorosos del amor propio, pero generalmente rentables. Evitamos por ejemplo insistir en lo que podría pasar por una puesta en evidencia del *talento* del autor. Dentro de los numerosos prefacios que he tenido la oportunidad de leer para este estudio, no encontré ninguno que tocara este tema: “admiren mi estilo”, o este otro: “admiren la habilidad de mi composición” De una manera más general, la palabra talento es tabú. La palabra genio también, por supuesto. Montesquieu la emplea una vez, a la que volveremos pronto, pero con una simplicidad que compensa todo.

¿Cómo entonces valorar la obra sin que parezca que se implica a su autor? La respuesta es evidente, aun si atropella un poco nuestro credo crítico moderno, que todo está dentro de todo y que la forma es el fondo: hay que valorizar al *tema*, queda por abogar más o menos sinceramente la insuficiencia de su *tratamiento*: si yo no estoy (¿y quién lo estaría?) a la altura de mi tema, de todos modos debe leer mi libro, por su “materia” La Fontaine, prefacio de las *Fábulas*: “no es tanto por la forma que di a esta obra como por su utilidad y su materia por lo que se debe medir el premio” Tal dicotomía es evidentemente más apropiada a obras extranjeras de ficción, encontraremos más a menudo esta retórica en los prefacios de obras históricas y teóricas.

### *Importancia*

Podemos valorar un sujeto representando su importancia, y por lo tanto de manera indisoluble la utilidad de su consideración. Es la práctica, bien conocida por los oradores antiguos, de la *auxesis*, o *amplificatio*: “Este asunto es más grave de lo que parece, es ejemplar, pone en evidencia los grandes principios, es totalmente justo, etc.” Véase a Tucídides mostrando que la guerra del Peloponeso (o Tito Livio, las guerras Púnicas) son los mayores conflictos de la historia humana, véase a Montesquieu declarando en *Lesprit des lois*: “Si esta obra tiene éxito, se lo deberé a la majestad de mi tema.”<sup>2</sup> *Utilidad*

Aquí, contraviniendo humildemente la regla de la modestia, agrega: embargo, yo no creo que me haya faltado genio”

*documental*, conservar el recuerdo de las hazañas pasadas (Herodoto, Tucídides, Tito Livio, Froissart). *Utilidad intelectual*, Tucídides: “Si queremos ver claro en los eventos pasados y en aquellos que, en el futuro, en virtud del carácter humano, presentarán similitudes...”; Montesquieu: ...que los hombres puedan curarse de sus propios prejuicios. Llamo aquí prejuicios no al hecho de que ignoremos ciertas cosas, sino a que nos ignoramos a nosotros mismos”; Rousseau (preámbulo del manuscrito de Neuchâtel): me preocupo por que “podamos tener al menos un poco de comparación: que cada uno pueda conocerse a sí mismo y al otro, y ese otro seré yo” *Utilidad moral*, éste es el inmenso problema del topos del papel moralizante de la ficción dramática; véase el prefacio de *Phèdre*: “No hice ninguna [tragedia] en que la virtud sea más sacada a la luz que en ésta. Las menores faltas son severamente castigadas [...] Es ésta la meta que todo hombre honesto que trabaja para el público debe proponerse”; el de *Tartufe*: “Si la tarea de la comedia es la de corregir los vicios de los hombres...”; el de los *Caractères*: “No debemos hablar, no debemos escribir más que para instruir...”; o también, paradójicamente o no, el de *Égarements du cœur et de l'esprit*: la novela debe ser “cuadro de la vida humana” para “censurar los vicios y los ridículos”; reencontraremos este tema a propósito de los prefacios ulteriores, en los que aparece más, y hasta pleno siglo XIX. *Utilidad religiosa*, véase, inevitablemente la introducción al *Génie du christianisme*. *Utilidad social y política*, de nuevo *L'esprit des lois*: “Que todo el mundo tenga nuevas razones para amar sus deberes, su príncipe, su patria, sus leyes [...], que aquellos que mandan aumenten sus conocimientos sobre lo que deben prescribir, y aquellos que obedecen que encuentren un nuevo placer en obedecer”; Tocqueville: siendo irresistibles los progresos de la democracia, el ejemplo americano nos ayudará a prevenirlos y a sostenerlos, etc. Este argumento de utilidad es tan poderoso que se utiliza *a contrario*: Hugo, prefacio de *Feuilles d'automne*, defiende paradójicamente “la oportunidad de un volumen de verdadera poesía en un momento [1831] en que hay tanta prosa en los espíritus”; y Montaigne, por una osada maniobra de provocación: “Yo no me propuse otro fin más que el doméstico y privado [...] Ésta no es la razón para que tú emplees tu tiempo libre en un tema tan frívolo y tan vano” (se sabe cómo se va a desmentir más tarde sosteniendo que “cada hombre lleva la forma entera de la condición humana”).

### *Novedad, tradición*

Esta exposición de la importancia del tema constituye sin duda el principal argumento de valorización del texto. Se acompaña, a partir de Rousseau, de una insistencia sobre su originalidad, o al menos su novedad: “He aquí el único retrato de hombre, pintado exactamente a partir de la naturaleza y en toda su verdad, que existe y que probablemente existirá jamás. Yo concibo una empresa que jamás tuvo ejemplo, y cuya ejecución no tendrá imitador.” Pero este motivo es reciente, puesto que la edad clásica preferirá, como se sabe, insistir sobre el carácter tradicional de estos temas, garantía evidente de calidad, llegando hasta a exigir para la tragedia una antigüedad temática manifiesta o demostrable: y como no se ocupaban, en el teatro, en volver a montar obras antiguas, cada generación, cada autor se empeñaba en proponer su nueva versión de un tema ya probado. Encontraremos este argumento tratado por la antigüedad, indirectamente, en los prefacios clásicos, en la forma de una indicación de las fuentes, exhibidas como precedentes.

### *Unidad*

Un tema de valoración en los prefacios de recopilaciones (de poemas, de novelas, de ensayos) consiste en mostrar la unidad, formal o temática, de lo que *a priori* corre el riesgo de aparecer como un revoltijo facticio y contingente, determinado por la necesidad natural y el deseo legítimo de vaciar un cajón. Hugo practica este ejercicio con gran maestría, al menos desde el prefacio original (enero de 1829) de las *Orientales*, donde, comparando la literatura con una vieja villa española, con sus barrios y sus monumentos de todos los estilos y de todas las épocas, evocaba “al otro lado de la ciudad, escondido entre los sicomoros y las palmeras, la mezquita oriental, con sus cúpulas de cobre y de estaño, con sus puertas pintadas, sus tabiques barnizados, con sus altos tragaluces, sus arcadas en granate y sus pebeteros que ahuman día y noche, sus versos del Corán sobre cada puerta, sus deslumbrantes santuarios, y el mosaico de sus pisos y murallas, expandido al sol como una enorme flor llena de perfumes”; mediando algunas denegaciones de modestia, concluía que las *Orientales* eran, o querían ser, esa mezquita. La causa no era difícil de defender, puesto que en la unidad de color de esta recopilación es evidente. Menos

homogéneas, las cuatro grandes recopilaciones líricas de antes del exilio encontraron su nota fundamental, dada por el título y confirmada por el prefacio. Ya mencioné las de *Feuilles d'automne*; para *Les chants du crépuscule*, “el estado crepuscular del alma y de la sociedad en el siglo en que vivimos”; para *Les voix intérieures*, ese triple aspecto de la vida: el hogar (el corazón), el campo (la naturaleza), la calle (la sociedad), una trinidad bien organizada que vale por una (misteriosa) unidad; para *Les rayons et les ombres*, el retrato-robot de un no menos misterioso “poeta completo... suma de ideas de su tiempo” – o la unidad por la totalidad. *Les contemplations*, “memorias de un alma”, se organizan en un pasado y en un hoy separados, y unidos por el abismo de una tumba. La unidad histórica y polémica de los *Châtiments* es evidente, pero *Les chansons des rues et des bois* se organiza en díptico: al anverso, juventud, al reverso, sabiduría, consolidado por el doble arbotante simétrico de los dos poemas liminares: *Le cheval*, *Au cheval*.

La epístola dedicatoria de los *Petits poèmes en prose* testimonia una retórica unificante y a la vez más compleja y más atormentada. Baudelaire presenta primeramente esta recopilación como una obra “sin cabeza ni cola”, en donde todo es a la vez cabeza y cola, y que podríamos cortar no importa dónde: ésta es la definición del agregado inorgánico. Pero después de esta denegación viene la reivindicación de una doble unidad, formal (“prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, bastante suave para adaptarse a los movimientos líricos del alma”) y temática: recopilación nacida de la “frecuentación de las enormes ciudades” –en donde encontraremos en prefacio el doble motivo del título doble.

Balzac, bastante preocupado por unificar (después de todo, decía Proust con semiinjusticia) su obra multiforme de novelista y de *nouvelliste*, encarga a sus portavoces indicar el tono de sus primeras recopilaciones. La introducción firmada Philarète Chasles a los *Romans et Contes philosophiques* de 1831 insiste en el propósito de describir “la desorganización producida por el pensamiento” Davin, para los *Études philosophiques* de 1835, aumento del precedente, agrega la ambición de ser el Walter Scott de la época moderna. Para los *Études de mœurs* (mismo año), motiva la repartición interna con una serie temática bastante ligada y sobredeterminada: escenas de la vida privada, frescura de la juventud; vida de provincia, madurez; vida parisiense, corrupción y decrepitud; vida en el campo, apaciguamiento y serenidad (las escenas de la vida política no encontraron su función

simbólica en la sucesión, desgraciadamente limitada, de las épocas de la vida). Balzac terminará por endosar este tema organizador en su prefacio de las *Scènes de la vie de province* (mismo año), y en el prólogo de 1842, que reencontraremos.

La recopilación de ensayos o de estudios es, sin duda, el género que requiere más fuertemente del prefacio unificador, porque a menudo es el más marcado por la diversidad de sus objetos, y al mismo tiempo el más deseoso, por una suerte de pundonor teórico, de compensarlo o de denegarlo. Sabemos cómo Montaigne reporta la dispersión de sus intereses a la unidad (huidiza) de su persona. Ya mencioné la manera indirecta por la cual Blanchot ubica cada una de sus recopilaciones bajo la invocación, liminar o central, de un ensayo encargado de indicar la nota más fuerte, o la más grave. Se necesitaría un capítulo entero para estudiar el funcionamiento de esta técnica, por ejemplo, en la crítica contemporánea. La versión más típica, en su clasicismo, me parece que está dada por las primeras recopilaciones de Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, serie de cuatro estudios que el autor devuelve a la unidad de su visión crítica (temática y existencial); y *Poésie et profondeur*, de nuevo cuatro estudios cuyo rasgo metodológico común es a la vez precisado (tema de la profundidad) y diversificado, cada uno de los cuatro autores estudiados ilustra una actitud típica al respecto. En el otro extremo, encontramos a Roland Barthes, que estaba constantemente obsesionado por la conciencia, primero desdichada, después asumida, del carácter heteróclito (*poikilos*, abigarrado, decía en griego) de su obra, en la cual los intentos de “recuperación” estaban marcados por una actitud muy inquieta, y una marcha más sinuosa. El prefacio a *Sade Fourier Loyola* insiste indirectamente (“Helos aquí reunidos”) bajo la apariencia incongruente, incluso provocadora, de tal reunión, antes de despejar algunos rasgos comunes más formales que temáticos: tres logotetas, pero no del mismo lenguaje; tres fetichistas, pero no del mismo objeto. Pero ya el de *Essais critiques*, texto premonitorio en muchos sentidos, en plena fase “semiológica”, del último Barthes, se escabullía muy sutilmente al deber (¿al *pensum*?) de justificación: al autor, decía, “le gustaría explicarse... pero no puede”, presintiendo una mala fe en toda actitud retrospectiva, no encontrando al releerse más que “el sentido de infidelidad”, y prefiriendo reivindicar, como “escritor con la sentencia en suspenso”, la incapacidad, característica de todo escritor para “tener la última palabra”. En una entrevista del 1 de abril de 1964, Barthes regresa a este punto que visiblemente lo inquieta, pero

de una manera un poco contradictoria: “Ya expliqué en mi prefacio por qué no deseo dar a estos textos, escritos en momentos diferentes, una unidad retrospectiva: no apruebo la necesidad de *arreglar* los tanteos o las contradicciones del pasado. La unidad de este libro no puede ser más que una pregunta: ¿Qué es escribir? ¿Cómo escribir? Sobre esta pregunta única traté respuestas diversas, lenguajes que pudieron variar en el curso de diez años; mi libro es, textualmente, una recopilación de *ensayos*, de diferentes experiencias que concierne siempre a la misma pregunta.” Donde la unidad retrospectiva, virtuosamente sacada por la puerta, regresa subrepticamente por la ventana bajo la forma de “pregunta”.<sup>3</sup>

Malestar evidente frente al cliché ideológico que hace de la unidad (de objeto, de método o de forma) una suerte de valor dominante *a priori*, tan imperiosa como impensada, casi nunca sometida a examen, recibida siempre como evidente. ¿Por qué la unidad sería por principio superior a la multiplicidad? Creo entrever en este monismo irreflexivo, más allá de los automatismos retóricos más bien superficiales, algunos motivos de orden metafísico, incluso religioso. Pero tal vez me equivoque al oponerlos unos a los otros: nada es más revelador que los estereotipos culturales.

Nos gustaría oponer a esta valorización casi universal de la unidad un tema inverso de valorización de la diversidad. Lo que parece lo más me parece encontrarse, pero sin tambor ni trompeta, en los prefacios de Borges –cuyas obras son todas recopilaciones. En los “prólogos” o “epílogos”, originales o más o menos tardíos que las acompañan, su actitud más frecuente consiste en comentar de una manera específica tal o cual de los ensayos o de las *nouvelles* que los componen (los poemas requieren menos glosa). Algunos de estos comentarios son bastante apremiantes, volveré a esto, pero Borges se abstiene casi siempre de destacar una característica general. A veces una agrupación parcial que acusa, por contraste, la heterogeneidad del resto (*Discusiones, El jardín de los senderos que se bifurcan, El aleph*). O el acento está puesto sobre dos rasgos (*Otras inquisiciones*: “Dos tendencias he descubierto, corrigiendo las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen...”). Más a menudo, subraya la diversidad para excusarse (*El otro, el mismo*: “Este libro no es otra cosa que una compilación. Las piezas fueron escribiéndose según diversos *moods* y momentos, no para justificar un volumen”) o para reivindicarla (*El hacedor*: “Quiera Dios que la monotonía esencial de esta mis-

<sup>3</sup> *Le grain de la voix, op. cit.*, p. 31.

celánea (que el tiempo ha compilado, no yo [...]) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas”. Monotonía es el nombre, para él peyorativo (contrariamente al empleo proustiano) que da a una unidad eventual, que sería pobreza (*Informe de Brodie*: “Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono”; *El oro de los tigres*: “Para eludir o siquiera atenuar esta monotonía, opté por aceptar, con tal vez temeraria hospitalidad, los misceláneos temas que se ofrecieron a mi rutina de escribir”; *Libro de los prefacios*: Larbaud ensalzaba mi primera recopilación de ensayos por su variedad de temas, éste será “también ecléctico”; *Los conjurados*: “No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano”). Esta actitud hace un contraste ejemplar con la manera en que un prefacista alógrafo, Roger Caillois, creía deber calificar *El hacedor* como “conjunto en el que la preocupación por la composición no está ausente” Hay que dar cuenta de la retórica, algunas veces pasablemente coqueta, de la modestia – el interesado, muy modesto o demasiado coqueto para emplear este término, decía “timidez”–, que constantemente obliga a Borges a despreciar su obra, y por otro lado a negarle sistemáticamente un estatuto de obra. Pero el que dice obra dice unidad y conclusión. “Ustedes, lectores –no cesa de decir Borges–, ven la unidad y la conclusión porque ignoran las innumerables variantes y dudas que se disimulan detrás de una versión decidida como final un día de fatiga o de distracción; pero yo sé de qué se trata.” Insistir en la diversidad es rehusar el complemento (banal y angustiante) del lector, como “error generoso” Pero vimos más arriba lo que hay de ambiguo en esta disminución, y de (tímido) orgullo en esta espectacular humildad.

El ardid de esta reivindicación de la diversidad podría mantenerse más allá de toda consideración psicologizante: allá donde la palabra *diversidad* se convertiría, por la acción unificante del discurso y de la lengua, en un tema de unificación. Es lo que indicaba muy simplemente y muy firmemente Lamartine en la advertencia de *Harmonies poétiques et religieuses*: “He aquí cuatro libros de poesía escritos tal como fueron sentidos, sin enlace, sin continuidad, sin transición aparente [...] Estas Armonías, tomadas separadamente, parecen no tener relación la una con la otra; consideradas en conjunto, podemos encontrar un principio de unidad *en su misma diversidad...*”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Subrayando esta fórmula y cortando aquí la cita, quizás estoy llevando el texto de Lamartine hacia mi sentido. He aquí lo que sigue: “Ya que estaban destinadas, en

### Veracidad

Por las razones antedichas, frente a estas valorizaciones del tema, las valorizaciones del tratamiento son raras o discretas. El único mérito que un autor puede atribuirse por vía del prefacio, sin duda porque emana de la conciencia más que del talento, es el de la veracidad, o al menos de sinceridad, es decir, de esfuerzo hacia la veracidad. Desde Herodoto y Tucídides es un lugar común del prefacio histórico y desde Montaigne, del prefacio de autobiografía o de autorretrato: “Éste es un libro de buena fe.” Ya hemos entrevisto qué forma daba Rousseau a lo que podía ser tenido por un verdadero compromiso. Entre los historiadores, se consuela con una exposición de método que vale como garantía (por los medios). Tucídides asegura que no se fía más que en la observación directa, o en testimonios debidamente considerados, y con respecto a los discursos, que no puede presentarlos en forma literal, sólo se atiene a su tenor de conjunto y su verosimilitud.

La misma ficción no ignora este contrato de veracidad. La primera novela griega se abría con la afirmación, quizás exacta, de que esta historia de amor efectivamente ocurrió en Siracusa. En una “nota” en apéndice a *La fille aux yeux d'or*, Balzac certifica que este episodio “es verdadero en la mayor parte de sus detalles”, y agrega, en sentido más general: “los escritores nunca inventan nada, confesión que el gran Walter Scott ha hecho humildemente en el prefacio donde rasga el velo en el que durante tanto tiempo estaba envuelto. Los detalles raramente pertenecen al escritor, que no es más que un copista [Proust dirá ‘traductor’] más o menos eficaz. La única cosa que viene de él es la combinación de eventos, su disposición literaria...” Y conocemos la fórmula de los Goncourt en *Germinie Lacerteux*: “Esta novela es una novela verdadera.” El mérito del realismo está reivindicado aquí bajo la forma denegativa de una excusa pretendida: “Tenemos que pedir perdón al público por darle este libro, y advertirlo de lo que allí encontrará. Al público le gustan las novelas falsas: esta novela es una novela verdadera.” El novelista Édouard de los *Faux-monnayeurs* confiesa, o más bien proclama: “Jamás he podido inventar nada” y aun

el pensamiento del autor, a reproducir un gran número de impresiones de la naturaleza y la vida sobre el alma humana; impresiones variadas en su esencia, uniformes en su objeto, ya que reposan en la contemplación de Dios.” Aquí encontramos el motivo habitual de toda valorización monista: el alma, Dios.

cuando Gide se queja de que se haya utilizado esta frase contra él, es cierto que expresa su condición de escritor, que Julien Green asumía más orgullosamente o más hábilmente afirmando: “El novelista no inventa nada, adivina” (*Diario*, 5 de febrero de 1933).

Contrariamente a la afirmación de los Goncourt, no es tan fácil saber cuál es la clase de novelas que el público prefiere, y, frente a este contrato de verdad, encontraremos luego un contrato inverso, de ficción, y algunas variaciones más o menos canónicas de la inevitable mezcla de los dos. Pero no iremos más lejos, en principio, en el orden del mérito.

### *Pararrayos*

El discurso autoral de valorización se detiene aquí, o casi. Cuando un autor se empeña en hacer valer su mérito, talento o genio, generalmente prefiere, no sin razón, confiar esta tarea a otro, por medio de prefacio alógrafa, a veces sospechoso: regresaremos a esto. Más conforme al topos de modestia, y más eficaz desde muchos puntos de vista, es la actitud inversa, codificada por la retórica bajo el término de *excusatio propter infirmitatem*. Éste era, en la elocuencia clásica, el doble inevitable de la *amplificatio* del tema. De cara a la importancia de su tema, a veces exagerado más allá de toda medida, el orador se quejaba de su incapacidad de presentarlo con el talento necesario, contando con el público para establecer una justa medida. Ésa era, sobre todo, la manera más segura de prevenir las críticas, es decir, neutralizarlas, incluso de impedir las tomándoles la delantera. Lichtenberg expresa a su manera esta función paradójicamente valorizante: “Un prefacio podría ser titulado: pararrayos.”<sup>5</sup> Cervantes, en el prólogo del *Quijote*, se excusa por no haber producido la obra maestra que hubiera deseado producir; “Pero –se defiende– no he podido contravenir el orden de la naturaleza, según el cual cada cosa engendra su semejante”; su espíritu “estéril y mal cultivado” no podía engendrar más que “un niño seco, endurecido, caprichoso”. Rousseau, presentando *Émile*, anuncia que el tema de la educación de los niños, que era “nuevo incluso después de Locke”, lo seguirá siendo después de él y denuncia una obra “demasiado grande para su contenido, pero demasiado pequeña para la materia que trata” En el prefacio de *Julie*, ya había incurrido en este

<sup>5</sup> *Aphorismes*, tr. fr. Club français du livre, 1947, p. 19.

tipo de autocrítica preventiva en una forma muy eficaz: el diálogo imaginario, que permite responder a las objeciones que uno mismo elija. Para el prefacio de *Proscrits*, Nodier produce un diálogo más desenvuelto, en donde mezcla la defensa hábil con el rechazo, más hábil aún, de defenderse: “Su obra no tendrá el voto de la gente de gusto. – Eso temo. – Ha buscado ser nuevo. – Es verdad. – Y no ha sido más que extraño. – Es posible. – Encontramos que su estilo es desigual. – También lo son las pasiones. – Y sembrado de repeticiones. – La lengua del corazón no es rica [...] – En fin, sus caracteres están mal elegidos. – No los elegí. – Sus incidentes mal inventados. – No inventé nada. – Y usted ha hecho una mala novela. – Ésta no es una novela.”

La palabra más justa y la más eficaz es quizás la de Balzac, prefacio a *Cabinet des antiques*. Él también, como Cervantes, había soñado con otro libro, y después el tema cambió, y el libro se transformó, como todos los libros, en lo que pudo transformarse. “Es fácil soñar un libro que es difícil de hacer.” Qué se puede responder a esto, sino quizás que nadie está obligado a hacer libros. La réplica de Balzac se conoce de antemano: “Yo sí.” Pero éste, me temo, no es un argumento de prefacio.

### *Los temas del cómo*

Tan paradójica como pueda ser, esta retórica de valorización, por la disociación que supone entre el tema (siempre loable) y su tratamiento (siempre indigno), ya no existe hoy, por la razón indicada más arriba. De allí una relativa desaparición, desde el siglo XIX, de las funciones de valorización (argumentos del porqué, que entretanto encontraron otros soportes distintos del prefacio) en provecho de las funciones de información y de guía de la lectura: temas del cómo, que presentan la ventaja de *presuponer* el porqué, y, por la virtud bien conocida de la presuposición, de imponerlo de manera imperceptible. Cuando un autor explica *cómo* se debe leer su libro, estamos en una mala posición para responderle, ya sea *in petto*, que *no* lo leeremos. El *cómo* es de alguna manera un modo indirecto del porqué, que puede sustituirse por los modos directos – con los que al principio coexistió.

“El prefacio – decía Novalis – nutre el modo de empleo del libro.”<sup>6</sup> La fórmula es justa, pero brutal. Guiar la lectura, buscar obtener una

<sup>6</sup> *Encyclopédie*, tr. fr., Minuit, 1966, p. 40.

buena lectura, no pasa solamente por consignas directas. Consiste igualmente en poner al lector –definitivamente supuesto– en posesión de una información que el autor juzga necesaria para una buena lectura. Los consejos tienen el interés de presentarse bajo la forma de informaciones: informaciones, por ejemplo –en el caso en que al lector pueda interesarle–, sobre la manera en que el autor desearía ser leído. Hugo presentaba así, con todas las necesarias precauciones, pero también con toda la claridad posible, en el prefacio de las *Contemplations*: “Si un autor pudiera tener algún derecho de influir sobre la disposición de ánimo de los lectores que abren su libro, el autor de las *Contemplations* se limitaría a decir esto: este libro debe ser leído como se leería el libro de un muerto.” Ésta es la información suprema, sin duda, pero hay otras, más humildes, que pueden contribuir a guiar a un lector dócil. *Roland Barthes par Roland Barthes*, no exactamente en prefacio, sino un cliché de autógrafo en la contracubierta: “Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela.” Para quien había decretado la “muerte del autor”, he aquí una consigna autoral –por no decir autoritaria. Nadie, es verdad, la tomó al pie de la letra.

### *Génesis*

El prefacio original puede informar al lector sobre el origen de la obra, sobre las circunstancias de su redacción, sobre las etapas de su génesis. “Esta compilación de reflexiones y observaciones –nos dice Rousseau en el prefacio de *Émile*–, se inició para complacer a una buena madre que sabe pensar.” Recordaremos aquí aquellas novelas y crónicas de la Edad Media que indicaban el pedido y (contrariamente a Rousseau) nombraban al comanditario. La advertencia original de la *Vie de Rancé* nos enseña que esta obra de arte fue pedida al autor por su director, el abad Séguin –a la memoria del cual está inevitablemente dedicada. El prefacio original de *Génie du christianisme* lleva la más célebre y la más dramática (pero también la más discutida) de las informaciones de este género: la muerte de su madre, a la que se agrega la de su hermana (“de lo que la Providencia se sirvió para recordarme mis deberes”), que llevó a Chateaubriand por el camino de la fe. “No cedí, lo reconozco, a grandes luces sobrenaturales; mi convicción salió del corazón: lloré y creí.” El proyecto del *Génie* salió de esta conversión del corazón, que esclarece el espíritu. Es aún Chateau-

briand quien, en el prólogo de 1846 a las *Mémoires d'outre-tombe*, indica las circunstancias, más profanas, de esta obra de gran aliento, escrita en diversos lugares y tiempos, en la que se entremezclan sin cesar (es el autor quien lo anuncia) las épocas de la vida y de la redacción, el Mí narrado y el Yo que narra. Los prefacios de la edición de las *Œuvres complètes* ya insistían sobre este contexto biográfico de las obras, pero eran prefacios tardíos. La parte de la autobiografía que se adosa a tal función es más típica del paratexto retrospectivo, y volveremos a encontrarlo en Chateaubriand y en algunos otros.

Un aspecto particular (y que no compromete directamente la biografía) de esta información genética es la indicación de las fuentes. Es característica de las obras de ficción de temas históricos o legendarios, puesto que la “pura” ficción está en principio desprovista de fuentes, y las obras propiamente históricas las indican en el texto o en las notas. La encontramos en los prefacios de tragedias clásicas y en novelas históricas. Corneille y Racine no dejan nunca de citar sus fuentes, y *Tite et Bérénice*, por ejemplo, no lleva otro paratexto más que los extractos de Dion Cassius en los que se basa esta pieza. Cuando por excepción el autor ha debido proporcionar un personaje extraño a la acción original, se excusa (Corneille para *Sertorius*: “Estuve obligado a echar mano de mi invención para introducir dos [mujeres]”), o alega una fuente lateral: Racine para la Aricie de *Phèdre*, que declara haber encontrado en Virgilio, o para el Ériphile de *Iphigénie*, en Pausanias. El anonimato inicial y las suposiciones de autores ulteriores son quizás lo que impide a Walter Scott indicar sus fuentes en los prefacios originales, pero llenará esta laguna en 1828: ejemplo típico de recuperación. El prefacio original de *Bug Jargal* da cuenta de documentos y testimonios en los que se basa esta historia de la revuelta de Santo Domingo. Tolstoi, para *La guerra y la paz*, no cita ni menciona sus fuentes, pero las evoca de una manera que quiere ser intimidante, y se declara presto a entregarlas en caso de reclamo: “En todos lados en donde hablan y actúan los personajes históricos de mi novela, no inventé nada, pero me serví de los materiales que encontré y que, reunidos en el transcurso de mi trabajo, constituyen toda una biblioteca; no juzgo útil dar los títulos de las obras a las que me refiero.

Quisiéramos considerar como un caso particular de la indicación de las fuentes los agradecimientos dirigidos a personas e instituciones que ayudaron al autor en la preparación, la redacción o la fabricación de su libro; ayudas diversas: sus informaciones, consejos, críticas, asistencia dactilográfica o tipográfica, su apoyo moral, afectivo

o financiero, su paciencia o impaciencia, su lucidez o ceguera, su presencia discreta o su masiva ausencia. Olvido algunos, sin duda, y no quisiera ser brusco con una materia tan delicada, pero me parece innegable que su expresión pública da cuenta, como por la dedicatoria de obra, de la información del lector, y también quizás de una forma oblicua de valorización: un autor que tiene tantos amigos y compañeros no puede ser absolutamente malo. Debería agregar, para ser honesto, que esta rúbrica enternecedora y, Dios sabe por qué, típicamente universitaria, sobre todo en inglés y bajo el título de *acknowledgements*, es a veces un elemento separado del paratexto, que yo anexo un poco caballerosamente al prefacio.

### *Elección de un público*

Guiar al lector es también ubicarlo, y, por lo tanto, determinarlo. Los autores tienen a menudo una idea muy precisa del tipo de lector que desean, o que pueden alcanzar; pero también de aquel que desean evitar: así, para Spinoza, los no filósofos.<sup>7</sup> Balzac, como sabemos, tenía una idea particular sobre el público femenino, del que se creía el analista más competente. Esta mirada, en muchos aspectos tan antigua como la novela (para los hombres lo épico, para las mujeres lo novelesco), ya la vimos expresada por Boccaccio dirigiéndose a sus “amables lectoras”, y la podemos leer como una parodia en el prólogo de *Gargantúa*, dirigido a los atacados de viruela y los bebedores, emblema y porción nada despreciable del otro sexo. Ya mencioné acerca del destinatario la elección de Barrès y Bourget del público adolescente, explicada así en el prefacio de *Un homme libre*: “Escribo para los niños y para toda la gente joven. Si contento a los adultos, satisfago mi vanidad, pero no es útil que me lean. Ya han experimentado los hechos que voy a narrar.” Estas determinaciones del público, o más exactamente de los lectores, no es necesario que se tomen al pie de letra: más bien apuntan a los que se quiere tocar donde les duele (“¿Por qué yo no?”), como ciertas publicidades esnob, o como el eslogan, clásico sin duda: escribir para el público ideal, o simbólico, de los maestros desaparecidos: “¿Qué dirían Homero y Virgilio si leyeran estos versos? ¿Qué diría Sófocles si viera representarse esta

<sup>7</sup> Prefacio al *Traité des autorités théologique et politique*, citado por J.-M. Schaeffer, art. cit.

escena?... Puesto que, para servirme del pensamiento de un Antiguo, he aquí los verdaderos espectadores que debemos proponernos” (prefacio de *Britannicus*). Eslogan invertido por Stendhal cuando pretendía (*passim*, pero a decir verdad no por medio del prefacio) apuntar al público de 1880 o de 1950. Y soberbiamente renovado por Pascal Quignard:<sup>8</sup> “Espero ser leído en 1640.”

### *Comentario del título*

“Un prefacio, –decía Jean Paul en el prefacio de su *Doyen jubilaire*– no debería ser más que una portadilla más larga [pero sabemos que las portadillas del siglo XVIII eran bastante largas]. El presente tiene por única tarea explicar la palabra *apéndice* que figura en mi título.” Ésta era, a su manera, una indicación de una nueva función del prefacio, si es posible original: el comentario justificativo del título, más necesario que el título, breve o largo, es más alusivo, incluso enigmático. Ya Aulu-Gelle, en el preámbulo de las *Nuits attiques*, explicaba el título por las circunstancias por las cuales se había “divertido al redactar estos ensayos” He leído en alguna parte que una novela de Paul de Kock titulada *Le cocu* llevaba un “prefacio para explicar el título”; al no poder confirmarlo, porque la Biblioteca Nacional está cerrada los domingos, ignoro por qué este título aparentemente claro necesitaba una explicación, lo cual era quizás una excusa. Cervantes subestimaba la capacidad hermenéutica de sus lectores, precisando para sus *Novelas ejemplares*: “Les he dado el nombre de ejemplares, ya que, si te fijas bien, no hay ninguna de la cual podamos sacar algún ejemplo aprovechable.” Más necesaria, sin duda, esta glosa de Swift en los *Cuentos del tonel*: para impedir a las ballenas atacar su navío, los marineros tienen la costumbre de enviar por la borda un tonel que las engaña; así hace este libro, enviado para acompañar al *Leviatán* de Hobbes. En la introducción (primer capítulo) de *Waverley*, Scott da una larga justificación de su subtítulo *Hace sesenta años*, que testimonia con conciencia aguda las connotaciones genéricas de época: si hubiera escogido *Historias de antaño*, los lectores hubieran esperado una novela gótica al estilo de Mme Radcliffe; *Novela traducida del alemán*, una historia de iluminados; *Historia sentimental*, una joven heroína de largos cabellos; *Historia de este tiempo*, una persona a la moda; preferí *Hace sesenta años* para anunciar

<sup>8</sup> “Noèsis”, *Furor* 1, 1980.

un tema que no es antiguo ni contemporáneo, ya que “me puse como meta describir a los hombres más que a las costumbres”

El comentario del título puede ser una defensa contra las críticas. Así, Corneille se excusa por haber titulado *Rodogune* una pieza en la que la heroína se llama Cleopatra (habríamos podido confundirla con la reina de Egipto), y Racine de haber titulado *Alexandre* una pieza cuyos críticos pretenden (no es la opinión del autor) que el verdadero héroe es Porus. Es tal vez la justificación de un cambio de título en relación con los anuncios, o con la anticipación de una prepublicación. En la “Advertencia casi literaria” (seguida de una “nota eminentemente comercial”) de *Cousin Pons*, Balzac explica este nuevo título (el anuncio decía: *Les deux musiciens*) por el deseo de señalar una simetría con la *Cousine Bette*, y dar así “muy visiblemente el antagonismo de las dos partes de la *Histoire des parents pauvres*” Es quizás la indicación una especie de arrepentimiento tardío: en el prefacio de *Volupté*, Sainte-Beuve se excusa por un título un poco demasiado atractivo, pero que no pudo ser corregido a tiempo; en su prefacio (ulterior) a *Renée Mauperin*, Edmond de Goncourt se pregunta: “¿*Renée Mauperin* es un buen título para este libro? *La jeune bourgeoise*, el título bajo el cual mi hermano y yo anunciamos la novela antes de que fuera terminada, ¿no definía mejor el análisis psicológico que intentábamos hacer, en 1864, de la juventud contemporánea? Pero ahora es muy tarde para rebautizar este volumen.” Y Hugo, para *L'homme qui rit*: “El verdadero título de este libro sería *L'aristocratie*”; y Bourget, para *La terre promise*: “Si un título tal no hubiera parecido demasiado ambicioso, este libro se hubiera llamado *Le droit de l'enfant*.” Tales confesiones de duda tienen por efecto, y sin duda por finalidad, sugerir una suerte de subtítulo oficioso. O, más sutilmente, indicar un matiz de propósito en relación con un propósito más banal y ya previsto: “Hablando de una *Poétique de la rêverie*, escribe Bachelard, aunque el título de *La rêverie poétique* me tentó por mucho tiempo, quise marcar la fuerza de la coherencia que recibe un soñador cuando es fiel a sus sueños y sus sueños adoptan una coherencia del hecho de sus valores poéticos.” Y Northrop Frye, en *El gran código*: “El subtítulo de mi libro no es exactamente *La Biblia como literatura*.”<sup>9</sup> Quizás sea una puesta en guardia contra las

<sup>9</sup> Es en efecto *La Biblia y la literatura*. En cuanto al título, Frye lo justifica en su prefacio con una suerte de epígrafe integrado que da la fuente: “Blake decía: el Antiguo y el Nuevo Testamento son el gran código del arte, una expresión que utilicé luego de haber meditado durante muchos años sobre lo que esto quería decir.”

sugestiones engañosas, y una suerte de corrección parcial del título: cada quien sabe cómo Rabelais, en *Gargantúa*, desvía la sospecha de “burlas, locuras y mentiras divertidas” que puede engendrar “la insignia exterior [es decir, el título]” de su libro.

Esta función del comentario del título está hoy, como vimos, dedicada al *prière d'insérer*, cuya acción es evidentemente más próxima y más inmediata (o más oblicua, como vimos también), al epígrafe.

### *Contratos de ficción*

Una función casi inevitablemente reservada a las obras de ficción, y particularmente a la ficción novelesca, consiste en lo que llamaría (con el matiz de sospecha que implica este término) una declaración de ficcionalidad. Son innumerables las obras clásicas en las que el prefacio lleva una puesta en guardia contra toda tentación de buscar las claves de las personas y las situaciones, o, como se dice, “adornos”. Ya mencioné el de la primera parte de *L'Astrée*. La advertencia del librero a *La Princesse de Montpensier* insiste en el carácter “efectivamente fabuloso” de este relato. La Bruyère (¿fuera de ficción?) cree “poder protestar contra [...] cualquier falso adorno” de sus retratos. *Gil Blas* (“Declaración del autor”): “Como existen personas que no sabrían leer sin hacer adornos de los caracteres viciosos o ridículos que encuentran en las obras, declaro a estos traviesos lectores que se equivocarían si adornaran los retratos que están en este libro. Hago una confesión pública: me he propuesto representar la vida de los hombres tal como es; a Dios no le gusta que tenga la intención de señalar a alguien en particular.” *Les égarements du coeur et de l'esprit*: “Existen lectores finos que no leen jamás más que para hacer adornos [...] Los adornos no tienen más que una temporada: o nos cansamos de hacerlos, o son tan fútiles que caen por su propio peso. *Adolphe*, prefacio a la segunda edición: “Ya declaré contra las alusiones que una malignidad que aspira al mérito de la lucidez, por absurdas conjeturas, ha creído encontrar. Si hubiera dado lugar realmente a interpretaciones parecidas [...], me consideraría como digno de una rigurosa censura... Buscar alusiones en una novela es preferir el fastidio a la naturaleza y sustituir la observación del corazón humano por el comadreo.” La forma más ingenua de “adorno” consiste en atribuirle al autor las opiniones o los sentimientos de sus personajes: hay “lectores finos” demasiado finos como para leer el entrecomillado, y no hablo de las sutilezas del

estilo indirecto libre, de las que se dice, no sin alguna verdad, que le costaron su proceso a *Madame Bovary*: o amalgamas entre el pensamiento del autor y opiniones prestadas al narrador: “A pesar de la autoridad de la cosa juzgada, muchas personas se ponen en ridículo al hacer cómplice al escritor de sentimientos que atribuye a sus personajes; y, si emplea el *yo*, casi todos están tentados de confundirlo con el narrador” (Prefacio a *Les lys dans la vallée*).

Encontramos tales declaraciones en los prefacios modernos, como el de *Gilles*,<sup>10</sup> donde Drieu explica que no hay claves en esta novela, y que “todas las novelas tienen una clave”, y los de Aragon, que explota a su vez esta fácil paradoja de una manera que reencontraremos. Pero la forma más frecuente actualmente, tal vez tomada de una práctica del cine, es la de un aviso del tipo: “*Los personajes y las situaciones de este relato son ficticios, cualquier semejanza con personas o situaciones reales es pura coincidencia.*” Tal fórmula, sabemos, tiene una función jurídica, puesto que tiende a evitar demandas por difamación, lo que no siempre evita. Se trata de un verdadero contrato de ficción. Encontré al azar diversas variantes en, por ejemplo, *Aurélien*, *Voyageurs de l'impériale*, *La Semaine sainte*, *Féerie pour une autre fois*, *L'antiquaire* de Henri Bosco, *Sot-Weed Factor* de John Barth, *Boulevards de ceinture* de Modiano, o *Bal des débutantes* de Catherine Rihoit. La fórmula puede ser también inversa (*Les vertes collines d'Afrique*: “Al contrario de muchas novelas, ninguno de los personajes o incidentes de este libro son imaginarios”, *Le dimanche de la vie*: “Los personajes de esta novela son reales, cualquier parecido con individuos imaginarios será fortuito”), o diversamente subvertida (*La vie mode d'emploi*: “La amistad, la historia y la literatura me han proporcionado algunos personajes de este libro. Todo otro parecido con individuos vivos o que hayan real o ficticiamente existido no sería más que coincidencia.” Alain Jouffroy, *Le roman vécu*: “Todos los hechos, todos los sentimientos, todos los personajes, todos los documentos que sirvieron a esta novela que he consagrado a todos los que han hecho mi vida posible, tienen la rigurosa exactitud de mi imaginación. Pido perdón a la realidad”). *La maison de rendez-vous* contiene dos, rigurosamente contradictorios. Francis Jeanson ubica uno, deliberadamente inapropiado, al principio de su *Sartre dans sa vie*: “El personaje central de esta historia es totalmente imaginario. No podríamos, por lo tanto, subestimar el riesgo de ver establecerse ciertas correlaciones entre los comportamientos de un llamado *Jean-Paul Sartre* y la pura

<sup>10</sup> Prefacio a la nueva edición, íntegra, de 1942 (original: 1939).

ficción que aquí presento: el autor tiene en todo caso que señalar que difícilmente admitiría ser responsable de accidentes de esta naturaleza.” Y ya cité una o dos veces la fórmula denegativa que abre *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Se comprende sin duda por qué anexé al prefacio estas formulaciones autónomas de contrato de ficción, que parecen haber sido destacadas sólo recientemente. Pero podríamos considerarlas también como anexos de la indicación genérica, que a menudo redoblan, cuando no la contradicen deliberadamente. Confirmaciones y desmentidas que conviene tomar con pinzas o absorber *cum grano salis*, ya que desde el origen la denegación de “todo parecido” tiene la doble función de proteger al autor contra las eventuales consecuencias de los “adornos” y de lanzar a los lectores en su búsqueda.

### *Orden de lectura*

A menudo es útil advertir al lector, siempre por medio del prefacio y como una explicación del índice, del orden adoptado por el libro. Es lo que hacía casi sistemáticamente Bachelard, y es una actitud didáctica, casi pedagógica, que no puede casi adoptar un prefacio de ficción o de poema. Se puede indicar al lector apurado cuáles capítulos eventualmente puede despreciar, incluso sugerirle caminos diferentes, como hace Aragon para *Henri Matisse, roman*, o Cortázar para *Rayuela*. O, al contrario, exigir una lectura integral y en orden: Max Frisch, aviso al lector del *Journal 1946-1949*. Es la forma más brutal de la retórica del cómo: “Lea este libro como está escrito.”

### *Indicaciones de contexto*

Hay algunas veces en que un autor, por una razón u otra, publica una obra que, en su espíritu, es parte de un conjunto *in progress*, y no encontrará su verdadera significación más que en un contexto futuro todavía insospechado del público. Situación típicamente balzaciana<sup>11</sup>

<sup>11</sup> La solución, que llamaría “flaubertiana” en referencia a un sueño de Gustave joven, sería “la del valiente que hasta los cincuenta años no habría publicado nada y que, de golpe, un buen día hace aparecer sus obras completas” (en Du Camp, mayo de 1846, *Pléiade*, t. p. 265). Este propósito fascinaba a Gide (*Journal*, 12 de julio de 1914), pero no sé si alguien lo ha llevado a cabo.

y que implica esa producción no menos balzaciana que es el prefacio original provisorio, únicamente encargado de advertir de esta situación de espera y darle alguna idea de lo que sigue. “Estas advertencias y prefacios deben desaparecer totalmente cuando la obra esté terminada y aparezca en su verdadera forma y completa”, leemos en *Cabinet des antiques* (1839). Pero, desde 1833, Balzac daba un prefacio a *Ferragus*, a pesar de su “aversión” por este género, ya que este relato no era más que una pieza separada del resto. La publicación de las *Illusions perdues* está jalonada de advertencias parecidas: para *Les deux poètes* (1837), esperen la segunda parte; para *Un grand homme de province à Paris* (1839), esperen la tercera y *Les souffrances de l’inventeur* (1843, bajo el título *David Séchard*), se acompaña con anuncios de otras “escenas” que la esclarecerán. En *César Birotteau*, el lector está invitado a un acercamiento a *La maison Nucingen*, como *Curé de village* con *Médecin de campagne*, y de *Cousin Pons* con la *Cousine Bette*. En *Pierrette*, el autor se queja de esta publicación separada que enmascara la relación de la parte con el todo; pero es sin duda el prefacio de *Une fille d’Eve*, el más importante antes del prólogo de 1842 (que anticipa en muchos sentidos), el que ilustra mejor esta compensación de una publicación escalonada por medio de “prefacios explicativos” en donde el autor debe hacer (bella metáfora para la función de guía) de “cicerone de su obra” —una obra donde todo está en su lugar, donde todo, como en la vida, es “mosaico”: de allí una llamada a la estructura de conjunto ya anunciada en las primeras compilaciones: de allí la idea, que Balzac presta a su editor y que la posteridad crítica se encargará de ejecutar, de la utilidad de un diccionario biográfico para los *Études de mœurs*: “RASTIGNAC (Eugène-Louis), hijo primogénito del barón y de la baronesa de Rastignac, etcétera.”

Pero sabemos que Balzac no se confiaba completamente a la virtud guiadora de los prefacios, y multiplicaba en el texto mismo, paratexto integrado, paréntesis que reenvían de una novela a otra. Proust, que se burla de este procedimiento en su pastiche, no lo hacía más que porque también sufriría una publicación diferida. Y, si en 1913 se abstiene de cualquier prefacio-guía, en provecho de otro medio, menos oficial pero quizás más eficaz: una entrevista publicada el día anterior a la salida de *Swann* y cuyo mensaje era exactamente de esta naturaleza. La reencontraremos en su sitio.

Las exhortaciones a esperar el todo para juzgar el fragmento tienen un riesgo manifiesto: apartar al público de una lectura inmediata, y hacerlo esperar la aparición completa para que la compre, como

se dice, agrupada. También vemos que algunos autores tienen una retórica muy balanceada, como hace Hugo en la primera serie (1859) de la *Légende des siècles*. Este volumen, dice, no es más que un comienzo, pero se basta a sí mismo, como un peristilo es ya un monumento: “Existe solitariamente y forma un todo: existe solidariamente y forma parte de un conjunto.” Invitación, de antemano, a leer dos veces: una primera vez como “todo”, una segunda vez como “parte de un conjunto” Zola, para *Les Rougon-Macquart*, usará otra estrategia, poniendo al principio de *La fortune des Rougon* un prefacio que se refiere al conjunto. Así, el lector, más allá de este primer episodio, ya se siente comprometido con una lectura más vasta. Es también la actitud de Frye en la introducción de *El gran código*: “Después de haber reflexionado mucho, decidí quitar de la portadilla la mención amenazante *Volumen 1*, porque me gustaría que cada uno de los libros que publico sea una unidad completa. Pero hay un segundo volumen en preparación, y esa Introducción le concierne también.”

Otros, en fin, aprovechan el prefacio de un libro para anunciar el siguiente. Así Cervantes, en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, promete la publicación de *Persiles* y del segundo *Quijote*. Después, en el prólogo al segundo *Quijote*, nuevamente *Persiles* y la segunda parte de *Galatea*. Y *Paludes* conoció en 1896 un efímero posfacio ulterior cuyo título era “Posfacio para la segunda edición de *Paludes* y para anunciar *Les nourritures terrestres*”. Promesa sostenida, misión cumplida. No siempre es el caso, y ése es el mayor peligro de estos “efectos de anuncio” No es necesario ser supersticioso.

### *Declaraciones de intención*

La más importante, quizás, de las funciones del prefacio original consiste en una interpretación del texto por el autor, o, si se prefiere, en una declaración de intención. Este camino es aparentemente contrario a cierta vulgata moderna, formulada en particular por Valéry, y que rehúsa al autor todo control sobre el “verdadero sentido”, incluso niega absolutamente la existencia de tal sentido. Digo “cierta” vulgata, puesto que no es compartida por todos –sin contar los que sólo la profesan de dientes para afuera, por orgullo modernista, sin creerlo en su fuero interior y sin privarse de ridiculizarla si no en prefacios, al menos en entrevistas, conversaciones y cenas. Imaginamos cómo Proust –enemigo acérrimo de toda crítica biográfica– recibiría una

interpretación de la *Recherche* no conforme a la teoría vernácula desarrollada en *Le Temps retrouvé* y anticipada desde 1913 en la entrevista ya mencionada. Lo que reprochaba a Saint-Beuve, como sabemos, no era el recurso a la intención profunda del autor, sino más bien el olvido o el desconocimiento de dicha intención en provecho de una habladería superficial sobre circunstancias exteriores de la creación. Digo “aparentemente”, ya que el mismo Valéry no pretendía en su obra ninguna interpretación personal: tan sólo procuraba no imponérsela a los lectores, ya que no le parecía que la suya fuera la más justa. Pero volveremos a este punto.

Curiosamente, el primer prefacio moderno, en el sentido laxo –o al menos el que simbólicamente consagramos como tal–, el prólogo de *Gargantúa*, hacía una observación del mismo tipo, y era su argumento principal. No volveré a la larguísima y fibrosa controversia suscitada por este texto deliberadamente ambiguo, controversia que uno de sus más recientes participantes ha calificado con justicia de “batahola crítica”.<sup>12</sup> Recuerdo que Rabelais, después de haber invitado al lector a ir más allá de las extravagantes promesas del título en provecho de una interpretación “en el más alto sentido” y de una “doctrina más abstrusa”, agrega que las profundidades hermenéuticas corren el riesgo, como en Homero u Ovidio, de haber olvidado a su autor. Que aquí hubiera una sátira de los excesos interpretativos de la escolástica, y una maniobra para atraer un nuevo público más exigente que el de *Pantagruel* prometiéndole tesoros escondidos, de los que, como el labrador de La Fontaine, casi no se preocupaba, no cambia en nada la estrategia de conjunto, que consiste en sugerir al lector un camino interpretativo, invitándolo a asumir el riesgo.

Entre Rabelais y Valéry, la práctica autoral es generalmente menos sutil o menos equívoca: consiste en imponer al lector una teoría vernácula definida por la *intención* del autor, presentada como la más segura clave interpretativa, y desde este punto de vista el prefacio es uno de los instrumentos del dominio autoral. Parece evidente, por las innumerables declaraciones edificantes y de que se rodean las novelas más libertinas o los ensayos más libertinos del siglo XVIII, que esta teoría no es siempre sincera, y su hipocresía ha dejado huellas en los prefacios del siglo XIX, incluso del XX. Paul Morand se quejaba en su propio prefacio a *Nouvelles des yeux*: “Una reciente compilación de los

<sup>12</sup> G. Defaux, “D'un problème l'autre...”, *RHLF*, marzo de 1985.

más célebres prefacios del siglo XIX<sup>13</sup> acaba de hacer estallar su trivialidad. Su sola justificación: probar que la obra no es inmoral y que el autor no merece la prisión. Esta preocupación ya no es de nuestro tiempo” (es tal vez ahorrarle algunos riesgos reales). Que no sea más lúcida, es lo que ha mostrado desde Zola la crítica balzaciana a propósito del célebre divorcio entre las proclamaciones ideológicas del prólogo de 1842 y las enseñanzas históricas de *La comédie humaine*. Queda que estas declaraciones de intención paratextuales están presentes, y que nadie –que se defienda o no– puede dejar de tener en cuenta.

Su tema común es aproximadamente: “He aquí lo que quise hacer”, y el breve prefacio de *La montaña mágica* se titula, como podrían hacerlo todos, “Propósito”.<sup>14</sup> Cervantes, como sabemos, define la intención del *Quijote* como “una invectiva contra las novelas de caballería”, a pesar de algunas dudas que pudo haber lanzado una larga tradición de exégesis cervantina. La dedicatoria de *Tom Jones* afirma que el autor se ha “sinceramente esforzado en este relato por alabar la bondad y la inocencia, advertir contra la imprudencia, y convencer a través de la risa a los hombres a que abandonen sus locuras y vicios favoritos”. *Le Génie du christianisme* quiere probar “que la religión cristiana es la más poética, la más humana, la más favorable a la libertad, a las artes y a las letras”, y, por su episodio de *René*, “denunciar esa especie de vicio nuevo [la moda de las pasiones] y describir las funestas consecuencias del amor exagerado por la soledad” Constant, en su prefacio de 1824 a *Adolphe*, declara: “Quise describir el mal que hacen experimentar aun a los corazones áridos los sufrimientos que causan, y esta ilusión que los lleva a creerse más ligeros y más corruptos de lo que son.” En 1842, Balzac pone bajo la invocación de la filosofía política de Bossuet y de Bonald, una obra escrita “al resplandor de dos verdades eternas: la religión, la monarquía” Zola retoma la forma volitiva en *Thérèse Raquin*: “Yo quise estudiar temperamentos y no caracteres”, o en *Rougon-Macquart*: “Yo quiero explicar cómo una familia [...] se comporta en una sociedad [...] Procuraré encontrar y seguir [...] el hilo que conduce matemáticamente de un hombre a otro.” Todos sabemos lo que Proust quiso mostrar en la

<sup>13</sup> Se trata ciertamente de la *Anthologie des préfaces du roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, procurada en 1962 por H.S. Gershman y K.B. Whitworth y publicada en Francia, Julliard, 1964.

<sup>14</sup> El término alemán es, a decir verdad, un poco más ambiguo: *Vorsatz* se emplea también para designar una página de guarda.

*Recherche*, pero sabemos también que confió su profesión de fe a un simple prefacio.

Tomaré de dos escritores contemporáneos dos fórmulas de interpretación autoral que me parecen las más categóricas, las menos inhibidas por el escrúpulo valeriano. La primera se encuentra en un prefacio tardío de 1966 para *Aurélien*: “La imposibilidad de la pareja es el tema mismo de *Aurélien*.” Tanto peor para los que creen percibir otros dos o tres: deberán, de ahora en adelante, esquivar este poste indicador, y no será tan fácil.<sup>15</sup> La segunda es sin duda aún más intimidante, porque se plantea como la clave de un enigma, o al menos como la traducción de una figura: es Borges revelando, en el prólogo de *Artificios*: “*Funes el memorioso* es una larga metáfora del insomnio.” Después de esto es imposible leer este cuento sin que esta interpretación autoral pese sobre la lectura forzándola a precisarse, positiva o negativamente, en relación con ella.

### *Définiciones genéricas*

Nuestra última función podría pasar por una variante de la precedente, que ella prolonga hacia una caracterización más institucional, o más cuidadosa del campo, temático o formal, en el que se inscribe la obra singular. Este cuidado por la definición genérica casi no aparece en zonas codificadas como la del teatro clásico, en el que una simple indicación paratitular (*tragedia, comedia*) se considera suficiente, sino más bien en las franjas indecisas donde se ejerce una innovación y, en particular, en las épocas de “transición” como la era barroca o los comienzos del romanticismo, en donde se busca definir tales desviaciones en relación con una norma anterior aún sentida como tal. Vemos así a Ronsard, resucitando la epopeya antigua, declarar un poco torpemente en el prefacio de *La Franciade* que “este libro es una novela como la *Iliada* y la *Eneida*”<sup>16</sup> Vemos a Saint-Amant justificar la

<sup>15</sup> Las *Conversaciones con F. Crémieux*, registradas de octubre de 1963 a enero de 1964, eran un poco menos intimidantes porque aplicaban la misma fórmula igualmente a los *Voyageurs de l'impériale* (Gallimard, 1964, pp. 95-96). Entre tanto, Aragon juzgó más oportuno “poner en el blanco” su fórmula.

<sup>16</sup> Original de 1572. Pero el prefacio tardío, editado póstumamente en 1587 (y que tal vez fue terminado por Claude Binet), será un verdadero arte poético del “poema heroico”, de espíritu bastante aristotélico: respetar la unidad de tiempo de un año, buscar no la verdad histórica, sino lo posible y lo creíble, crear palabras nuevas, y

indicación genérica paradójica de *Moyse sauvé* (“idilio heroico”) por la ausencia de “héroe activo”, de batallas o de sitio, y por la predominancia del “laúd” sobre la “trompeta”, dicho de otra manera, de lo lírico sobre lo épico. O La Fontaine, la de *Adonis* (“poema”) por la pertenencia al género heroico de una pieza que por su tema y sus dimensiones se inclina hacia el idilio;<sup>17</sup> o Corneille, la de *Don Sanche d’Aragon* (“comedia heroica”) por el hecho de una intriga cómica con personajes grandes –dicho de otra manera, por el cruce de dos criterios aristotélicos de la cualidad de la acción y de los personajes.

Bernardin de Saint-Pierre califica lacónicamente *Paul et Virginie* como “especie de pastoral”; Chateaubriand, *Atala*, de “suerte de poema, mitad descriptivo, mitad dramático”, *Les Martyrs* de “epopeya en prosa”, y *Les Natchez* de texto épico en su primera parte, novelesco en la segunda. Pero el sentimiento de innovación genérica puede ser más fuerte y dar al prefacio el tono de una verdad manifiesta. Estos textos fundadores son muy conocidos, y no haré otra cosa que recordarlos. Es en el prefacio de *Joseph Andrews* donde Fielding definió la nueva novela como una “epopeya cómica en prosa” (cómica a la manera de Hogarth, y no burlesca como sus predecesores franceses: crítica de la afectación y de la hipocresía). Es en los *Entretiens sur le Fils naturel* donde Diderot, dialogando con el protagonista Dorval, esboza una poética del género serio, categoría dramática a medio camino entre lo cómico y lo trágico, pero que quiere diferenciarse de lo tragicómico corneilliano, que “confunde dos géneros distanciados por una barrera infranqueable”; después, el *Discours sur la poésie dramatique*, posfacio a *Père de famille*, nueva variante del drama burgués, que se ubica entre el género serio y la comedia; y aun el *Ensayo sobre el género dramático serio*, prefacio a *Eugénie* donde Beaumarchais, tras las huellas de Diderot, insiste en la diferencia con la tragedia clásica (abandonemos el terror y no guardemos más que la piedad) y sobre la necesidad de una escritura en prosa. En el prefacio de Wordsworth para la segunda edición de *Baladas líricas*, verdadero manifiesto de lirismo romántico, poesía definida como “desahogo espontáneo de sentimientos poderosos”, rechaza la “dicción poética” clásica en provecho de un

preferir el decasílabo al alejandrino, que “huele mucho a prosa” Sobre esta serie de prefacios de *La Franciade*, véase F. Rigolot, “El imaginario del discurso prologal”, *Studi di letteratura francese*, Florencia, 1986.

<sup>17</sup> Chapelain ya había justificado tal indicación genérica en su prefacio al *Adone* de Marino, que reencontraremos, pero La Fontaine parece haberlo olvidado.

lenguaje tan simple como el de la prosa, y que no se distingue más que por el placer del metro, juego inagotable de la similitud y la diferencia. El prefacio de *Cromwell*, sin duda el más ilustre manifiesto del drama romántico definido, como se sabe, por el sentimiento cristiano del conflicto entre el alma y el cuerpo, por la mezcla de lo sublime y lo grotesco (la que Diderot condenaba), y por el rechazo de las unidades de tiempo y lugar: en los tiempos primitivos expresión lírica, en los tiempos antiguos de la épica, en los tiempos modernos lo dramático: toda una filosofía de la Historia al servicio de la invención, o más bien (Shakespeare) de la resurrección de un género.<sup>18</sup>

La invención (relativa) de la novela histórica no se señala en Walter Scott, por las razones antedichas, en ningún manifiesto en forma de prefacio original, si no es por algunas inflexiones de la dedicatoria de *Ivanhoe*; y aun los prefacios tardíos continuarán siendo bastante modestos con respecto a una innovación que fue tan fuertemente experimentada en toda Europa.<sup>19</sup> En el prefacio ulterior (1827 para 1826) de *Cinq-Mars*, Vigny se muestra preocupado por señalar su originalidad en relación con el modelo escocés insistiendo en la presencia de personajes históricos reales (era el caso en *Quentin Durward*). Pero lo importante aquí es la distinción propuesta entre lo “verdadero” de los hechos y la “verdad” del arte, en donde los hombres más cabales, en el bien y en el mal, se elevan “a una potencia ideal y superior que concentra todas las fuerzas”, y la célebre fórmula (a menudo mal comprendida): “La Historia es una novela de la que el pueblo es el autor” –grado intermedio entre lo verdadero y la verdad de ficción, en la medida en que la posteridad atribuye a los héroes de la Historia palabras y acciones imaginarias que ni los actores ni su continuación (los historiadores) pueden extirpar de la creencia popular. Igualmente preocupado por definir un tipo genérico tan molesto como fantasmático, Tolstoi se niega a definir positivamente *La guerra y la paz* como una novela histórica. Pero entre tanto redacta la carta (tardía) que define el necesario desacuerdo entre el novelista y el historiador: el primero debe continuar siendo fiel a la confusión de hechos tal como

<sup>18</sup> “Los prefacios, como los manifiestos, no cesan de escribir la historia de la literatura, bajo el modo del relato mítico” (J. M. Gleizes, “Manifestes, préfaces”, *Littérature*, 39, octubre de 1980).

<sup>19</sup> Véase el número especial “Le roman historique”, de la *RHLF*, marzo de 1975, y particularmente, acerca del acompañamiento prologal de un género que fue especialmente pródigo, C. Duchet, “L’illusion historique: l’enseignement des préfaces (1815-1832)”

los vivieron los actores (modelo implícito, por supuesto: el Waterloo de la *Chartreuse*), alejado de las construcciones artificiales elaboradas por los “estados mayores” e ingenuamente endosados por el segundo. Podría ser, en suma, que la novela histórica haya dado lugar a actitudes denegativas, comenzando por los incógnitos escoceses, y cuya fórmula está dada por Aragon a propósito de *La Semaine sainte*:<sup>20</sup> “no es una novela histórica, es sólo una novela” –declaración a decir verdad matizada por lo siguiente: “Todas mis novelas son *históricas*, aunque no estén *de traje*. *La Semaine sainte*, contrariamente a lo que parece, es *menos* una novela histórica.”

Desde esta perspectiva, ninguna novela es histórica, ya que toda novela es histórica. Balzac lo veía así, puesto que se creía el Walter Scott de la realidad contemporánea, el secretario de la historiadora “Sociedad francesa”, decidido a “escribir la historia olvidada por tantos historiadores, la de las costumbres” Pero a él no le gustaba definir sus obras como novelas.<sup>21</sup> Tampoco da una caracterización implícitamente genérica, sino más bien epistemológica e ideológica. El manifiesto de la novela “realista”, si hay alguno después de *Joseph Andrews*, sería, pero de manera muy lacónica, el prefacio de *Germinie Lacerteux*, esa “novela verdadera” “La Novela [nótese la mayúscula] comienza a ser la gran forma seria [era ya lo que decía Diderot] apasionada, viva [...], la Historia moral contemporánea” (la última fórmula es perfectamente balzaciana). O, más elocuente, el de *Pierre et Jean*, el más fiel al espíritu del manifiesto, puesto que no quiere “abogar por la pequeña novela que sigue”, sino ocuparse “de la Novela en general” –se llama, por otro lado, “Estudio sobre la Novela” Es un elogio del realismo, opuesto a la novela de aventuras y definido por la sustitución de mil “hilos tan delgados, tan secretos, casi invisibles [...] en lugar de la cuerda única que tenía nombre: la intriga” Pero esta técnica realista que quiere dar “la ilusión completa de lo verdadero” debe escoger entre dos vías: la del análisis psicológico y la de la “objetividad”, que se prohíbe toda “disertación sobre los motivos” y se limita por decisiones de método “a hacer pasar frente a nuestros ojos los personajes y los eventos”, dejando la psicología “escondida

<sup>20</sup> Entrevista de la revista *Two Cities*, 1959, retomada en prefacio para los *ORC* y ediciones ulteriores.

<sup>21</sup> Casi no emplea este término, excepto para designar el subgénero histórico a la manera de Scott (“Cuando *Les vendéens* quitó la palma de la novela a W. S.”, a Mme Hanska, 26 de enero de 1835), o para una obra filosófico-fantástica como *Le peau de chagrin*, integrada en 1831 a la compilación titulada *Romans et contes philosophiques*.

en el libro como está escondida en los hechos de la existencia” Vemos que este manifiesto tardío de la novela realista o naturalista<sup>22</sup> es también un manifiesto precoz de la novela “conductista”

El prefacio-manifiesto puede militar por una causa más vasta que la de un género literario. El de *Mademoiselle de Maupin* es un ataque contra la hipocresía moral, contra el utilitarismo progresista, contra la prensa, y una profesión de fe en favor del “arte por el arte”: “No hay nada tan bello como lo que no sirve para nada; todo lo que es útil es feo.” El de *El retrato de Dorian Gray* canta exactamente la misma canción: “No hay libros morales o inmorales. Los libros están bien o mal escritos. Eso es todo [...] Todo arte es perfectamente inútil.” Más comprometido, el de *El negro del Narciso* es una prescripción apasionada, y un poco grandilocuente, de la misión del escritor y del artista en general (“El artista, tanto como el pensador o el hombre de ciencia, busca la verdad para iluminarla”), que no menciona en ningún momento el texto que sigue, y que podría estar en el conjunto de la obra de Conrad: una suerte de Discurso de Estocolmo.<sup>23</sup> En cuanto al prefacio de 1832 para *Le dernier jour d'un condamné*, es, como se sabe, un manifiesto contra la pena de muerte, que tiene relación con el tema de la novela, pero que pasa de largo toda consideración literaria. El mismo Hugo proyectaba en 1860 para *Les misérables* un “prefacio filosófico” (que quedó inconcluso), que quería hacer una defensa de la religión, y más precisamente un desarrollo de lo que podríamos llamar “el argumento democrático”: “El hombre es solidario con el planeta, el planeta es solidario con el sol, el sol es solidario con la estrella, la estrella es solidaria con la nebulosa, la nebulosa, grupo estelar, es solidaria con el infinito. Quitad un término de esta fórmula y el polinomio se desorganiza, la ecuación vacila, la creación ya no tiene sentido en el cosmos y la democracia ya no tiene sentido en la tierra.”<sup>24</sup> Nada menos.

<sup>22</sup> Los manifiestos naturalistas de Zola, como sabemos, no tomaron la forma de prefacios. Los encontramos esencialmente en artículos recopilados en 1880 bajo el título *Le roman naturaliste*.

<sup>23</sup> Publicado como “Nota del autor” con la primera sección de la novela en el *New Review* de diciembre de 1897, no fue reeditada en las primeras ediciones en volumen; publicada aparte en 1902, sirve de prefacio al tercer volumen de los *Works of J. C.* en 1921.

<sup>24</sup> Cf. P. Albouy, “La ‘préface philosophique’ des *Misérables*” (1962), en *Mythographies*, Corti, 1976.

*Esquives*

Esta demasiado larga (aunque con lagunas e ilustrada de una manera un poco aleatoria) revisión de las funciones del prefacio original podría hacer pensar que su necesidad se impone igualmente a todos los autores. No es así; debemos recordar la existencia de innumerables obras sin prefacio –y la menos innumerable pero significativa cantidad de autores que se niegan lo más posible a esta forma de paratexto: un Michaux, un Beckett, y un Flaubert, que explica su rechazo en una carta a Zola del 1 de diciembre de 1871 a propósito de *La fortune des Rougon*: “Sólo repruebo el prefacio. Desde mi perspectiva, estropea su obra, que es tan imparcial y tan excelsa. Allí revela usted su secreto con mucha candidez, y expresa su opinión, cosa que, en mi poética (la mía), un novelista no tiene derecho a hacer.” Debemos notar también –y terminaré este capítulo con la evocación de esta función paradójica– la frecuencia significativa de la expresión, en muchos prefacios, de una suerte de reserva, sincera o fingida, con respecto a tal obligación, a menudo pedida por el editor y sentida por el autor como un deber penoso de cumplir,<sup>25</sup> y que genera un texto fastidioso para el lector, aun cuando el autor, como es el caso de Fielding, Scott o Nodier, se dedicara a prologar con un placer manifiesto, pero que juzga perverso. En todos estos casos (y tal vez en algunos otros) de mala conciencia, el compromiso más adecuado y más productivo consiste en expresar el malestar en el prefacio mismo, bajo la forma de excusa o de protesta. Excusas sobre la extensión: “Dios te libre, lector, de prólogos largos” (frase atribuida a Quevedo por Borges en el *El informe de Brodie*); “prefacio demasiado largo” (*Essai sur les révolutions*); “nota demasiado larga” (*Han d’Islande*). Sobre su molestia: en la introducción a las *Lettres persanes*, Montesquieu declara eximirse de un elogio del texto: “Sería una cosa demasiado penosa, situada en un lugar de por sí aburrido: es decir, un prefacio”; en el Libro V de *Tom Jones*, Fielding explica la presencia de estos dieciocho prefacios o capítulos preliminares o “ensayos en forma de digresión” que son “laboriosamente fastidiosos”: están ahí para hacer aparecer lo que sigue más divertido por contraste, como los elegantes de Bath, que “se esfuerzan por aparecer lo más feos posible en la mañana para destacar su belleza en la noche”. Sobre su impertinencia: mis prefacios, dice

<sup>25</sup> “Estas veintiséis páginas –dice Balzac a propósito del prólogo de 1842–, me han ocasionado más disgusto que una obra” (a Mme Hanska, 13 de julio de 1842).

Fielding (XVI-1), son intercambiables como los prólogos de teatro, pero no sin algunas ventajas: el público gana un cuarto de hora en la comida, los críticos afinan sus cuerdas, y el lector puede saltarse sin remordimiento algunas páginas, “lo que no deja de ser muy útil para las personas que leen un libro para poder decir que lo leyeron”. Sobre su inutilidad: “Después de mucho tiempo, nos hemos pronunciado sobre la inutilidad de los prefacios –y sin embargo seguimos haciendo prefacios”, escribe Théophile Gautier.<sup>26</sup> Nodier titula preventivamente “Prefacio inútil” el de *Quatre Talismans*, y el de *La fée aux miettes*: “Al lector que lee los prefacios”; pero el tema de la inutilidad se extiende al texto mismo, lo que revaloriza irónica y paradójicamente el prefacio: “Casi no puedo justificarme por haber hecho tantas novelas inútiles más que repitiendo a menudo que ellas son como mis prefacios, una suerte de novela de mi vida que no es más que un prefacio inútil...”<sup>27</sup> Sobre su petulancia: “Creo haber dicho en alguna parte que un prefacio es un monumento al orgullo; lo repito con gusto.”<sup>28</sup> Sobre su hipocresía: es el momento de recordar la célebre frase de Proust sobre “el lenguaje insincero de los prefacios y las dedicatorias” –pero la frase (Pléiade III, p. 911) no se encuentra en un prefacio. Declaraciones diversas: Cervantes habría deseado entregar su *Quijote* desnudo, “sin los ornamentos del prólogo”; Marivaux consagra casi todo el prefacio de *La voiture embourbée* a una diatriba muy festiva, y ambigua, contra la obligación del prefacio y contra las convenciones del género, que merecen una larga cita:

Las primeras líneas que dirijo a mi amigo comenzando esta historia, deberían de ahorrarme un prefacio, pero se necesita uno: un libro impreso sin prefacio, ¿es un libro? No, sin duda, no merece ser libro; es sólo una forma de libro, libro sin registro, obra de la especie de aquellas que son libros, obra candidata, aspirante a serlo, y que no es digna de llevar este nombre más que revestida de esta última formalidad. Entonces, helo ahí completo: aunque

<sup>26</sup> Citado por Derrida, *La dissémination*, p. 33; a falta del origen de esta cita, ignoro si se encuentra en el prefacio.

<sup>27</sup> “Prefacio nuevo” (tardío) de *Thérèse Aubert*. Balzac ubica en *Vicaire des Ardennes* (1822) un “Prefacio que se leerá si se puede”

<sup>28</sup> “Preliminares” a *Jean Sbogard*; otra vez una modalización autoirónica: “Orgullo inocente, y casi digno de una tierna compasión, que se funda en el ruido de un librito, y que dura sólo el tiempo de llevarlo de la tienda al lugar donde se destruye la edición.” Sobre los prefacios de Nodier, véase el artículo de J. Neefs que aparecerá en *Le discours préfaciael*, C. Duchet ed., PUG-PUV, 1987.

sea plano, mediocre, bueno o malo, lleva, con su prefacio, el nombre de libro a todos los lugares por donde va [...] Y bien, lector, ya que es necesario un prefacio, he aquí uno.

No sé si esta novela gustará, el carácter me parece agradable, lo cómico divertido, lo maravilloso muy nuevo, las transiciones muy naturales, y las mezclas de esos gustos diferentes le dan un aire extraordinario, que nos hace esperar que sea más divertida que aburrida y... Pero me parece que comienzo mal mi prefacio: no hay más que seguir mis conclusiones, es un libro en el que lo cómico es placentero, las transiciones agradables, lo maravilloso nuevo; si es así, la obra es bella: pero ¿quién lo dice? yo, el autor. Ah, se dirá, los autores son tan cómicos en sus prefacios que los llenan de elogios a sus libros. Pero usted, lector, ¡qué complicado es! Usted quiere un prefacio y se indigna porque el autor dice en su libro lo que piensa; debe entender que si este libro no le pareciera *bueno*, no lo escribiría [...] Pero basta, quizás se exclamará un lamento misántropo; si usted sabe que ofreciendo su libro no ofrece nada de bueno, ¿por qué hacerlo? Amigos aduladores lo han forzado, dice usted; y bien, habría que terminar con ellos, son sus enemigos; o bien, puesto que lo presionan tanto, ¿no podría hacer desvanecer sus importunidades? ¡Bella excusa! No puedo soportar esta humillación, esta ridícula mezcla de hipocresía y orgullo, de casi todos estos señores los autores; me gustaría más un sentimiento de presunción declarada que los rodeos de mala fe.

Y a mí, señor misántropo, me gusta más hacer un libro sin prefacio que sudar para no contentar a nadie. Sin el embarazoso designio de hacer este prefacio, habría hablado de mi libro en términos más naturales, más justos, ni humildes ni vanos; habría dicho que hay imaginación que no me atrevía a decidir si era buena; que me había divertido mucho haciéndolo, y que deseaba que divirtiera también a los demás; pero el designio de un prefacio afectó mi espíritu, de tal manera que vencí los escollos.

Dios bendito, aquí estoy librándome de una gran carga, y me río del personaje que iba a hacer si hubiera estado obligado a sostener mi prefacio. Adiós, prefiero mil veces cortar por lo sano que aburrir por extenderme mucho. Pasemos a la obra.

Y también, este proyecto de prefacio para *Lucien Leuwen*: “Qué triste tiempo es cuando un editor de una novela frívola pide insistentemente al autor un prefacio como éste” (siendo *Leuwen* póstuma, se ve que Stendhal anticipa el pedido editorial, y grita antes de que lo degüellen). Prefacio ulterior de *Thérèse Raquin*: “Es necesario el prejuicio de la ceguera de una cierta crítica para forzar a un novelista a hacer un prefacio. Ya que, por amor a la claridad, yo cometí la falta de escribir uno, pido perdón a la gente inteligente, que no tiene necesidad, para ver claro, de que le encendamos una lámpara en pleno

día." Prefacio tardío a *Retrato de una dama*: "En una demostración artística, es terrible tener que poner los puntos sobre las íes y precisar las intenciones, y no tengo ganas de hacerlo ahora." Prefacio tardío, también, al *Ressassement éternel* (en 1951, para dos textos de 1935 y 1936), donde, después de citar a Mallarmé ("Abomino los prefacios salidos del mismo autor, con más razón encuentro peores los agregados por otro. Querido, un verdadero libro no necesita presentación..."), Blanchot arguye que el escritor, que no existe antes de su libro, tampoco existe después: "Entonces, ¿cómo podría volver (ah, el culpable Orfeo) hacia aquello que piensa sacar a la luz, apreciarlo, considerarlo, reconocerse en él, y, para terminar, hacerse el lector privilegiado, el comentador principal, o simplemente el auxiliar celoso que impone su versión, resuelve el enigma, entrega el secreto e interrumpe autoritariamente (se trata del autor) la cadena hermenéutica, puesto que pretende ser el intérprete más apto, primero y último? *Noli me legere...*" Con todo, continúa, aun Mallarmé, y Kafka, y Bataille han comentado sus obras. Y, conforme a estos ejemplos que afianzan la inconsecuencia ("Lo sé, pero a pesar de todo..."), sigue un comentario autoral del texto así prologado.

Se encontrará, no sin razón, un poco indiscretas y pasablemente sospechosas estas formas de protesta, donde la precaución oratoria y la coquetería literaria<sup>29</sup> se exponen más de lo que quisieran. Se preferirá sin duda la forma más amena, aunque (más) negativa en el fondo, de Malcolm Lowry en la traducción francesa de *Bajo el volcán*: "Me gustan los prefacios. Yo los leo. A veces, no voy más allá, y es posible que ustedes tampoco vayan más allá. En ese caso, este prefacio no habría cumplido su objetivo, que es el de hacer el acceso a este libro un poco más fácil." El topos "odio los prefacios y ustedes también" se invierte aquí, pero el efecto presumido es peor, porque la atracción del prefacio desvía de la lectura del resto de la obra: otra vez el efec-

<sup>29</sup> Ya denunciadas por Prévost en el prefacio de *Cleveland*: "No imitaré la afectación de muchos autores modernos que parecen temer ofender al público o al menos importunarlo con un prefacio, y que hacen aparecer tales repugnancia y embarazo cuando tienen que componer uno como si tuvieran que temer efectivamente el pesar y el disgusto de sus lectores. Me da pena concebir lo que pueda causar sus alarmas y sus dificultades. Porque, si sus obras no piden los esclarecimientos preliminares de un prefacio, ¿quién los obliga a tomarse el trabajo inútil de hacerlos? Y si, por el contrario, creen que sus lectores tienen necesidad de alguna explicación por la inteligencia de lo que se les presenta, ¿por qué temer disgustarlos ofreciéndoles un recurso que encontrarían agradable al reconocer que es necesario?"

to Jupien. La actitud más simple es finalmente la de Dickens, quien, en el prefacio original de *David Copperfield*, declara simplemente que en su libro dijo todo lo que tenía que decir, y que no tiene más para agregar que no sea la pena por separarse de compañeros tan queridos, y de una “tarea de imaginación” tan emocionante. La más simple, y quizás la más sincera.

Otra elegante evasión: la preterición. Es el arte de escribir un prefacio explicando que no se lo hará, o evocando todos los que no se pudieron hacer. Había algo de esto en Marivaux. Cervantes confiesa a un amigo su disgusto por los prefacios, el amigo responde con elocuencia, y Cervantes encuentra que su discurso es tan justo que hace... el prefacio del *Quijote*. El mismo procedimiento para *La nouvelle Héloïse*: “Escriba esta conversación por todo prefacio”, sugiere el interlocutor de Jean-Jacques al final de su entrevista; o en *Ane mort et la femme guillotiné* de Jules Janin, cuyo prefacio resume una conversación entre el autor y “la Crítica” (“Ella escasamente me escuchó, y, cuando hube dicho todo, agregó que yo era terriblemente oscuro. –Es lo bueno del prefacio, le respondí descaradamente”). Para la segunda edición de *Han d’Islande*, Hugo enumera diversos proyectos abortados: una disertación sobre la novela en general (prefacio-manifiesto), una nota elogiosa firmada por el editor (alógrafo apócrifo), y otros. Finalmente, señala algunas correcciones y termina con algunas cabriolas que justifican este juicio tardío (prefacio de 1833): “*Han d’Islande* es el libro de un hombre joven, y muy joven.”<sup>30</sup>

La última es verdaderamente una escapatoria: consiste en hablar firmemente de otra cosa. Prefacio elusivo, ése era ya, si se recuerda, el propósito de Rabelais en *Quart Livre*. Es un poco el de Nerval en la dedicatoria (a Dumas) de *Filles du feu*, que contiene un fragmento de novela abandonada (pero también un comentario, o rechazo de comentario, de las *Chimères*, reunidas en un volumen: “perderían su carisma al ser explicadas”). Es el de Aragon para *Le libertinage*, largo manifiesto titulado “El escándalo por el escándalo”, estruendoso y deshilvanado, que se termina con esta anodina provocación: “No

<sup>30</sup> Más breve, el prefacio original era ya preteritivo: releendo su novela, el autor se daba cuenta de su “insignificancia” y de su “frivolidad” y renunciaba a “elaborar un largo prefacio que fuese como el escudo de su obra” y se resignaba “después de haber pedido perdón, a no decir nada en esta especie de prefacio, que el señor editor hubiera impreso en grandes caracteres”

dejaremos de decir que hay alguna desproporción entre este prefacio y el libro que le sigue. Me tiene sin cuidado.” Libro de hombre joven, y muy joven.

Otra cosa puede ser el prefacio como género; pasamos del prefacio elusivo al prefacio autológico: prefacio sobre los prefacios. Véase el “Fuera del libro” de *La dissémination*, ya citado, o los tres prefacios del *Friday Book*, perfectas ilustraciones de la coquetería paratextual sobre el tema obligado de la crítica a toda coquetería paratextual. Véase también el “Prefacio al lector” de Pierre Leroux para *La grève de Samarez* (1863) que quiere ser una historia del prefacio. Historia a mi juicio fallida, ya que sostiene que ilos antiguos no hacían prefacios porque no pensaban en la posteridad! Pero encuentro ahí un bonito consejo, aunque de difícil aplicación: “Un buen prefacio debe ser como la obertura de una ópera. Este largo prefacio está precedido por un “prólogo”, del que quiero citar esta sabia observación: “Voltaire no quería servirse de esta expresión: *poner manos a la pluma*.<sup>31</sup> Considera salvaje esta locución. Sin embargo, para escribir es necesario poner manos en alguna parte.”

Además, es necesario no equivocarse de lugar, como hacen algunos.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> “Mettre la main à la plume”, juego verbal con la frase *mettre la main à la pâte*, “poner manos a la obra” [T.].

<sup>32</sup> Habiendo rendido homenaje una o dos veces a las obras sin prefacio, debería considerar el caso inverso, y naturalmente paradójico, de los prefacios sin obra. Sabemos que las *Poésies* de Ducasse a veces han sido presentadas, de manera aceptablemente apócrifa, como “un prefacio a un libro futuro”; y que Nietzsche dedicó en la Navidad de 1872 a Cosima Wagner *Cinco prefacios a cinco libros que no han sido escritos*. Se dice que la carta que los acompañaba añadía: “y que no se escribirán”, lo que hace dudar sobre su carácter prefacial. La emancipación total del prefacio queda realmente sin ilustrar, y no puede de ninguna manera más que destacar el juego, o el desafío.

### *Posfacios*

El inconveniente mayor del prefacio es que constituye una instancia de comunicación inigualable, y al mismo tiempo insegura, ya que el autor propone allí al lector el comentario anticipado de un texto que no conoce aún. Muchos lectores prefieren leer el prefacio después del texto, cuando saben “de qué se trata”. La lógica de esta situación debería tomar en cuenta tal movimiento, y proponer un posfacio, en el que el autor podría epilogar con conocimiento de causa: “usted ya sabe lo mismo que yo, conversemos, pues”. Confieso que al comienzo de esta investigación encontré un corpus de posfacios originales casi tan copioso como el del prefacio. Pero no es nada: aun teniendo en cuenta el carácter artesanal de la investigación, la pobreza de este corpus es demasiado flagrante para ser significativa. Ya mencioné el “post-scriptum” de *Waverley*, algunos “epílogos” de Borges —el de *El Libro de arena* invoca un motivo suplementario propio del género: “Prologar cuentos no leídos aún es tarea casi imposible, ya que exige el análisis de tramas que no conviene anticipar. Prefiero por consiguiente el epílogo.” Agreguemos a esto el posfacio de *Lolita*, que había aparecido en 1956 como artículo, y que sólo se reunió con su texto en la primera edición americana de 1958 (original: París, 1955); se trata de un posfacio típicamente ulterior, que consideraremos después. Podemos decir lo mismo de los dos prefacios mencionados, a menudo impresos hoy como posfacios: *Entretien sur les romans ou Préface de Julie*, que obstáculos técnicos obligaron a ponerlo al comienzo del original, y “Algunas palabras a propósito de *La guerra y la paz*”, en un comienzo aparecidos en revista durante la publicación en folletín y recuperados luego en “apéndice”. Estos tres últimos casos son ejemplos de falsos posfacios originales: prefacios faltantes o posfacios ulteriores. El célebre “Posfacio a la segunda edición de *El capital*” es ulterior, como su título lo indica, y también el texto terminal de *Lois de l’hospitalité* (1965) es, como la “advertencia” inicial, un paratexto ulterior a los tres relatos reunidos bajo ese título (1953-1960), y su discurso es típicamente retrospectivo. Quiero citar, junto a Borges, a

Severo Sarduy por la “nota” terminal de *Escrito danzante*, cuyo carácter terminal tiene la misma justificación del *Libro de arena*. Permanecemos con Borges para señalar el “epílogo” del volumen de sus *Obras completas* (1974), ejemplar raro de paratexto apócrifo (como pseudoalógrafa póstumo): es un pretendido artículo “Borges” en una enciclopedia del siglo XX, con sus inevitables errores de hecho y de juicio.

Debería consagrarme a la búsqueda de otros dos especímenes refulbrantes de posfacio original que se me han escapado hasta aquí. Pero eso sería ceder a una manía de coleccionista sin alcance teórico, ya que el posfacio original es un rareza, y más que intentar reducir artificialmente esta penuria, conviene explicarla.

La razón esencial me parece clara: ubicado al final del libro y dirigido a un lector que ya no es potencial sino efectivo, el posfacio es para él de lectura más lógica y más pertinente. Pero para el autor, y desde un punto de vista pragmático, tiene, sin embargo, una eficacia mucho más débil, ya que no puede ejercer los dos tipos de funciones cardinales que encontramos en el prefacio: retener y guiar al lector explicándole por qué y cómo debe leer el texto. A falta de la primera acción, no habrá quizás nunca la ocasión de llegar a un eventual posfacio; a falta de la segunda, será demasiado tarde para corregir *in extremis* una mala lectura ya hecha. Por su emplazamiento y su tipo de discurso, el posfacio no puede esperar ejercer más que una función curativa, o correctiva; se comprende que los autores prefieren las torpezas del prefacio a esa corrección final. Las virtudes del prefacio son, al meñor, instructoras y preventivas. Aquí, como en otros casos, más vale esperar un poco para poder corregir los daños debidamente constatados por las reacciones del público y de la crítica. Ésa será la función típica del prefacio ulterior. Pero, para el posfacio, es siempre a la vez muy pronto y muy tarde.

### *Prefacios ulteriores*

Como por lógica, la segunda edición de una obra, y también cada una de las siguientes, se dirigen a nuevos lectores, nada impide al autor colocar un prefacio “ulterior” por su fecha pero “original” para sus nuevos lectores, a los cuales se dirigirá el discurso del que al principio, por una razón u otra, creyó poder dispensarse. Es aproximadamente lo que indica, con su acostumbrada ironía, Nodier en su prefacio a la segunda edición de *Adèle*: “Esta reimpresión es un nuevo

llamado a la benevolencia [...] Sólo ustedes pueden tomarla como primera edición, la otra *primera* jamás salió de los almacenes del librero, salvo una cincuentena de ejemplares que mis amigos me han hecho la gracia de aceptar." En este preciso sentido, nunca es tarde para prevenir a un nuevo público, y el prefacio ulterior puede ser un lugar de expresión de lo que en inglés se llama *afterthought*. Es más o menos así como Wordsworth utiliza su prefacio de 1800 a las *Baladas líricas*, en donde ubica el manifiesto en el que no había, aparentemente, pensado en 1798 (esta edición llevaba una advertencia anónima mucho más modesta; pero es verdad que la segunda está sensiblemente aumentada, lo que justifica un paratexto más ambicioso). Así procede Tolstoi en el prefacio de 1890 a la *Sonata a Kreutzer* (1889), ejemplo típico de reparación por una declaración de intención: me propongo, dice, como me pidieron, "explicar en términos simples lo que pienso del asunto de la *Sonata a Kreutzer*. Voy a intentar hacerlo. Es decir, de expresar brevemente, en la medida de lo posible, la sustancia de lo que he querido decir en este relato y a las conclusiones a las que según mi opinión se puede llegar" (no se puede ser más didáctico). Este mensaje esencial, como se sabe, es un manifiesto en favor de la continencia, fuera y dentro del matrimonio. "He aquí en sustancia lo que he querido decir, y creo haberlo dicho en mi relato."

Pero estas actitudes de reparación son aparentemente raras, y por una razón simple que esta última frase deja entrever: el autor no aborda jamás un nuevo público sin haber comprobado la reacción del primero —y en particular de esa suerte de lectores que no tiene oportunidad de renovarse y corregirse con una nueva edición: la crítica. Muy a menudo, pues, la reparación ulterior de una ausencia o de una carencia del prefacio original toma inevitablemente la forma de una respuesta a las primeras reacciones del primer público y de la crítica. Ésa es, sin duda, la función cardinal del prefacio, o posfacio (como ya dije: en esa fase la distinción no es muy pertinente) ulterior y es el tiempo de señalar otras dos no menos típicas, pero relativamente menores

La primera consiste en señalar las correcciones, materiales o no, que lleva la nueva edición. Sabemos que en la época clásica las correcciones de pruebas no eran muy comunes y los originales estaban a menudo llenos de errores. La segunda edición (o a veces una más lejana) era la ocasión de una limpieza tipográfica que el autor había señalado. En su prefacio a la quinta edición (1765) del *Dictionnaire philosophique* (1764), Voltaire la declara como la primera correcta. En la

advertencia de la segunda (1803) del *Génie*, Chateaubriand da cuenta de diversas correcciones y se excusa de no haber podido suprimir dos errores de fondo; lo mismo ocurre en el “Examen” (1810) de *Martyrs* (1809). Ya he mencionado el prefacio de abril de 1823 a *Han d’Islande*, en donde el autor anónimo declara que “el título de la primera edición es realmente el que conviene a esta reimpresión, teniendo en cuenta que los paquetes desiguales de papel grisáceo manchado con negro y blanco en los cuales el público indulgente ha tenido a bien ver hasta aquí los cuatro volúmenes de *Han d’Islande* habían sido tan deshonorados con incongruencias tipográficas por un impresor bárbaro que el deplorable autor, hojeando su irreconocible producción, fue incesantemente librado al suplicio de un padre al que se le entrega el hijo mutilado y tatuado por la mano de un iroqués del lago Ontario” El mismo Hugo, en la “nota” de la edición Renduel (1832) de *Notre-Dame de Paris*, señala la adición de tres capítulos “perdidos” en 1831 y “recuperados” después –de allí la célebre frase “Esto matará aquello.” Se puede también señalar los rechazos a correcciones que no sean tipográficas. Es el tema, aún hoy corriente (no porque los originales se hayan vuelto impecables, sino porque los autores no pueden confiar más que en sí mismos): “republico este texto (más o menos) antiguo sin cambiarle nada” Es lo que hará Chateaubriand para el *Essai*, o George Sand para *Lélia* (prefacio de 1841) y para *Indiana* (prefacio de 1842), autorizando sólo correcciones de estilo, sin querer volver a opiniones superadas.

Una segunda función menor, que es quizás un efecto secundario, consiste en asumir implícitamente en un prefacio ulterior (o tardío) un texto negado originalmente: así hace Montesquieu en 1754 para las *Lettres persanes*, Constant en 1816<sup>1</sup> para *Adolphe*, Nabokov en 1956 para *Lolita*, Eco en 1983 para *El nombre de la rosa*. Simple regularización ya que, a menudo, los lectores jamás habían sido engañados con lo que no era más que una convención transparente –pero regularización que modifica sin embargo el estatus oficial del texto.

Lo esencial, me parece, es la respuesta a los críticos. Era el gran tema de los prefacios de teatro de la edad clásica, que son a la vez originales por la edición y posteriores a la puesta en escena. Asunto delicado, a decir verdad, porque se corre el riesgo de parecer susceptibles,

<sup>1</sup> Segunda edición ficticia, Londres, en la cual un nuevo prefacio, implícitamente asertivo, remplace la opinión del editor original.

o inmodestos. De donde el recurso de diversas cubiertas. No me defiende contra la crítica, que es libre, pero quiero rectificar ciertos errores (Corneille, advertencia a *El Cid*: es falso que haya aceptado el arbitraje de la Academia, y falso que haya contravenido las reglas de Aristóteles). O bien: acepto la crítica, pero observo que mis censores se contradicen entre ellos (es la especialidad de Racine, para *Alexandre*: “Reenvío mis enemigos a mis enemigos”; para *Britannicus*: se me ha reprochado tanto un Nerón muy cruel como uno muy benigno). O aun: lo que se me reprocha se encuentra ya entre lo mejor de los Antiguos –sobreentendido: lo que recibo yo, lo reciben ellos. O en fin, y sobre todo: los críticos me han agobiado, pero tengo al público. Este llamado del juicio de la crítica al del público es característico de la doctrina clásica, para quien los “doctos” no sabrían jamás hacerse valer contra las *honnêtes gens*, y algunos pedantes polvorientos contra el Rey, la Corte y la Ciudad; pero es de una eficacia temible ya que pone a la crítica en posición difícil, ridícula y sobre todo sospechosa de mezquindad y celos. En el examen tardío de *El Cid*, Corneille argüirá que las dos visitas de Rodrigo a Ximena, que la crítica juzgó chocantes, eran recibidas por el público con “cierto estremecimiento que señalaba una curiosidad maravillosa y un redoblamiento de la atención para lo que ellos tenían que decirse en un estado tan lastimoso”. Por el contrario, el fracaso patente de *Pertharite* lo deja sin réplica: “No es mi costumbre oponerme al juicio del público.” Para *Alexandre*, Racine observa que “no se fabrican tantas intrigas contra una obra que no se estima” y que ciertos censores la han visto seis veces. Para *Andromaque*: se me ha reprochado un Pirro muy poco Celadón, pero “¿qué hacer? Pirro no había leído nuestras novelas” Para *Britannicus*, se pretendió que la pieza terminara con la muerte del héroe, y que “el resto no debería ser escuchado. Sin embargo se escucha, y con tanta atención como ningún otro final de tragedia” Para *Bérénice*: “no puedo creer que el público esté descontento conmigo por haberle dado una tragedia que fue honrada con tantas lágrimas y cuya trigésima representación ha sido tan concurrida como la primera” Molière, prefacio de *L'école des femmes*: “Muchas personas han criticado esta comedia, pero muchos se rieron, y todo lo malo que se dijo no logró que no tuviera el éxito del que me alegro.” Beaumarchais, “Carta moderada sobre la caída y la crítica del *Barbier de Séville*” (prefacio al original de 1775): los críticos se quejan, pero el público se ha reído. Prefacio a *Le mariage de Figaro*: “Un autor desolado por la intriga y los quisquillosos, pero que ve caminar su pieza, toma coraje, y eso es lo que yo he hecho”, va

que nada es más placentero que observar el despecho de uno de sus intrigantes prorrumpiendo en gritos desde su balcón, como en *La critique de l'École des femmes*: “¡Reíd, público,<sup>2</sup> reíd.”

El llamado al juicio del público –o de un protector inatacable– permite cubrir su propia defensa con la defensa de otro, que tendría la cobardía de entregarse a los críticos: tengo para mí, decía Racine, los “Alejandros de nuestro siglo”: ¿podré traicionarlos aceptando críticas que aparentemente ellos no aprueban? “Sin duda –dice Molière– le debo tanto a todas las personas que han dado [a *L'école des femmes*] su aprobación, para creerme obligado a defender su juicio contra el de otros.”

Las críticas a las cuales los dramaturgos clásicos respondían protegiéndose bajo el paraguas del éxito eran generalmente de orden estético, y aun técnico (“esta pieza está mal hecha”) y es por esta razón que el argumento del éxito les era tan preciosos: “ya que funciona, es necesario creer que no está tan mal hecha” Pero refutar la crítica de orden ideológico (moral, religiosa, política) es otro asunto. Un autor atacado en estos aspectos no puede defenderse invocando el éxito: sería más bien un argumento en su contra, como prueba de su detestable influencia. Un autor de tragedias es un envenenador público, decían en Port-Royal en tiempos de Racine: también él necesita sostener, en el prefacio de *Phèdre*, no sólo que es “la mejor de [sus] tragedias”, es decir, la de más éxito, sino también que es aquella donde “la virtud” es la más “puesta al día”, donde “las menores faltas son severamente castigadas”, y donde “la idea del crimen es mirada con tanto horror como el crimen mismo...” Molière se ha encontrado, por *Tartuffe*, con críticas de este género, y mucho más temibles: basta ver en su prefacio de 1669 cuán cerrada estaba la partida. La protección del rey o del príncipe de\*\*\* es más eficaz que la aprobación del público. Pero es necesario demostrar la pureza de sus intenciones, y de ser posible, poner a sus acusadores en falta frente a sus propios principios, o frente a los principios que nadie puede poner en duda públicamente. De allí la insistencia de Molière sobre el tema de los “falsos devotos”: de ellos me burlo en mi pieza, y quienquiera que la ataque se convierte en uno de ellos. Es una casuística análoga a la de Beaumarchais en favor de *Figaro*. Se lo acusa de haber atacado a la Corte, y él responde distinguiendo el “hombre de la corte”, el “hom-

<sup>2</sup> En realidad, Molière decía “patio de butacas” (*parterre*); pero el público del patio es, en la edad clásica, el público por excelencia.

bre de corte” y el “cortesano por oficio” Sólo ataqué, dice, a los últimos “no a los estados, sino a los abusos de cada estado” Se lo acusa de haberse mofado de la moral, pero el Conde no fue burlado, es castigado y perdonado; la Condesa permanece fiel a pesar de las excusas que podría invocar para no serlo; Fígaro es honesto, Suzanne virtuosa, Chérubin no es más que un niño aún... ¿dónde está el mal, sino en los corazones de los que lo ven donde no está?

Es esta defensa moral, religiosa o política la que encontraremos en la mayor parte de los prefacios ulteriores de los siglos XVIII y XIX, y que justificaba parcialmente las palabras duras de Paul Morand que citamos antes. La *Défense de l'Esprit des lois*, al comienzo publicada aparte en 1750, después anexada al texto, responde a la acusación de spinocismo e impiedad. La del *Génie du christianisme* (1803) se abre con una denegación muy característica: estaba decidido, dice Chateaubriand, a no responder a las críticas, pero las críticas son tales que debo defender, no a mí mismo, sino a mi libro, no en el plano literario, sino en el religioso. Sigue una defensa apoyada en precedentes como Orígenes, Francisco de Sales, Pascal, Fénelon, Montesquieu, contra el reproche de haber situado los méritos del cristianismo en un terreno muy estético y humano. La misma táctica tiene en el “Examen” (1810) de *Martyrs*, del que se había criticado el sincretismo (no mezclé el cristianismo con el paganismo: los he mostrado yuxtapuestos, como realmente estaban en esa época) y el recurso al prodigioso cristiano (no soy el primero, véase la *Jerusalén liberada*, *El Paraíso perdido*, la *Henriade*; y, si no me hubiera llamado la atención este aspecto en mi prefacio original y no hubiera puesto el desdichado título *Mártires o el Triunfo de la religión cristiana*, a nadie se le hubiera ocurrido: “si hubiera titulado mi libro *Las aventuras de Eulogia* nadie habría buscado más que lo que se encuentra en él” —en donde la defensa del texto pasa por la autocrítica del título.

El mismo acento de alegato en los prefacios ulteriores de novelas: el alegato real del abogado Senard en el proceso a *Madame Bovary* da muy bien el tono general. Balzac, en el prefacio después del folletín de *Père Goriot*, se defiende de haber pintado con predilección “las mujeres poco virtuosas” por una estadística anticipada del personal femenino de *La comédie humaine*. Dickens, para *Oliver Twist* (1837), alega en 1841 un designio moral, como el de Cervantes o Fielding; vuelve en 1867 para asegurar que pintó miles de criminales con la esperanza de poder cambiarlos. Zola, para la segunda edición de *Thérèse Raquin*, comienza su prefacio con una protesta que podría servir de emblema

a todo prefacio ulterior: “Ingenuamente había creído que esta novela podía carecer de prefacio” pero aprendí la lección. Seguramente me equivoco, porque la crítica me acusó de inmoralidad. Necesito pues, como los imbéciles, encender “una linterna en pleno día” y exponer mis intenciones: mi meta es puramente científica, etc. E imaginar, de manera muy reveladora, el tribunal literario por el que desearía ser juzgado “por lo que intenté hacer, y no por lo que no hice” En *Lassommoir* responderá a las críticas invocando sus “intenciones de escritor: quise pintar la fatal decadencia de una familia obrera... no me defiendo, mi obra me defenderá. Es una obra de verdad, la primera novela sobre el pueblo, que no miente y que tiene olor a pueblo” (eso no es muy amable para *Germinie Lacerteux*).

Este clima de proceso es sensible en el posfacio ulterior de *Lolita*. Recordemos que esta novela, prohibida en Estados Unidos por inmoralidad, sólo había aparecido en Francia. Nabokov responde a las acusaciones de pornografía y de antiamericanismo asegurando que no comparte el gusto de su héroe por las niñas, y que la meta en su relato era puramente estética, fruto de sus amores con la lengua inglesa.

Otro acusado célebre, y condenado en un proceso real, Baudelaire, meditó largamente en escribir un prefacio ulterior a *Les fleurs du mal*, del que tenemos muchos esbozos. Se lo ve dudar entre muchas estrategias de defensa: declararse no culpable invocando el simple ejercicio formal (“Los poetas ilustres han compartido desde hace mucho tiempo las provincias más floridas del dominio poético. Me pareció placentero que la tarea fuera más difícil: extraer la *belleza* del *mal*”), enarbolar la delectación morosa del fracaso (“Si hay alguna gloria en no ser comprendido, puedo decir sin vanidad que por este libro la he adquirido y merecido de un solo golpe”), el propósito puramente estético (“Como la poesía toca la música con una prosodia cuyas raíces se prolongan más allá del alma humana...”), la provocación inmoral (“Este libro no está escrito para mis mujeres, mis hijas o mis hermanas...”), el renunciamiento a toda respuesta (“De repente una indolencia del peso de veinte atmósferas se ha abatido sobre mí, y me quedé estático frente a la espantosa inutilidad de explicar sea lo que sea”), el rechazo a una propuesta sin duda imaginaria (“Mi editor pretende que sería de alguna utilidad para mí o para él que explique por qué y cómo hice este libro [...] Pero, mirándolo bien, no parece evidente que ésa sea una tarea superflua para unos y otros, ya que unos saben o adivinan, y los otros ¿nunca comprenderán?”), etc. Podemos ver en estas vacilaciones la marca de un veleidoso dispuesto a todas

las tergiversaciones, aun a todas las negaciones, y el anuncio visible del abandono final. Pero este texto me parece característico del malestar y la confusión de muchas generaciones de escritores apremiados frente a una crítica inquisitiva y persecutoria, que litiga más a menudo según las posibilidades de pago que según su verdadero pensamiento. En este sentido, el repertorio del prefacio ulterior es en general de una lectura probatoria, y es reconfortante observar una tendencia al debilitamiento. El prefacio ulterior desaparece en gran medida a falta de funciones: las correcciones materiales se hacen sobre las pruebas de imprenta o tácitamente de una edición a la otra, la crítica moralizante ya no existe (Nabokov fue una de sus últimas víctimas), o más bien sus epígonos no merecen ninguna respuesta; en cuanto a la crítica propiamente literaria, o estética, los autores no pueden responder sino invocando, como Molière o Racine, el argumento del éxito, que hoy pasa por demagógico en el contexto de la alta literatura. Imaginemos a Maurice Blanchot respondiendo: “La crítica me ha destruido, pero lo que cuenta es lo que le gustó a mi portera.” Dejemos estos argumentos a los defensores de una literatura llamada “popular” de la que la crítica prácticamente ni se ocupa. Por otro lado, la indiferencia de los autores al contenido de su crítica no es ya de buen augurio; esto señala, al menos en Francia, el advenimiento de una conciencia puramente mediática y publicitaria, que ve a la crítica como una simple publicidad escrita: se miden las críticas por página, por línea, por el número de firmas, por la ubicación de una foto. Mientras tanto, el “debate” se debilita, o en todo caso pasa por otros canales distintos al del prefacio ulterior, que ya es decididamente obsoleto.

### *Prefacios tardíos*

El prefacio tardío o prepóstumo, o testamentario puede, como el ulterior, cumplir funciones de recuperación, dejadas vacantes por una ausencia o una carencia anteriores; pero no consideraré más que sus propias funciones, las que justifica la larga distancia temporal y la cercanía de la muerte, que lo convierten en un prefacio último.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> “Lo que escribo ahora son mis obras póstumas”, dice Aragon en el prefacio de 1965 a *Beaux Quartiers*, sin que podamos saber si el término se aplica a las obras contemporáneas al prefacio (*La mise à mort*, precisamente) o se refiere al prefacio mismo.

La primera de estas funciones es de orden autobiográfico: “Los prefacios de esta edición –dice Chateaubriand en 1826–, son especies de Memorias.” En efecto, es el aspecto más llamativo del conjunto de prefacios que acompañan la edición de sus *Obras completas* y del soberbio “prefacio general” que las abre, y que hace en pocas páginas una suerte de síntesis anticipada de *Memoires d'outre-tombe*.<sup>4</sup> El mismo propósito autobiográfico aparece en cada uno y particularmente en el *Essai sur les révolutions*, obra de juventud (1797) de la que la juventud misma es el carácter ideológico más marcado. Volveré a esto desde otro ángulo, pero he aquí la ocasión de subrayar esta evidencia: en una serie como ésta, y todas las que tratará este capítulo, los prefacios son *desigualmente* tardíos, y más precisamente en razón de una disposición por lo general cronológica de las obras recopiladas, menos tardíos a medida que se acorta la distancia entre la fecha de la obra y la del prefacio: el de 1831 para los *Études historiques*, concluidos el mismo año, no tiene nada de tardío en el sentido en que lo entendemos; y, desde el punto de vista que nos ocupa, los más tardíos, es decir los más distantes, son casi siempre los más interesantes, y no sólo en el caso de Chateaubriand. El autor mismo parece sensible a esta aminoración de la distancia, y veremos al menos a Aragon renunciar dos veces a la tarea, sin duda por esta razón entre otras.

Al frente de una empresa similar, y casi contemporánea (1829), Walter Scott emprende, en el prefacio general de sus obras novelescas completas, la descripción del origen y las vicisitudes de su vocación literaria, que se remonta a su adolescencia valetudinaria. Como Chateaubriand, que había perdido y después recobrado su “terrible” manuscrito de *Natchez*, Scott redactó y después olvidó en un granero en 1805 una primera versión de *Waverley*, que encontró algunos años más tarde buscando –detalle muy “Abercrombino”– unos artículos de pesca, y que decidió terminar, deseoso, al margen de su obra poética, y dar a Escocia un equivalente de lo que Miss Edgeworth había hecho por Irlanda. Lo que sigue es, pues, la historia de las *Waverley Novels*, de su anonimato o seudonimato obstinado, y de su develamiento forzado: ya vimos esto en el capítulo referido al nombre del autor. Walter Scott (o al menos el señor de Abbotsford) se excusa aquí

<sup>4</sup> Aparece, con una “advertencia del autor” de función más técnica, en junio de 1826 al frente del primer volumen con fecha (tomo XVI). Es una de las más bellas páginas de Chateaubriand, y es lamentable que su estatus circunstancial la haya excluido de las ediciones modernas más accesibles.

de tener que hablar de sí mismo en primera persona; pena sin duda sincera en este maniático del incógnito, y que confirmará la serie de prefacios singulares, casi exclusivamente consagrados a una exposición muy técnica de las fuentes y de la documentación de sus relatos.

El *grande mortalis aevi*... puede también acompañar la génesis de una obra única, cuando es inmensa como la *Historia de Francia* de Michelet, comenzada durante “la claridad de julio” de 1830 y terminada en 1869 con el célebre prefacio que Proust, comúnmente más severo con este género de ejercicios, ponía encima de la obra misma. Este prefacio a la vez original y tardío no es sólo una exposición de intención y de método (la *Historia* como “resurrección integral”, sujeta menos a los eventos políticos que a los insensibles movimientos económicos y sociales) sino también una evocación de las circunstancias de redacción, de los años de vida “enterrada en los archivos”, en compañía de los muertos, y de evolución de un pensamiento en favor de las “tareas útiles” que, aplazándolas, maduraron su trabajo.

El ejemplo más reciente de esta función autobiográfica está dado por la serie de prefacios tardíos con los que Aragon acompañó la colección de las *Œuvres romanesques croisées*, y después el de la *Œuvre poétique*.<sup>5</sup> Después, porque los prefacios de la primera serie son más técnicos y más literarios, más centrados en las obras que en sus circunstancias, como lo anuncia por otra parte el autor en el “antes de leer” de *Libertinage*: “No narraré mi vida. Lo que es mi objeto aquí son mis libros, la escritura” –y en *Cloches de Bâle* da una razón más simple a esa discreción: sus novelas son menos autobiográficas que sus poemas. El propósito retrospectivo, de todas maneras, se interrumpe con *La Semaine sainte* (1958), para la cual Aragon se contenta con retomar el paratexto de 1959, típicamente ulterior, ya que es una respuesta a los críticos y una corrección de malentendidos. Para *La mise à mort* (1965) se niega en 1970 a todo prefacio (“Había, por rutina, aceptado escribir un prefacio a *La mise à mort*... absurdo. Esta novela es ella misma su prefacio, quiero decir perpetuamente, de una página a la otra” –motivación clásica del rechazo de prefacio) y lo sustituye con extractos de los *Incipit* aparecidos en 1969. Para *Blanche ou l'Oubli*

<sup>5</sup> Las *Œuvres romanesques croisées* de Aragon y Elsa Triolet, Laffont, 1964-1974. *Œuvre poétique* de Aragon, Livres de Poésie, 1974-1981. Sobre el paratexto de las primeras, véase M. Hilsum, “Les préfaces tardives d'Aragon”, *Poétique* 69, febrero de 1987.

(1967), el “*après-dire*” es quizás un treno a Elsa, el canto desesperado de Orfeo que sobrevive, y de nuevo: “No hay prefacio posible para *Blanche ou l’Oubli*, como no hay prefacio en la vida. Un prefacio para *Blanche* sería la repetición del libro entero.” Para *Théâtre/Roman*, reeditado el año mismo de su publicación original (1974) como posfacio, una reposición íntegra de los *Incipit*, epitexto rápidamente integrado, de esta forma, al peritexto.

El aparato prefacial de la *Œuvre poétique*, por el contrario, es casi enteramente autobiográfico, y su presentación misma acentúa este hecho, ya que los textos, poéticos o no, están envueltos y a veces como sumergidos en el discurso que los presenta, más que comentarlos, llevados por la marea de una existencia atormentada. Son los años tempestuosos de la juventud surrealista, la adhesión al comunismo, los viajes a la URSS, los congresos, las misiones dudosas, las interrogaciones, las frustraciones, las amarguras contenidas, y los poemas de circunstancia (*Front rouge*, *Hourra l’Oural*) que no aclaran el cuadro porque para Aragon constituyen la parte más condenable (por exceso de violencia verbal e irresponsabilidad política) de toda su obra. Los últimos dos tomos prologados (VII: 1936-1937 y VIII: 1938) no contienen casi ningún poema, remplazados durante esos tres años por textos de artículos, de miedos, de mociones y de arengas. Lo más triste es que en este punto (mayo de 1979) y por razones evidentemente ocultas por el secreto de Estado, Aragon toma la pluma del prefacista en el momento en que la obra había comenzado a valer la pena. No epiluguemos sobre este embrollo.

Las *Œuvres romanesques croisées*, más reconfortantes, ilustran una segunda función típica del prefacio tardío, aun cuando ya lo hemos encontrado en la obra en ciertos prefacios originales: la historia de la génesis del texto y la indicación de sus fuentes. Fiel o no, es un precioso testimonio de los métodos de trabajo del novelista y su evolución hacia el “realismo”, de la clase de bosquejos desaparecidos (la famosa *Defensa del infinito*, “gigantesco folletín” quemado, totalmente o no, en Madrid en 1928, obra comparable al manuscrito de *Natchez*), de los modelos (que “no son clave”) de personajes como Aurélien (un poco Aragon, un poco Drieu, pero un Drieu que no llegará al final) o como el héroe de los *Voyageurs* (“Es la historia imaginaria de mi abuelo materno”) o el Géricault de *La Semaine sainte* (¡James Dean!) —o las ausencias de modelos: *Blanche* no es Elsa, yo no soy Gaiffier, etc. En todas estas revelaciones y denegaciones hay una curiosa mezcla de búsqueda y rechazo del dominio del escritor sobre su

obra pasada; el rechazo de dominio (sobre todo para las obras más recientes) es quizás una última vuelta, a la vez conmovedora y cómica, de la voluntad de dominio.

Más serena, aparentemente, es la empresa de Henry James, quien escribió al final de su vida una serie de dieciocho prefacios para sus *Obras escogidas*.<sup>6</sup> Allí tenemos una serie con “calidad de tardío” decreciente, ya que las obras prologadas habían sido publicadas, salvo error, de 1874 (*Roderick Hudson*) a 1904 (*La copa de oro*), pero aquí la actitud del autor no se deja ver: apartado de toda confidencia autobiográfica extraliteraria, su propósito constante es el de describir las etapas de la génesis a partir de lo que llama “germen inicial”: el personaje central de *Retrato de una dama* (“La concepción de una joven mujer enfrentando su destino era al comienzo todo el material del que disponía”) y para *Las alas de la paloma* (“La idea, reducida a lo esencial, es la de una joven persona consciente de una gran aptitud para vivir, pero que es golpeada por el destino”); una simple anécdota para *El alumno*, para *Maisie*, para *La edad difícil*, para *Los embajadores*. Después, el desarrollo a través de las dificultades (“Como lo saben todos los novelistas, es la dificultad la que es fuente de inspiración”), los actores complementarios llamados por la simetría (*Maisie*), los personajes “comodín”, confidentes como la Maria Gostrey de *Los embajadores*, la elección del punto de vista (*Maisie*, *Strether*) y del punto de partida narrativo (tentación rechazada de confiar el relato a estos dos “reflectores”)... Raramente un conjunto de prefacios se habrá parecido tanto a una poética, y no es sin razón que se pudo titular su recopilación póstuma *The Art of the Novel* o *La creación literaria*.

La reconstitución de la génesis es más teórica aún en “Apostillas a *El nombre de la rosa*” posfacio ulterior por su fecha,<sup>7</sup> pero típicamente tardío por su función, lo que no sorprenderá en un espíritu tan rápido como Umberto Eco. Es un relato ideal, a la manera de Edgar Poe o de Raymond Roussel, del “proceso” genético de esta obra; ya que, si Eco, conforme a la doctrina actual, se defiende de toda intervención en “la marcha del texto”, no se priva de aclarar este camino con una exposición muy razonada de su producción. “Desde luego, el autor no

<sup>6</sup> *The Novels and Tales of Henry James*, Nueva York, Scribner's, 1907-1917. La recopilación de estos prefacios fue publicada por R. Blackmur bajo el título *The Art of the Novel*, Scribner's, 1934, y traducida al francés por F. Cachin, *La création littéraire*, Denoël, 1980.

<sup>7</sup> Al principio publicado en revista, “Postille al *Nome della rosa*”, *Alfabetà* 49, junio de 1983, después anexado en posfacio en ediciones posteriores.

debe interpretar. Pero puede narrar por qué y cómo escribió” (ya hemos encontrado estas precauciones de época). La idea seminal era la de “envenenar a un monje” De donde la elección del marco histórico (“no conozco el presente más que a través de mi pantalla de televisión, mientras que tengo un conocimiento directo de la Edad Media”), después, del sistema narrativo (relato en primera persona por un narrador-testigo como Watson), de la ficción autoral en varias etapas (“Digo que Vallet decía que Mabillon ha dicho que Adso ha dicho...”), del género (el más filosófico posible: la novela policial), del héroe (Occam cruzado con Sherlock Holmes), etc. Todo esto concertado de la primera a la última línea: el único cálculo que el autor no se atribuye es el desenlace, ineluctable, con esta apostilla magistral, meta manifiesta y conclusión suprema de todo el proyecto.

Sucede que después de la publicación de una obra, particularmente de una obra de juventud, un autor evoluciona en sus gustos o sus ideas, o experimenta una conversión brutal. Más generalmente, un escritor maduro o anciano, a la hora de sus Obras completas, encuentra en un prefacio tardío la ocasión de expresarse sobre tal obra pasada: es el momento, no del *afterthought* apresurado, sino del *second thought* equitativo y sereno, efecto de una lectura *después del olvido*,<sup>8</sup> es decir, después de un intervalo de desapego y separación que transforma al autor en un lector (casi) común y (casi) imparcial: “Ya que avanzando en la vida se toma la equidad del futuro que se aproxima.”<sup>9</sup> Ya no más el espíritu de la escalera, sino el de las puertas del sepulcro: ya no se sueña con responder rabiosamente a los críticos, sino de juzgar uno mismo, sin ardor ni pasión, en la ecuanimidad de la que Satie califica con precisión “los antepenúltimos pensamientos” Para medir la diferencia de tono entre la polémica nerviosa y la apreciación olímpica, basta con comparar la serie de prefacios originales-ulterio-

<sup>8</sup> “Releer, pues, releer después del olvido –releerse, sin sombra de ternura, sin paternidad; con frialdad y agudeza crítica, y con una demora terriblemente creadora de desprecio y ridículo, el aire extraño, el ojo destructor– es rehacer o presentir que se rehace, muy diferentemente, su trabajo.” Así describe Valéry su estado de ánimo en la “Nota y digresión” que es un prefacio tardío (1919) a su *Léonard* de 1895 –y que esboza efectivamente una suerte de reescritura. Pero Chateaubriand notaba en sus *Mémoires d'outre-tombe*, a propósito de la edición tardía de *Natchez*: “Me ha ocurrido lo que quizás nunca le ocurrió a un autor: releer después de treinta años un manuscrito que había olvidado totalmente.”

<sup>9</sup> *Mémoires d'outre-tombe*, XVIII–9.

res de Corneille y Racine, con los “exámenes” de 1660 o los prefacios de 1676. Para Corneille, la edición de 1660 es la ocasión de una especie de examen de conciencia profesional, registrando sobre sus veintitrés primeras piezas (hasta *Cédipe*, 1659), serio, técnico, casi objetivo en su equilibrio de severidad y, a veces, de indulgencia divertida, que constituye, con los tres *Discours* generales que los acompañan, una suerte de testamento dramaturgico. Allí considera los progresos y las regresiones de la composición y del estilo que a veces se oponen o acuerdan: el estilo de *La galerie du palais* es más simple que el de *La veuve*, el de *La suivante* es más débil, pero la pieza es más regular. *L'illusion* es extravagante, “los caprichos de esta naturaleza no se intentan más que una vez” *Horace* podría ser la mejor, si los últimos actos valieran como los primeros. *Cinna* es tan unánimemente considerada como mi mejor pieza que tendría escrúpulos en criticarla: es, de hecho, la más perfecta conforme a la verosimilitud y los versos son “más netos y menos ampulosos” que los de *El Cid*. El estilo de *Polyeucte* es menos fuerte, pero más conmovedor. *Héraclius* es “tan confuso que demanda una gran atención”, etc. Menos técnico, o más seguro de sí mismo, Racine se contenta, para *Alexandre*, *Andromaque* y *Britannicus* con sustituir el prefacio polémico con un texto más neutro y más discreto, observando solamente que la última de estas obras ha sobrevivido a sus críticos.

Estos exámenes tardíos y comparativos son a veces la ocasión de una suerte de lista de premios personal, o más simplemente, de una declaración de preferencia: Corneille confiesa sentir por *Rodogune* una “ternura” particular, y *Nicomède* es “una de esas por las que tengo mayor amistad” Chateaubriand confiesa su predilección por los primeros capítulos de *Mémoire*, Dickens, con su simplicidad habitual, declara de *Copperfield*: “De todos mis libros, es el que me gusta más... Como muchos padres débiles, tengo en el fondo de mi corazón un hijo favorito. Se llama *David Copperfield*.” James se pronuncia por *Retrato de una dama* y sobre todo por *Los embajadores*. Conrad, más ambiguo, no quiere decir que *Lord Jim* es su obra preferida, pero, agrega, “no me desagrada que lo sea de ciertos lectores”. Para Aragon, “*Aurélien* siempre ha sido mi predilecto entre los libros que he escrito” Me gustaría prolongar esta conmovedora serie, pero mi colección se detiene aquí.

La preferencia autoral –ya que es necesario expresarse– se inclina (por deseo consciente o inconsciente de compensación) a las obras menos apreciadas de todas. Es un poco el caso, a pesar de la doctri-

na clásica de infalibilidad del público, de *Rodogune* y *Nicomède*, y de otras que no han sido objeto de prefacios tardíos: hay hoy día un cliché de entrevista, que reencontraremos sin duda. Pero ocurre a menudo con las obras más antiguas, que un autor que envejece prefiere naturalmente a las siguientes, porque encuentra en ellas el encanto de la juventud, y una inocencia o libertad de la que luego abdicó. Hay algo de eso en la indulgencia de Corneille para sus primeras comedias, y la ternura de Renan para su *L'avenir de la science* es muy conocida. Aragon manifiesta más interés por *Le mouvement perpétuel* o *Le paysan de Paris* que por sus castigos de los años treinta. Pero el caso más típico es quizás el de Borges, que suprimió de su catálogo algunas de sus recopilaciones de los años veinte, al punto de hacer de su exclusión la principal razón de ser de sus *Obras completas* y de haber comprado a cualquier costo los ejemplares que todavía circulaban, pero nunca desaprobó su primera obra publicada, *Fervor de Buenos Aires* (1923), de la que dirá, en el prefacio tardío de 1969, que el muchacho que la escribió era ya “esencialmente –¿qué significa esencialmente?– el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo”; y en su *Ensayo de autobiografía* de 1970: “Tengo la impresión de que jamás dejé atrás ese libro. Siento que todo lo que he escrito después no hace más que desarrollar los temas que ya abordé; siento que durante toda mi vida he reescrito ese libro.” Más sarcástico, Thomas Pynchon, releando las *nouvelles* de *El hombre que aprendía lentamente*,<sup>10</sup> comienza por exclamar “Oh, my God!”, antes de salvarlas como catálogo de errores a evitar por los debutantes, y de observar, inversión semi-irónica del topos borgesiano: “Casi todo lo que detesto de mi estilo de hoy ya se encuentra allí.” Lo que prueba “esta suerte de tranquilidad que experimenta el hombre maduro: es así como pretendo completar con calma los esfuerzos del debutante que era. Quiero decir, no puedo dejar a ese muchacho en la puerta de mi existencia. Y después, si, gracias a una técnica aún inimaginable, me encontrara cara a cara con él, estaría encantado de prestarle dinero y arrastrarlo hasta el bar de la esquina para platicar sobre los viejos tiempos delante de un vaso de caña.” Otra vez, un tema borgesiano.

Precoz para todo, Hugo escribió en 1833 un (tercer) prefacio para *Han d'Islande* que, a pesar de la edad aún tierna y la débil distancia, suena, por su indulgencia serena, como un prefacio tardío. Este “li-

<sup>10</sup> Prefacio original tardío (1984) para una recopilación de *nouvelles* antiguas (1958-1964).

bro de un joven muy joven” testimonia más invención que experiencia “ya que la adolescencia, que no tiene ni hechos, ni experiencia, ni ejemplos detrás de ella, sólo adivina con la imaginación” Para Hugo, la edad de oro del creador es “la segunda época de la vida [...]. Todavía joven y ya maduro. Es la fase preciosa, el punto intermedio y culminante, la hora cálida y brillante del mediodía, el momento en que hay menos sombra y la mayor luz posible” –donde se encuentra ahora él mismo– esa cumbre donde los “artistas soberanos” se mantienen toda su vida. *Han d’Islande* tiene para él las huellas de la adolescencia “cuando estamos enamorados del primer amor, cuando convertimos en obstáculos grandiosos y poéticos los impedimentos burgueses de la vida, cuando tenemos la cabeza llena de fantasías heroicas que agrandamos a nuestros propios ojos, cuando ya se es un hombre por dos o tres lados, y aún un niño por otros veinte...” En resumen, una obra “ante todo ingenua” –defecto que ninguna cualidad jamás sabrá remplazar.

El tema del “No he cambiado”, de la permanencia afectiva y de la continuidad intelectual, es sin duda lo que marca con más fuerza el discurso retrospectivo –en ciertos casos, retroactivo– del prefacio tardío, y particularmente; por supuesto, cuando el autor ha cambiado verdaderamente. Este discurso de después de la conversión, no tiende a borrar la conversión, sino a atenuar la brusquedad descubriendo en el pasado los anuncios y las premoniciones del presente. Cuando pudo finalmente, en 1826, republicar su turbulento *Essai sur les révolutions*, Chateaubriand se prohibió la menor corrección, pero lo surtió con un copioso paratexto recuperador, bajo la forma de notas, y también de un prefacio destinado al principio a reubicarlo en su contexto histórico y enseguida a defenderlo contra la acusación de ateísmo. “Esta obra es un verdadero caos: cada palabra contradice la palabra que sigue” y la tarea de las notas será distinguir los errores de juventud de las primeras intuiciones de verdad. Pero nada permite leerla como la obra de un ateo o de un adversario del cristianismo. Yo ya era lo que soy aún: un partidario de la libertad, cuya falta es haber descubierto la doble piedra angular de mis convicciones: que el cristianismo es precisamente una religión de la libertad y que la monarquía representativa es la única defensa contra todo despotismo: “Ninguna verdadera religión sin libertad, ni verdadera libertad sin religión.”

La conversión operada por George Sand entre el original (1832) y la reedición de 1842 de *Indiana* es de un tipo opuesto y más raro, aunque igualmente ilustrada por Hugo para las *Odes et Ballades*: como diríamos en términos pesadamente políticos, es un paso de derecha a izquierda. El prefacio original de esta novela de la condición femenina se esforzaba en vaciar toda crítica alegando inocuidad y negando toda intención subversiva, aun reformadora. En 1842, cambio a la vista: el prefacio anterior había sido escrito, declara el autor, “bajo el imperio de un resto de respeto por la sociedad constituida” Pero “mi deber actual es felicitarme por las audacias por las que me dejé llevar entonces y después”. Al releerme hoy con severidad, “me encontré tan de acuerdo conmigo mismo [nótese el masculino seudonímico] que no he querido cambiarlo” *Indiana* ha sido escrita “con el sentimiento no razonado, es verdad, pero profundo y legítimo, de la injusticia y la barbarie de las leyes que rigen aún la existencia de la mujer en el matrimonio, en la familia y en la sociedad” Pero es necesario agregar que un tercer prefacio, la “noticia” de 1852, se esforzará de nuevo por corregir el tiro, esta vez en un sentido más “respetuoso de la sociedad constituida” acusando a la crítica que le busca, “como dice la buena gente, las cinco patas al gato”, al punto de haber querido ver en esta novela “un alegato premeditado contra el matrimonio” Segunda palinodia, que nos lleva al punto de partida.

En 1890, Renan se decide a publicar tal cual el *Avenir de la science* que había terminado en 1849 y que había dejado en su cajón por torpeza. Allí pone un prefacio que será, como el de *Natchez*, a la vez original y tardío. Al releerse después de tantos años, encuentra miles de errores de juventud y exceso de optimismo. Pero “cuando intenté hacer el balance de lo que, en esos sueños de hace medio siglo, quedó quimera y lo que se hizo realidad, experimenté, lo confieso, un sentimiento de alegría moral. En suma, tenía razón [...] Tenía razón, al comienzo de mi carrera intelectual, en creer firmemente en la ciencia y tomarla como meta de mi vida. Si recomenzaba, me remitía a lo que había hecho, y, durante el poco tiempo que me queda de vida, continuaré. La inmortalidad es trabajar en una obra eterna.”

En 1865, Barbey d'Aurevilly hizo el prefacio de una reedición de *Une vieille maîtresse*, obra posterior (1851) a su conversión al catolicismo: estamos frente a un caso de figura más clásica. Los “Libres Pensadores” pretenden oponer esta obra a sus convicciones actuales. Pura calumnia: su meta era “mostrar no solamente los arrebatos de la pasión, sino también su esclavitud [...], al corregirla, la condena”, y por

esto, este libro es una obra de orden. En 1903, Huysmans, también converso, republica *À rebours* (1884) con un "Prefacio escrito veinte años después de la novela" (es su título: el plazo es canónico). Me creía, explica, bien lejos de la religión, pero me equivocaba: "Podría firmar hoy las páginas sobre la Iglesia, ya que parecen haber sido, en efecto, escritas por un católico... Todas las novelas que escribí después están contenidas en germen en ese libro." La Gracia trabajó sin que yo lo supiera, ni lo supieran los críticos, salvo uno, Barbey, que escribió: "Después de este libro, no le queda al autor más que elegir entre la punta de una pistola o los pies de la Cruz." Y Huysmans concluye: "Está hecho." Para ser justos, no busca recuperar la totalidad de su obra anterior, dejando en el "fondo del saco" naturalista todo lo que precede a *À rebours*.

La conversión de Barrès no es exactamente, como las de Chateaubriand, Barbey y Huysmans, de orden religioso, sino ideológico y político. Al publicar en 1892 la edición "definitiva" de *Sous l'œil des Barbares*, la acompaña de un "Examen de tres novelas ideológicas" del *Culte du Moi*,<sup>11</sup> dedicado no sin razón a Paul Bourget. Es un prefacio muy poco tardío, pero Barrès era muy rápido. Estos tres volúmenes, recibidos como un breviario de escepticismo, "no supieron expresar todo su sentido" Su pretendido nihilismo egotista era de hecho una primera etapa, como la duda (¿o el *cogito*?) en Descartes. Hay que partir sólo de la realidad segura, que es el Yo. "Escucho que se me va a hablar de solidaridad. El primer punto es existir... tomad el Yo como un lugar de espera sobre el que mantenerse hasta que una persona enérgica os reconstruya una religión." Aparentemente, como diría Huysmans, "está hecho" El prefacio a la edición de 1904 de *Un homme libre* llevará más lejos la maniobra alineando *Le culte du Moi* a las posiciones nacionalistas de *Les déracinés*. Bourget, que es a Barrès lo que Barbey era a Huysmans (¡qué cadena!), había considerado *Un homme libre* como "una obra maestra de ironía a la que sólo le falta una conclusión" Esperando "esta conclusión suspendida, *Les déracinés* la fortalecen. En *Les déracinés*, el hombre libre distingue y acepta su determinismo. Un candidato al nihilismo busca su aprendizaje, y, de análisis en análisis, comprueba la nulidad del yo, hasta adquirir el sentido social" Y en apéndice a esta edición, una "Respuesta a M. René Doumic" concluye así: "¡Basta de echar la casa por la ventana!" Ya que el niño prodigio nunca partió, ejercitó sólo los músculos del

<sup>11</sup> *Sous l'œil des Barbares* (1888), *Un homme libre* (1889), *Le jardin de Bérénice* (1891).

espíritu. De allí la fórmula que resume todo, con un retruécano que fue efectivo y lo será por mucho tiempo: “Pensar solitariamente es encaminarse a pensar solidariamente.”

De Barrès a Aragón, la cadena continúa, y la filiación es reivindicada –por el segundo, por supuesto. Pero el discurso de recuperación de Aragón es más complejo y –como ya lo entrevimos– más atormentado. Es que el autor de *Incipits* tiene muchos pasados que recuperar, y el más difícil no es el más antiguo: del anarquismo surrealista a la solidaridad comunista, la fórmula de transición es la de Barrès, y en el plano literario, el paso de la escritura automática al realismo socialista es del mismo orden, fortalecido con la robusta dialéctica del “mentir verdadero” y con una pirueta “al estilo de Victor Hugo: que en el surrealismo hay realismo” No hay aquí ninguna negación, sino una simple progresión y desarrollo: “A los que concluirían que reniego de mis primeros escritos, les diría que el hombre no es la negación del niño, sino su desarrollo.” Más difícil de salvar es la frase “derechista” de *Front rouge*, que Aragón prefiere condenar, aunque la autocrítica sea una “gimnasia, a decir verdad, a la que nunca le tuve ni hábito ni respeto” Más difícil de condenar, ya que toca el fondo del compromiso comunista, la “desviación” stalinista y las múltiples imposiciones con sus más innobles consecuencias. El discurso se hace dostoiévskiano, mezclando la veleidad retrospectiva de revuelta con la sumisión voluptuosamente masoquista de “este infierno voluntario que es el mío” Pero esto, quizás, no concierne exactamente a la obra. La vida tiene también su paratexto, y la posteridad es un largo posfacio, que uno no puede escribir por sí mismo.

El prefacio tardío de una obra puede ser también el último prefacio, y, con un poco de suerte, la última palabra. Es el caso de Ronsard, muerto durante el prefacio tardío de *La Franciade*, y vimos que ése era idealmente el propósito de Chateaubriand o de Walter Scott. James murió en 1916 sin haber acabado su serie de prefacios, y Aragón se interrumpe en el tomo VIII de su *Œuvre poétique*, brusca y definitivamente, casi tres años antes de su muerte física. Salir de escena es un arte.

El “último prefacio”, o presumido como tal, es el que el autor siente como la última vez que se dirige al lector –su última ocasión de comunicarse con su público. En el que fue, salvo error, su primer prefacio autoral (*Inquisiciones*, 1925), Borges escribía que el prefacio es el lugar de su obra donde el autor es “el menos autor” Quizás deba entenderse como el menos *creador*, pero inversamente el más *comuni-*

*cador*. Aun un novelista tan cordial como Fielding parece experimentar el sentimiento de una ruptura de contacto, de un cese del “discurso” durante los capítulos propiamente narrativos y ficcionales de su obra: así, presenta el último “prefacio” de *Tom Jones* (el capítulo introductorio del XVIII y último Libro) como su última instancia de comunicación. El final de esta novela, acuciada por la abundancia de temas, no implicará ni bromas ni observaciones juguetonas. “Toda será simple narración.” Es aquí donde nos separamos, si es posible como buenos amigos, “como compañeros de viaje que pasaron muchos días juntos en una diligencia y que, a pesar de todos los pequeños desacuerdos que pueden producirse a lo largo de la ruta, se reconcilian y suben por última vez al vehículo, con alegría y buen humor; así también después de esta etapa, nos puede ocurrir que jamás volvamos a vernos” Este último prefacio –último alto antes del último viaje– se titula, lógicamente, “Adiós al lector”

El último prefacio, para un autor que sabe vivir y morir a tiempo, es el instante de la ceremonia del adiós. Nadie ha oficiado mejor esa ceremonia que Boileau en el prefacio para la recopilación de 1701 de sus *Obras*. Le quedan aún doce años de vida, pero en esa época, un poeta de sesenta y tres años juzgaba urgente retirarse. “Como al parecer ésta es la última edición de mis obras que revisaré,<sup>12</sup> y como parece que anciano como soy, de más de sesenta y tres años, y postrado por muchas enfermedades, mi carrera no podrá durar mucho tiempo, el Público tendrá a bien que me despida, y que le agradezca la bondad que tuvo al comprar<sup>13</sup> tantas veces obras tan poco dignas de su admiración.” Le sigue una interrogación seria acerca de las razones de este favor. No hay más que una, que es “el esmero que he puesto en adaptarme siempre a sus sentimientos, y de contagiarme, tanto como me fue posible, de su gusto en todas las cosas” Ya que no se trata de ser “aprobado por un pequeño número de conocedores”, es necesario tocar “el gusto general de los Hombres” Y el medio supremo es el de “no presentar al Lector más que pensamientos verdaderos y expresiones justas” Todo el resto (Boileau toma aquí ciertos versos de Théophile y de Benserade) es frío como “todos los hielos del Norte juntos” y sólo pueden gustar un instante. Las obras fundadas

<sup>12</sup> Comenzará en 1710 a preparar otro (el póstumo de 1713), pero creo saber que no pudo pasar de la quinta hoja antes de morir en marzo de 1711.

<sup>13</sup> Se lee bien: *comprar*, no *acabar*. Tal franqueza sin duda resultaría chocante hoy, cuando nos gusta adornar con guirnaldas de hipocresía el comercio de las letras; pero se sabe que a Boileau le gustaba llamarle compra a la compra.

en la verdad y la justicia son por el contrario inmortales, y resisten a todas las confabulaciones, “como un pedazo de madera que uno sumerge en el agua con la mano: permanece en el fondo tanto como es retenido, pero cuando la mano lo deja, se rebela y sale a flote” También Boileau espera con confianza el juicio de la posteridad. Juicio, sí: “En efecto, ¿qué es lo que pone al día una obra? ¿No es acaso decir al Público: me juzgáis? ¿Por qué tener a mal que se nos juzgue?”

Contrariamente a la esperanza del autor de las *Satires*, tal propósito corre el riesgo hoy de parecer pasado de moda. Pero ¿qué será mañana, y sobre todo pasado mañana, lo que “salga a flote”? Me parece en todo caso oportuno cerrar este largo discurso a través del prefacio autoral con una amable demostración del arte de despedirse.

### *Prefacios alógrafos*

El prefacio autoral tenía una prehistoria: siglos de “vida oculta” sumergida en las primeras páginas del texto; nada de esto ocurre en la historia del prefacio alógrafo, cuyos primeros ejemplos parecen remontarse, al menos en Francia, al siglo XVI, es decir, la época en que el prefacio autoral se separa del cuerpo del texto. Si una investigación mejor armada confirmara esta impresión, la explicación estaría, por así decirlo, contenida en el hecho, ya que la alografía es a su manera una separación: separación entre el destinador del texto (el autor) y el del prefacio (el prefacista). Podría ser que los primeros prefacios materialmente separados hayan sido alógrafos, por ejemplo el anónimo (pero sin duda de Marot) que acompaña la traducción impresa en 1526 del *Roman de la rose*, y que propone una serie de interpretaciones simbólicas. Citemos también, siempre en Francia, el prefacio (puramente filológico) del mismo Marot para su edición de las obras de Villon (1533), después, siempre de Marot, un prefacio para su traducción de Ovidio (1534), y, bajo otras plumas, los prefacios a diversas traducciones de Homero, Sófocles, Eurípides, Horacio o Terencio. En 1547, Amyot pone al frente de su traducción de *Théagène et Chariclée* una suerte de manifiesto en favor de la novela griega, considerada como una saludable antítesis moral y estética a las pamplinas informes de las novelas de caballería. El mismo Amyot hará entonces otros manifiestos en favor de la Historia<sup>14</sup> en los prefacios

<sup>14</sup> La mayor parte de los prefacios mencionados aquí se encuentran cómodamente reunidos en la recopilación de B. Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance*,

a sus traducciones de Diódoro (1554) y de Plutarco (1559). La producción prefacial estaría pues estrechamente ligada a la práctica humanista de edición y traducción de textos clásicos de la Edad Media y de la Antigüedad clásica. Si esta hipótesis se verificara, el Renacimiento italiano podría remontarse a muchos decenios atrás.

Todos estos prefacios son evidentemente de producción póstuma, es decir posterior a la muerte del autor del texto. Las ocasiones temporales del prefacio alógrafo se distinguen únicamente por esta posibilidad, que el autoral evidentemente ignora; encontramos alógrafos originales (para una primera edición), ulteriores (para una reedición ántuma o para una traducción),<sup>15</sup> y tardíos —generalmente póstumos. Según sé, el primer alógrafo original sería el de Chapelain para el *Adone* de Marino,<sup>16</sup> pero quizás podamos remontarnos más atrás. Notemos igualmente que un prefacio alógrafo original puede coexistir con uno autoral; esto es sin duda raro en ficción, en donde se considera que una presentación es suficiente, pero no en el caso de las obras teóricas o críticas, que permiten un reparto significativo de discursos prefaciales. Hay algo de esto en *Les plaisirs et les jours*, en donde un prefacio de Anatole France precede una suerte de epístola dedicatoria de Proust a Willie Heath. En todos estos casos, el prefacio alógrafo, por razones evidentes, tiene precedencia sobre el autoral.

A pesar del caso del *Adone*, la práctica no parece haberse extendido a la edad clásica: su era de opulencia comienza en el curso del siglo XIX; y aun esta abundancia es muy relativa: he encontrado muchos más prefacios autorales que alógrafos, y espero serenamente las estadísticas por venir. La explicación hipotética de esta desproporción es por ahora el “sentido común”, es decir los lugares comunes como “es más difícil molestar a dos personas que a una sola” “no se está mejor servido que por uno mismo”, o (más discutible) “para prologar un libro, es necesario haber leído algunas páginas” El estudio de las funciones nos ayudará quizás a matizar estas perogrulladas.

En lo esencial estas funciones coinciden, pero especificándolas un poco, con las del autoral original (favorecer y guiar la lectura), ya que

Northwestern University Press, 1950. Sobre el prefacio de *Théagène et Chariclée*, véase M. Fumaroli, “Jacques Amyot and the Clerical Polemic against the Chivalric Novel”, *Renaissance Quarterly*, primavera de 1985.

<sup>15</sup> En el caso de la traducción, el prefacio puede estar firmado por el traductor. El traductor-prefacista puede eventualmente comentar, entre otras, su propia traducción; en este sentido, su prefacio deja de ser alógrafo.

<sup>16</sup> Publicado en italiano en París, 1623.

Las funciones propias de los autorales ulteriores y tardíos no son de la incumbencia de un prefacista alógrafo —lo llamaremos, de ahora en adelante, solamente *prefacista*. Las especificaciones tienen que ver, evidentemente, con el cambio de destinatario, ya que dos tipos de personas no pueden asegurar exactamente la misma función. La valoración se vuelve aquí recomendación, y la información se vuelve presentación: por una razón que se me escapa, comenzaré por la segunda.

Las funciones informativas ligadas al papel de presentador son múltiples, y quizás heterogéneas. La información sobre la génesis de la obra es característica de los prefacios póstumos, ya que parece incongruente que en vida del autor un tercero tome su lugar. Sin embargo es lo que hace Grimm, en 1770, a propósito de lo que se transformará diez años más tarde en *La religieuse* de Diderot, pero se sabe cuán particular fue la génesis de esta obra; y las revelaciones de Grimm, debidamente corregidas por Diderot, se convirtieron en el “Prefacio de la obra precedente”. Este tipo de información hoy representa la función esencial de los prefacios (más modestamente calificados como “noticias” o “introducciones”) procurados por los responsables de las ediciones eruditas, que describen allí las etapas de la concepción, redacción y publicación, y que enlazan con una “historia del texto” y con la exposición de sus propias decisiones editoriales: establecimiento del texto, elección de *pre-textos* y variantes, notas documentales y críticas, etc. En las colecciones que enfocan a la vez el rigor filológico y la (relativamente) amplia difusión, las funciones de valoración eran confiadas a otro presentador que asumía en “prefacio” propiamente dicho un discurso más general y en principio más atractivo: André Maurois para Proust, Armand Lanoux para Zola, por ejemplo. Esta división de tareas tiende a desaparecer, signo evidente de la promoción del trabajo filológico que observamos más arriba a propósito de las colecciones de bolsillo.

Un segundo tipo de información, también característica de los prefacios póstumos, es de orden propiamente biográfico: publicar una obra, *a fortiori* las obras completas de un autor, ha sido durante mucho tiempo (al menos después de las *vidas* de trovadores insertadas en las recopilaciones del siglo XIII) la ocasión, casi obligatoria, de informar a los lectores sobre las circunstancias de su vida. Todas las grandes ediciones de la edad clásica se abrían con una ritual “Vida del autor”, que hacía las veces de un estudio crítico. Al frente de la primera recopilación de sus *Fábulas*, La Fontaine ubica una “Vida de Esopo el

Frigio”, La Bruyère abre sus *Caractères* con un “Discurso sobre Teofrasto”, una “Vida de Blas Pascal” por su hermana Gilberte aparece en 1684 al frente de *Pensées*, en 1722 una edición de Racine se publica con una biografía denunciada por la familia como muy poco edificante, en 1783, la edición Kehl de las Obras de Voltaire se abre con la “Vida de Voltaire” por Condorcet, y se sabe que Balzac, para una edición a su cuidado de Molière y de La Fontaine, escribe sobre cada uno de ellos, en 1825, una noticia biográfica de algunas páginas, que no agrega nada ni a su gloria ni a la de ellos. Flaubert, prologando la edición a la vez original y póstuma de *Dernières chansons* de su amigo Louis Bouilhet (1872), comienza por exorcizar esta práctica para él detestable: “¿No hemos abusado del ‘informe’? La historia absorberá toda la literatura. El estudio excesivo de la atmósfera de un escritor nos impide considerar la originalidad misma de su genio. Desde los tiempos de La Harpe, estamos convencidos de que, gracias a ciertas reglas, una obra maestra viene al mundo sin deberle nada a nadie, mientras que hoy nos imaginamos descubrir su razón de ser cuando se han detallado todas las circunstancias que la rodean” (este género de protesta se llamará más tarde *Contre Sainte-Beuve*, y es divertido ver aquí atribuida a La Harpe una idea que hoy llamaríamos “valeriana”). Después se afana por sacrificarse él mismo al rito deshonorado, dándonos la vida y las opiniones de su amigo: su exigencia, sus escrúpulos, su hastío por un siglo “mediocre”, su odio por las proclamaciones teóricas: “Él se colgaría antes que escribir un prefacio. Pero Flaubert, un poco más aficionado a este género, dio signos de resistencia, que reencontraremos, y este mismo prefacio, el único que jamás escribió, refleja más piedad que entusiasmo. El de Mallarmé para *Vathek* es casi exclusivamente biográfico (y bibliofílico), y el de Sartre para *Aden Arabie* es esencialmente un testimonio biográfico sobre Nizan tal como la conoció. La mayor parte de los alógrafos póstumos de Borges que componen la recopilación del libro *Prólogos* implican una noticia biográfica. La más interesante es la que consagra a Macedonio Fernández, y que se presenta explícitamente como tal: “No se ha escrito aún la biografía de Macedonio Fernández [...] No quiero que de Macedonio se pierda nada. Yo, que ahora me detengo a registrar esos pormenores absurdos, sigo creyendo que su protagonista es el hombre más extraordinario que he conocido. Sin duda a Boswell le ocurriría lo mismo con Samuel Johnson.”

Un último tipo de información, más próxima a la interpretación crítica, consiste en situar el texto presentado en el conjunto de la obra

de su autor: así hace Larbaud en 1926 para la traducción de *Dublineses*, de Todorov en 1984 para la de *Grand Code*; o aún, en el campo más vasto de un género o de la producción de una época: es típicamente el propósito de Georges Poulet en su prefacio a *Littérature et sensation*, que define la crítica de Jean-Pierre Richard en relación con otras corrientes (Blanchot, Béguin, Bachelard) de la crítica contemporánea.

La segunda función es sin duda, sobre todo para los alógrafos originales, la más importante; es sobre todo la más específica y que motiva recurrir a un prefacista: es la función de recomendación: "Yo, X, le digo a usted que Y tiene genio, y que es necesario leer su libro." Bajo esta forma explícita, a decir verdad muy rara y característica de los sectores más ingenuos de la institución literaria, el discurso prefacial corre el riesgo de producir un doble efecto de ridículo: el efecto "plancha" del elogio indiscreto, y el efecto de vuelta que afecta al prefacista, demasiado presuntuoso para decidir el genio del prójimo. La edición de 1847 del *Provincial à Paris*, obra menor de Balzac,<sup>17</sup> se abría con un prólogo del editor", en donde este último (?) se expresa con una delicadeza... balzaciana: "Existe uno que, quizás más que los otros, justifica la colosal reputación que posee. Este escritor es M. de Balzac [...] Ningún otro ha sondeado más profundamente que M. de Balzac los mil recovecos del corazón humano [...] Ahora que el edificio está casi terminado, podemos admirar la elegancia, la fuerza y la solidez [...] M. de Balzac es un escritor que no puede compararse con nadie en estos días [...] Sólo vemos un solo nombre junto al cual colocaríamos gustosamente a M. Balzac. Y ese nombre es Molière [...] Si Molière viviera en nuestros días, escribiría *La comédie humaine*. ¿De qué escritor contemporáneo se podría decir lo mismo?" El carácter probablemente apócrifo de esta alografía pseudoeditorial no arregla las cosas: Balzac asume ante la posteridad la carga de un ridículo que se reparte entre los dos.

Felizmente, la función de recomendación queda implícita la mayoría de las veces, porque la sola presencia de este género de prefacio es en sí misma una recomendación. Esta garantía la aporta, generalmente, un escritor consagrado: Flaubert para Bouilhet, France para Proust, Borges para Bioy Casares, Sartre para Nathalie Sarraute. O, en el caso de una traducción, el más conocido en el país de importación: Baudelaire para Poe, Malraux o Larbaud para Faulkner, Larbaud para Joyce,

<sup>17</sup> Luego pasó a ser *Les comédiens sans le savoir*; véase Pléiade, VII, p. 1709.

Aragon para Kundera. O más actual (por definición) en el caso de la reedición largamente póstuma de un texto clásico que “revisa” un escritor contemporáneo: Valéry para las *Lettres persanes*, para *Lucien Leuwen*, para *La tentation de saint Antoine*, Sartre para los *Journaux intimes* de Baudelaire, Queneau para *Bouvard et Pécuchet*. O aun, toda cuestión de notoriedad relativa hecha a un lado, capaz de ajustar a una obra el valor de una interpretación, y por consecuencia de un estatus histórico ejemplar. Es aparentemente el sentido que se debe atribuir al prefacio<sup>18</sup> escrito para el *Adone* por Chapelain, que era entonces sólo un joven discípulo de Malherbe. Este último había sido solicitado, pero prefirió transmitir al primero una tarea que sin duda no lo inspiraba: la operación fue afortunada: Chapelain produjo un largo texto que demostraba, con toda la ortodoxia aristotélica, que el poema de Marino estaba “tramado según las reglas generales de la epopeya” –de una suerte de epopeya efectivamente nueva, en tanto era acción no heroica, pero suficientemente “ilustre” (vida y muerte de Adonis) para nutrir el tema de un gran poema narrativo, del mismo modo que la acción no guerrera de *Cédipe* pudo nutrir un tema trágico: aquí observamos una vez más la capacidad generadora de la combinatoria aristotélica. Sobre lo cual Chapelain, que desde el principio se excusó por su falta de autoridad, concluía protestando con una modestia altiva que no se proponía “alabar” al caballero Marin, sino solamente decir en qué era digno de elogio: “Mi intención no ha sido coronarlo sino haceros ver sucintamente que yo sabía por qué él merecía la corona.” También es la función, *mutatis mutandis*, del prefacio de Larbaud para la reedición en 1925 de los *Lauriers sont coupés* (1887), puesta a punto sobre la historia del monólogo interior, o el de Deleuze para *Vendredi*, promovido así al rango de ilustración de “una cierta teoría del prójimo” –y de la perversión como ausencia del prójimo. Recordamos que la colección de bolsillo 10/18, en los años sesenta, se especializó en este tipo de presentaciones de mucho coeficiente intelectual: Blanchot para *Le Bavard*, Barthes para *Les corps étrangers*, Ricardou para *La route des Flandres*, etc. Pero el monumental “prefacio” de Sartre para las *Obras completas* de Genet es el ejemplo más imponente, o más encumbrado, del aval filológico de una obra literaria. A menos que se le ocurra a alguien imprimir un día *L'Idiot de la famille* como prefacio de *Madame Bovary*.

<sup>18</sup> “Lettre ou discours de M. Chapelain à M. Favereau... portant son opinion sur le poème d'Adonis du chevalier Marino”, retomada en *Opuscules critiques*, Droz, Hunter ed., 1936.

En su *Prólogo de prólogos*, Borges observa al pasar: “Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo”, y agrega sabiamente: “Esta omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata.” Esta observación, que debería desalentar a cualquiera de manifestarse sobre un objeto tan trivial, no lo desalienta a él: “El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérbolos irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones de género. Otros ejemplos hay [...] que anuncian y razonan una estética.” Y cita a Wordsworth y Montaigne, lo que prueba que no piensa sólo en los prefacios alógrafos, evidentemente señalados por la fórmula “panegírico fúnebre” “El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica.” Diversos ejemplos ya citados, entre los cuales podrían incluirse los prefacios alógrafos de *Prólogos*, muestran que estas dos funciones, de valoración y de comentario crítico, no son en absoluto incompatibles, y que la segunda puede ser la forma más eficaz de la primera, porque indirectamente el comentario destaca significaciones “profundas” y por lo mismo gratificantes. Se sabe, por ejemplo, todo lo que la “cuota” intelectual de Faulkner ha debido, en Francia, a la célebre fórmula de Malraux sobre “la intrusión de la tragedia griega en la novela policial”

La dimensión crítica y teórica del prefacio alógrafo lo lleva manifiestamente hacia la frontera que separa (o hacia la ausencia de frontera que no separa netamente) el paratexto del metatexto, y más concretamente el prefacio del ensayo crítico. Esta proximidad es particularmente sensible en los prefacios póstumos escritos para la reedición de obras antiguas,<sup>19</sup> en las que la desaparición muy lejana del autor libera de la obligación de valoración: se sabe, por ejemplo, que la presencia de un prefacio firmado por Valéry, aunque sea eventualmente severo, es mucho más incitador que disuasivo. No es por azar que cito a Valéry, porque los grandes prefacios, para Montesquieu, para Stendhal o para Flaubert, tienen carácter de ensayos críticos —y hoy se encuentran legítimamente mezclados con los ensayos autónomos como los referidos a La Fontaine o Voltaire. Toma las cosas desde muy alto, incluso a veces desde lejos, en particular a propósito de *Lettres*

<sup>19</sup> No estoy hablando de prefacios póstumos en forma de homenaje a un amigo desaparecido, del tipo Flaubert para Bouilhet, que Borges relacionará precisamente, al contrario, con el modelo de la “oración fúnebre”

*persanes*, o a propósito del espíritu en general, después del espíritu del siglo XVIII, antes de llegar a Montesquieu, después a su libro. El “Stendhal” es de igual apertura, y el autor de *Lewwen* figura allí más como tipo de ingenio que como escritor. “La tentación de (san) Flaubert” es francamente desvalorizadora: es una embestida contra el realismo, *Salammbô* y *Bovary*, y aun *Saint Antoine*, en las que Flaubert “embriagado por lo accesorio a costa de lo principal” perdió “el alma de su tema”. Es característico que “Stendhal”, por ejemplo, haya aparecido al principio en revistas, y que luego fuera publicado en un opúsculo separado, antes de reunirse con *Variété*. Podemos decir lo mismo de los prefacios de Sartre retomados en *Situations* entre otros artículos antiguos, de los de Bâthres retomados en *Essais critiques*, etc. Y una vez más, esas dos obras maestras críticas de Sartre, antes prefacios, el *Baudelaire* y el *Saint Genet* —que no tomaré el riesgo de mencionar más extensamente en una sección que su consideración haría estallar como un globo.

Pero ocurre también que el prefacista, en la posición dominante que le confiere generalmente su notoriedad y el hecho de responder a un pedido (y por ello seguro del “todo está permitido”), aprovecha las circunstancias para salirse un poco del objeto de su discurso en beneficio de una causa más vasta, o eventualmente diferente. La obra prologada se vuelve simple pretexto para un manifiesto, una confidencia, un ajuste de cuentas, una divagación. Es el caso de Mallarmé, justamente, obviando el (pequeño) *Traité du verbe* de René Ghil (1886) para exponer su teoría de la lengua y del verso. Es el de Proust gratificando a *Tendres Stocks* con una doctrina estilística que se refiere menos a Moran que a Stendhal, Baudelaire y Flaubert. Es el de Valéry trascendiendo el libro de Leo Ferrero, *Léonard de Vinci ou l'Œuvre d'art*,<sup>20</sup> en un ensayo perfectamente autónomo sobre *Léonard et les Philosophes*. Es el de Borges aprovechando la ocasión de *La invención de Morel* para dar una estocada a la arbitrariedad de la novela psicológica (“Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nada es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad...”) y exaltar la novela de aventuras. Es el de Sartre considerando el *Portrait d'un inconnu* como antinovela.<sup>21</sup> Es el del mismo Sartre

<sup>20</sup> Kra, 1929. El prefacio de Valéry fue integrado luego al conjunto de sus estudios sobre Vinci; véase *Pléiade*, I, pp. 1234ss.

<sup>21</sup> Las reservas, fáciles de adivinar, de Nathalie Sarraute, son expresadas con claridad en una entrevista recopilada por J. L. Ezine, *Les écrivains sur la sellette*, Éd. Du

postrando *Les damnés de la terre* de Fanon a los pies de su propio exagerado furor anticolonialista en un discurso que se puede,<sup>22</sup> no sin razón, calificar de “desvío de la palabra”. Es el de Aragon aprovechando la ocasión de la traducción de *La plaisanterie* para expresar su angustia frente a la amenaza de cierta “Biafra del espíritu”

No habría que creer que el prefacio alógráfico tiene sobre el autoral el privilegio de la absoluta buena conciencia, y que todos los escritores, ilustres o no, se prestan sin malicia y sin escrúpulos a ese papel de “padrino” literario o ideológico. Algunos se libran sin hablar, y su discreción los sustrae de esta encuesta.<sup>23</sup> Otros lo hacen más explícitamente, como Flaubert, a quien vemos rechazar el pedido indiscreto de una Mme Régnier: ya rechacé a otros, explica, y “estas maneras de gran hombre de recomendar un libro al público, este género Dumas, en fin, me exaspera, me repugna”; por lo demás, “la cosa es perfectamente inútil y no hace vender un ejemplar más; el buen lector sabe a qué atenerse con estos actos de complacencia que, de entrada, desvalorizan un libro, porque el editor parece dudar al recurrir a un extraño para que haga un elogio”.<sup>24</sup> Este último argumento no es débil, aun si nada permite medir las ventajas y los inconvenientes sobre este punto. Otros, más categóricos o menos perversos, expresan sus escrú-

Seuil, 1981, p. 37: “Yo no estaba ya de acuerdo con eso cuando lo escribió, como prefacio a *Portrait d'un inconnu*: no es una ‘anti-novela’, las otras tampoco...”

<sup>22</sup> G. Idt, “Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes”, *Littérature*, 27, octubre de 1977; en este estudio del prefacio a *Les damnés de la terre*, el autor describe de manera muy precisa la función de “maestro prefacista” del autor de *Saint Genet*: “Una cincuentena de prefacios, de una a quinientas páginas, escritos o hablados, celebrando los clásicos, apadrinando a desconocidos o importantes en el extranjero, Sartre figura como cacique de promoción y no como marginal.” En la galería de maestros prefacistas de este siglo, Sartre supera en cantidad a todos sus predecesores, France y Valéry incluidos.

<sup>23</sup> Al menos sabemos que Balzac, para *La comédie humaine*, le pidió un prefacio a Nodier, quien lo rechazó, después a Sand, quien aceptó antes de negarse. Este doble desistimiento nos vale el prólogo de 1842, pero nos priva de lo que hubiera sido, quizás, el más brillante ejemplo de prefacio alógráfico.

<sup>24</sup> 7 de septiembre de 1877. Notemos que en 1853 Flaubert acarició tres proyectos de prefacio: uno, alógráfico, sobre Ronsard, que habría sido como “un ensayo sobre el genio poético francés”, o una “historia del sentimiento poético en Francia”; otro para *Melaenis* de Bouilhet; y un tercero, autoral, para su *Dictionnaire des idées reçues*, quizás lejano antepasado de *Bowward et Pécuchet*; y que preveía como “una charlatanería sobre las ideas críticas que tengo en la conciencia”. El rechazo absoluto a toda expresión teórica en el prefacio le ocurre más tarde.

pulos o sus reservas, como hemos visto hacer a tantos prefacistas alógrafos, en el texto mismo de su prefacio, que conservará al menos el mérito de la lucidez. Borges, prologando en 1927 una antología de la poesía uruguaya, se preguntaba públicamente qué hacía “en ese zaguán”; y T.S. Eliot, en su introducción a *Nightwood* de Djuna Barnes (1937), se hace una pregunta bajo la forma, para mí definitiva, de una aporía: “Los raros libros que merecen un prefacio son precisamente los que no lo necesitan.”

Se impone el corolario inverso, que designa con precisión la otra fuente de malestar: no sólo la molestia del prefacista por tener una función inmodesta y superflua, sino su renuencia a cumplir un trabajo que no ha sabido rechazar. Es al menos así como interpreto esa cláusula por lo menos condescendiente y, al límite, descortés para el autor, por la cual tantos prefacistas parecen enmendarse indicando con cuidado que ellos satisfacen un apremiante ruego. “¿Por qué me ha pedido que ofrezca su libro a los espíritus curiosos?”, se pregunta France en *Les plaisirs et les jours*, “¿Y por qué le he prometido comprometerme en esta tarea tan agradable pero tan inútil?”, ya que por otra parte este libro “se recomienda solo” “Es el mismo autor... quien ha hecho a su joven colega el favor de pedirle este prefacio”, escribe Larbaud para *Les lauriers sont coupés*. Usted me ha pedido imprudentemente “introducir su obra al público”, dice Valéry en esta “Carta a Leo Ferrero” que sirve de prefacio a *Léonard de Vinci ou l'Œuvre d'art*. “Acepto con placer agregar algunas palabras al notable ensayo de Stéphane sobre el Aventurero –dice Sartre–, no para hacer un elogio o recomendarlo: se recomienda por sí mismo...” Y el mismo Sartre en *L'artiste et sa conscience*: “Usted quiso, mi querido Leibowitz, que agregue algunas palabras a su libro.” Acepté por amistad y solidaridad... Pero ahora que escribo, confieso que estoy en un aprieto.” La delicadeza de Sartre, como sabemos, tenía su límite: la fuente de su inquietud es en principio aquí su incompetencia musical, pero pronto aparece otra, que es un profundo desacuerdo sobre las modalidades, efectivamente inquietantes, del compromiso político del músico.<sup>25</sup> Siempre Sartre, para *Le traître* de André Gorz: “El libro me gustó y dije: sí, haré su prefacio, porque siempre es necesario pagar [la palabra es graciosa] para tener el derecho de amar lo que uno ama; pero, desde que tomé la

<sup>25</sup> “Éste no es ciertamente uno de mis mejores textos” (“Autoportrait à soixante-dix ans”), *Situations*, x, p. 171.

pluma, un pequeño carrusel invisible se puso en movimiento debajo del papel: era el prólogo como género literario que requería su especialista, un anciano calmo, un académico.

Se es a veces más académico de lo que se imagina, y, como decía Satie o Jules Renard, no basta con rechazar los honores, es necesario no merecerlos. Pero lo interesante, para nosotros, es ver aquí, una vez más, cómo el malestar prefacial, que procede de una modestia sincera o de un desprecio inconfesado, se transforma en una especie de hipercoscienza genérica. Nadie ha escrito un prefacio sin experimentar el sentimiento más o menos molesto de que lo más claro en este asunto es que él está por escribir un prefacio. Roland Barthes, que no hacía nada ritual y “codificado” (prefacio, página de diario, autobiografía, carta de condolencias o de felicitaciones) sin experimentar el peso y la fuerza, a la vez paralizante e inspiradora, de este código, lo manifiesta a su manera, tan precisa como evasiva, en el primer párrafo de su prefacio a *La parole intermédiaire* de François Flahault, verdadero pequeño organon del prefacio alógrafo, al que no agregaré una sola palabra:

Imagino de buen grado que el papel del prefacista consiste en enunciar lo que el autor no puede decir, por pudor, modestia, discreción, etc. Ahora bien: a pesar de las palabras, no se trata de escrúpulos psicológicos. Un autor puede decir “yo”, pero le es difícil, sin suscitar algún vértigo, comentar ese “yo” con un segundo “yo” diferente del primero. Un autor puede hablar de la ciencia de su época, aun alegar las relaciones que tiene con ella, pero no tiene el poder de situarse declarativa, históricamente, él no puede evaluarla. Un autor puede producir una visión estática del mundo, pero no puede ostentarla, en principio porque, en el estado actual de nuestros prejuicios, parecería aminorar su objetividad científica, y después porque una “visión” no es más que una síntesis, un estado segundo del discurso, que se puede atribuir al otro, no a sí mismo. Es por lo que el prefacista, actuando como una voz segunda, tiene con el autor y el público una relación muy particular, en la que es ternario: prefacista, yo designo uno de los lugares en donde me gustaría que François Flahault fuera reconocido por un tercero, su lector. Haciendo esto, ilustro de manera tópica la teoría que se defiende en este libro: el prefacio es, en efecto, uno de esos actos “ilocutorios” de los que nuestro autor se convierte en analista.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Un lindo ejemplo de Barthes prefacista se encuentra en Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Minuit, 1963. Solicitado no por el autor, sino por el “héroe”, para alejar toda idea de interpretación oficiosa, Barthes distingue dos interpretacio-

*Prefacios actorales*

Dije antes que el prefacio actoral auténtico podía ser considerado como un caso particular de prefacio alógrafo: caso en el que el “tercero” entre el autor y el lector es uno de los personajes reales de un texto referencial. Dije también que, a falta de ejemplos relevantes de prefacio de biografía procurada por el propio biografiado,<sup>27</sup> Valéry nos ofrece el ejemplo vecino, o primo, de un prefacio a un comentario procurado por su propio comentado. A decir verdad, ofrece dos: el prefacio al comentario de *Charmes* por Alain (1928) y el prólogo al comentario del *Cimetière marin* por Gustave Cohen (1933). No pretendo que estos dos casos ilustren todo el campo de las funciones del prefacio actoral. Podríamos imaginar que un prefacio actoral de heterobiografía tuviera por principal función, además de las cortesías de modestia obligadas, rectificar con simplicidad algunos errores de hecho o de interpretación, y de llenar ambas lagunas. Tal acción supone algún entendimiento entre el biógrafo y su modelo, fuera del cual, de todas maneras, no habría tal prefacio. Se podría imaginar, transportando al plano del comentario, que un prefacio de tipo valeriano sea una suerte de comentario en segundo grado, donde el autor diría si está de acuerdo con su crítica sobre el sentido que aquél encuentra en su texto, y autorizarlo como comentario oficial o recusarlo y rectificarlo. Como dijimos antes, es exactamente ése el papel que rechazó dos veces Valéry, profesando y quizás improvisando para la ocasión la celeberrima doctrina –convertida en uno de los más firmes credos de nuestra vulgata crítica– según la cual el autor no tiene ningún derecho a comentar su obra, y sólo puede escuchar con la boca cerrada el que se le hace: “Mis versos tienen el sentido que se les da. El que yo les doy no se ajusta más que a mí y no es opuesto a nadie”

nes de Robbe-Grillet: la “cosista” (es evidentemente la suya, pero no lo dice) y la humanista (la de Morrisette); ¿debe elegir entre las dos? No, afirma, ya que la obra literaria niega toda respuesta: negativa de respuesta que el propósito humanista desestima, y que de hecho responde con la mayor claridad.

<sup>27</sup> Señalemos de todos modos un prefacio de Claudel (dos páginas muy huecas) a J. Madaule, *Le drame de Paul Claudel*, Desclée de Brouwer, 1936. Una carta de Gide al frente de P. Iseler, *Les débuts d'André Gide vus par Pierre Louÿs*, Le Sagittaire, 1931, y una carta de Malraux, al frente de S. Chantal, *Le cœur battant, Josette Clotis – André Malraux*, Grasset, 1976. La carta es evidentemente un medio cómodo de librarse de una obligación prefacial, pero algunas dan la impresión de ser respuestas negativas subrepticamente convertidas en cartas-prefacios. Mme Régnier debería haber incluido la negativa de Flaubert en su libro.

(*Charmes*), “No hay un sentido verdadero en el texto. Basta de la autoridad del autor. Lo que haya querido decir, escribió lo que escribió” (*Cimetière marin*), etc. No pretendo aquí que esta placentera teoría sea una pequeña derrota *ad hoc* para evitar pronunciarse sobre la justicia de un comentario, pero nadie me sacará la idea de que hay un poco de eso, y sabemos que Valéry era aficionado a este género de improvisaciones. Por otra parte, no hemos notado lo suficiente que estaba estrechamente articulada a la no menos célebre definición de la poesía como estado intransitivo y no comunicacional del lenguaje —dicho de otro modo, esta destitución crítica del autor estaba reservada teóricamente, al menos en su origen, al dominio de la poesía, y que la extensión, válida o no, que se hizo luego a toda especie de texto usurpa un poco su garantía valeriana.

Otra diferencia en el uso: cuando Valéry decretaba la inautoridad del autor, lo hacía hasta el final (los detalles que da a propósito de *Cimetière marin* son del orden de la génesis, no del sentido: cómo este poema le resulta con ritmo decasílabo). El uso actual, un poco repartido en los prefacios, las entrevistas, las conferencias, es de un tipo menos riguroso, que parece a menudo una suerte de preterición exorcizante: primer tiempo, no tengo ninguna autoridad para comentar mi obra; segundo tiempo, vean lo que es esto: cualquiera que la juzgue de otro modo es un pedante, un stalinista atrasado, un analista de estación de servicio, etc. Invento (casi) las piezas de este discurso-robot, y todo parecido con el de un autor real es puro azar, objetivo o no. Pero la experiencia prueba que no es tan fácil, ni tan agradable para un autor deponer *verdaderamente* su autoridad.

### *Prefacios ficticiales*

Con nuestro último tipo funcional, que reagrupa el conjunto de casillas A<sup>2</sup>, D, E, F, y, por provisión, G, H e I, del cuadro de los tipos de destinadores, es decir los prefacios autorales denegativos y todos los prefacios ficticios o apócrifos, volvemos al orden de los prefacios actorales, o más exactamente los prefacios que los datos exteriores y/o posteriores a su estatus oficial original nos obligan a considerar como actorales. A pesar de la diferencia de destinador, los prefacios actorales asertivos y los prefacios alógrafos tienen en común lo que llamaré, a falta de un mejor término, el carácter *serio* de su régimen de destinación; los que vamos a considerar ahora por sus funciones,

se distinguen por el régimen *ficcional*, o, si se prefiere, lúdico (las dos nociones me parecen aquí equivalentes), en el sentido en que el estatus pretendido de su destinador no pide ser tomado en serio.

Me gustaría sustituir la oposición entre serio y ficcional por la de auténtico y ficticio (o apócrifo), pero no se trata exactamente de una sustitución, ya que la categoría de serio no engloba todos los tipos de autenticidad: el prefacio autoral denegativo es auténtico en el sentido antes definido (su autor, aun si es anónimo o seudónimo, es el que pretende ser), pero no es serio en su discurso, ya que su autor pretende no ser el autor del texto, que reconocerá más tarde ser, y que es casi siempre de manera manifiesta. Los prefacios autorales asertivos, alegafos y actorales auténticos son serios, en el sentido de que dicen implican) la verdad sobre la relación entre su autor y el texto que sigue. Los otros –todos los otros– son auténticos, ficticios o apócrifos, pero son ficcionales (categoría que desborda la del ficticio) en el sentido en que todos proponen, cada uno a su manera, una atribución manifiestamente falsa del texto.

Su ficcionalidad se refiere a cuestiones de atribución: del texto solo en el autoral denegativo, del texto y del prefacio mismo en los prefacios con destinador ficticio, y del prefacio solamente en el caso eventual de prefacio apócrifo de tipo Davin. Pero, por otra parte, su funcionalidad consiste esencialmente en su ficcionalidad, en el sentido en que están allí esencialmente *para efectuar una atribución ficcional*. Quiero decir: el prefacio de *La vie de Marianne* sirve para establecer ficcionalmente que estas Memorias no han sido escritas por el Marivaux que las firma, sino por Marianne, el de *Ivanhoe*, para pretender ficcionalmente que esa novela no es de Walter Scott sino de “Laurence Templeton”, etc. Como ya hemos considerado suficientemente esas ficciones de atribución en el capítulo del destinador, donde tenían su lugar legítimo, parecería imponerse la conclusión de que ya hemos tratado por adelantado las funciones del prefacio ficcional, y que no queda más que darle vuelta a esta página.

Pero no es así, porque, en principio, *efectuar* una ficción no se reduce a *enunciar* una frase del tipo “Yo, Marivaux, no soy el autor de las Memorias que siguen”, o “Yo, Templeton, soy el autor de la novela que sigue”. Para efectuar una ficción, como todos los novelistas saben, es necesario algo más que una declaración performativa; se debe *constituir* esa ficción a través de detalles ficcionalmente convincentes; se necesita, pues, *vestirla*, y el medio más eficaz parece ser *simular un prefacio serio*, con todos los avíos de discurso, de mensajes, es decir, de

funciones, que comporta. A la función cardinal del prefacio ficcional, que es la de efectuar una atribución ficcional, se unen, a su servicio, las funciones secundarias por simulación del prefacio serio –o más precisamente, como veremos, por simulación de tal o cual tipo de prefacio serio. Por ejemplo, “Yo, Marivaux, voy a decir qué pienso de las Memorias de Marianne” (simulación de prefacio alógrafo), o “Yo, Templeton, dedico este relato a M. Dryasdust, anticuario, y justifico ante él mi propósito nuevo de una novela situada en la Inglaterra de la Edad Media” (simulación de prefacio autoral), o “yo, Gil Blas, voy a decirles cómo se debe leer el siguiente relato de mi vida” (simulación de prefacio de autobiografía), etc. Y sobre la cubierta de esta simulación ficcional, nada prohíbe al autor (real) del prefacio decir o hacer decir, a propósito del texto del que igualmente es el autor real, algunas cosas que seriamente piensa: por ejemplo, que “el gran problema en la vida es el dolor que se causa” (*Adolphe*), o aun (o mejor) algunas cosas que no piensa, pero que quiere hacer creer al lector, esta vez seriamente (ya que la mentira es tan seria como la verdad o el error sincero): por ejemplo, que la finalidad de las cartas publicadas bajo el título *Les liaisons dangereuses* es la de poner en guardia a las jóvenes puras contra los hombres corruptos. Volveremos a encontrar aquí, pero en favor de la simulación, las funciones ya reconocidas del prefacio serio, y no vamos evidentemente a reiterar el estudio. Simplemente, destacaremos algunas resurgencias por simulación, eventualmente sinceras o mentirosas, es decir, serias.

### *Autorales denegativos*

Las ficciones de atribución y los procedimientos de simulación que las acompañan difieren según los tipos de destinadores. El prefacio autoral denegativo, que no lleva otra atribución ficticia que la *del texto*, se presenta como un prefacio alógrafo, y más precisamente, en la mayor parte de los casos, como una simple nota editorial. Prefacio, pues, pseudoeditorial, para un texto presentado lo más a menudo como un simple documento (relato autobiográfico, diario o correspondencia) sin finalidad literaria, atribuido a su o sus personajes narradores, diaristas o autores de epístolas. Su primera función consiste en exponer, es decir narrar, las circunstancias en las cuales el pseudoeditor tomó posesión del texto. Prévost afirma que las *Mémoires d'un homme de qualité* cayeron en sus manos en un viaje que hizo a la abadía de\*\*\*,

donde el autor (Renoncour, por supuesto) se había retirado. Marivaux obtiene la historia de Marianne por un amigo que simplemente la encontró. Constant, para *Adolphe*, da los detalles de una temporada en Calabria. Scott (según sé, es su único prefacio denegativo) recibió por correo el manuscrito de *Rob Roy*. Balzac, o mejor “Horace de Saint-Aubin”, se adueñó, para *Le vicaire des Ardennes*, del de un joven hombre que acababa de morir. Georges Darien robó, de una habitación de hotel, el de Georges Randal (*Le voleur*), quien ya lo había previsto, o quizás deseado. El borrador de *Armance* fue confiado para hacerle correcciones a Stendhal por “una mujer inteligente”. El de *Gaspard de la nuit* le fue dado a Louis Bertrand (así firma su prefacio), en un jardín público de Dijon, por un pobre diablo que desapareció en la noche y luego se habrá asado en el infierno.<sup>28</sup> Son, según parece, las *Mémoires de d'Artagnan* (de hecho seudomemorias falsificadas por Courtilz de Sandras) las que pusieron a Dumas en la pista de las del conde de La Fère, “mss 4772 o 4773, no recordamos bien”, fuente pretextada de los *Trois mousquetaires*. Es en el transcurso de un paseo a Kerengrimen (o a Beg-Meil) que Proust conoció al escritor C. (o B.), que le legó el manuscrito de *Jean Santeuil*.<sup>29</sup> Es la hija de la heroína la que envía a Gide el diario de *L'école des femmes*. El texto original de *El inmortal*, “redactado en un inglés donde abundan latinismos”, fue transmitido a Borges por el anticuario Joseph Cartaphilus, que una nota, hacia el fin del texto, identificará como el héroe-narrador. Es el 16 de agosto de 1968 cuando un complaciente anónimo entrega en las manos de Umberto Eco “un libro debido a la pluma de un cierto abad Vallet, *El manuscrito de Dom Adson de Melk*, traducido al francés a partir de la edición de Dom J. Mabillon, en las Prensas de la Abadía de la Source, París, 1842”, manuscrito que el autor de *El nombre de la rosa* traduce al italiano remontando, de Viena a Melk, el curso del Danubio, con una persona querida que termina por llevarse el origi-

<sup>28</sup> Publicado en 1842 algunos meses después de la muerte del autor por Victor Pavie, *Gaspard de la nuit* presenta un paratexto muy complejo: después del prefacio autoral denegativo, viene un segundo prefacio, autoral ficticio. Firmado Gaspard de la nuit, después una breve epístola dedicatoria a Victor Hugo, sin firma, y seguida de dos epígrafes. Todo precedido de un prefacio alógrafo auténtico de Sainte-Beuve. Pero sabemos por su correspondencia que Bertrand deseaba corregir esta obra, y en particular suprimir el prefacio denegativo. Cf. Richard Sieburth, “Gaspard de la nuit: Prefacing Genre”, *SiR*, 24, verano de 1985.

<sup>29</sup> *Jean Santeuil* comporta dos proyectos diferentes de prefacio denegativo, y de allí estas alternativas. Bien entendido, el carácter póstumo de esta publicación da a su paratexto un estatus hipotético.

al abandonando su vida de una “manera desordenada y abrupta... me queda una serie de cuadernos escritos por mi propia mano, un gran vacío en el corazón” Renuncio a resumir la serie que se encuentra en todas las buenas bibliotecas bajo el título inevitable “Un manuscrito, naturalmente”, que acaba con toda la historia del género, como los *Quatre derniers lieder* de Strauss la del *lied* romántico; pero creo que ese canto del cisne no desalienta las imitaciones. Los detalles, más o menos pintorescos, de las circunstancias ofrecen evidentemente la ocasión de relatos más o menos desarrollados por los cuales este tipo de prefacio participa de la ficción novelesca, nutriendo el texto de una suerte de relato encuadrado. Pero sabemos que el “editor” de *Werther* y el del *Abbé C.* retoman la palabra para asumir ellos mismos el desenlace; y que el de *Novembre*, que no había procurado ningún prefacio, entra en escena *in fine* (“El manuscrito termina aquí, pero he conocido al autor”) para conducir el relato hasta la muerte del héroe; y ciertos prefacios, como los de *Moll Flanders* o de *Volupté*, hacen las veces de anticipo de un epílogo por definición prohibido en los relatos autobiográficos, reales o ficticios.

La segunda función, de ficcionalidad menos novelesca y de tipo propiamente editorial, consiste en la indicación de las correcciones aportadas, o no, al texto: traducción y simplificación del estilo para las *Lettres persanes*, extracción de detalles indecentes para *Les liaisons dangereuses*, pero sin ninguna corrección que hubiera podido unificar el estilo de los diversos autores de las cartas (una manera, para el autor, de subrayar el mérito, que evidentemente merece, de su diversidad), completa “recomposición” de la obra para *Rob Roy*, ninguna corrección para *Adolphe*. La tercera es más rara, sin duda porque el texto se encarga por sí mismo: es una biografía sumaria del autor pretendido, que sólo encuentro en obras no autobiográficas. Nodier atribuye *Smarra* a “un noble Ragusain que ocultó su nombre bajo el del conde Maxime Odin”, y Balzac, en la advertencia de *Gars*,<sup>30</sup> produce una biografía muy detallada (y muy autobiográfica, que anuncia por muchos aspectos *Louis Lambert*) del autor supuesto “Victor Morillon”, de la que no puedo dejar de citar esta página, que su contexto vuelve particularmente sabrosa:

<sup>30</sup> Título abandonado de la primera versión de *Chouans*, 1828. Véase *Pléiade*, VIII, p. 1667.

El público ha caído tantas veces en las trampas tendidas a su buena fe por los autores cuyo amor propio y vanidad crecen, cosa difícil, cuando se trata de revelar un nombre a su curiosidad, que creemos que merece la pena hacer el camino contrario.

Estamos felices de poder confesar que nuestro sentimiento fue compartido por el autor de esta obra —él manifestó siempre una aversión profunda por esos prefacios parecidos a desfiles, donde uno se esfuerza por hacer creer en la existencia de abades, de militares, de sacristanes, de gente muerta en los calabozos, y de hallazgos de manuscritos, que derraman sobre las estructuras falsas los tesoros de la simpatía. Sir Walter Scott tuvo esa manía, pero tuvo el buen ánimo de burlarse de esas redundancias que quitan la verdad a un libro. Si se está condenado a subir al tablado, es necesario decidirse a hacer de charlatán pero sin valerse del maniquí. Aceptamos con mucha estima a un hombre que se presenta modestamente diciendo su nombre. Hoy existe el pudor a nombrarse, hay una cierta nobleza en ofrecer a la Crítica y a sus conciudadanos una vida real, un hombre y no una sombra, y en cuanto a eso, jamás víctima más resignada fue conducida al hacha de la Crítica. Por poco que haya existido alguna gracia en el misterio del que el escritor se envuelve, y que el público haya respetado su velo como una mortaja de muerto, tantos malos escritores han usado el telón que a esta hora ya está sucio y arrugado, y que corresponde sólo a un hombre de genio encontrar un ardid nuevo contra esta prostitución del pensamiento que se llama la publicación.

El efecto de autobiografía disfrazada se encuentra también en el retrato trazado por Saint-Beuve en *Joseph Delorme*; pero no, imagino, en la biografía de la poetisa griega imaginada por Pierre Louÿs para *Les chansons de Bilitis*.

La última función, donde se ejerce más fuertemente la simulación de un prefacio alógrafo, es el comentario, más o menos valorizante, del texto. Defoe insiste en el valor moral de *Moll Flanders*, donde toda falta es severamente sancionada, y ya he mencionado los comentarios análogos para las *Liaisons* y para *Adolphe*. Sainte-Beuve se ajusta a esto para *Volupté*, saludable análisis “de una inclinación, de una pasión, de un vicio...” (no he comprendido bien cuáles). En sus “observaciones” sobre *Oberman*, Senancour se guarda de toda apreciación moral, pero anuncia el color literario y previene las críticas: encontraremos en esta serie de cartas, no acción, sino descripciones, sentimientos, pasiones y también... lentitudes y contradicciones. Pero el prefacio denegativo más rigurosamente imitativo de un alógrafo clásico es sin ninguna duda el de *Madame Edwarda*. Ya señalé su particularidad temporal: es, según sé, el único prefacio ulterior, en un género (prefacios ficcionales

en general) comúnmente ligado a una ficción atributiva provisoria, consagrado a una desmentida explícita o implícita. Georges Bataille interviene como prefacista de “Pierre Angélique” quince años después de la primera publicación de la novela, y por este mismo hecho la ficción “editorial” queda excluida: no puede presentarse publicando el manuscrito de un desconocido, sino como el autor de un prefacio biográfico ulterior, en ocasión de una reedición, como Larbaud para Dujardin, o mejor como Deleuze para Tournier. Es un prefacio altamente “teórico”, prefacio-manifiesto, que se podría calificar, como se hizo para ciertos prefacios de Sartre, prefacio-desvío si no se tratara aquí de un autodesvío en provecho, como se sabe, de una exposición –seria y aun solemne en su ingenuidad– de la filosofía batailliana del “erotismo considerado gravemente, trágicamente”, del éxtasis por el horror, y de ese gran descubrimiento –¿quién lo creyó?– de que “el horror acentúa el atractivo!” (los signos de exclamación están en el texto).

### *Autorales ficticios*

El prefacio autorale ficticio (D) está, como dije, eminentemente (y aun exclusivamente) representado por Walter Scott en un gran número de sus novelas a partir de 1816, de las cuales las más importantes son la serie de *Cuentos de mi huésped*, *Ivanhoe*, *Las aventuras de Nigel* y *Peveril of the Peak*, todo por vía de simples dedicatorias o epístolas dedicatorias con función prefacial. Es aquí donde el juego paratextual de la suposición de autor se complica de una manera que lo hace, para nosotros, el lugar más novelesco y más fascinante de una obra. En la epístola dedicatoria de *Ivanhoe* ya citada, la más pintoresca es sin duda la persona del destinatario, el reverendo doctor Dryasdust, miembro de la Sociedad de Anticuarios, residente en Castlegate, York, elegido por el autor ficticio Templeton por su competencia arqueológica, que lo constituye en verdadero juez experto de lo que fue la primera novela propiamente histórica de nuestro autor. *Las aventuras de Nigel* se abren con una “epístola que sirve de introducción” al mismo Dryasdust por el capitán Cuthbert Clutterbuck, quien se consideró después de él como “hijo del mismo padre” Esta mención de parentesco no cambia en esa copiosa epístola enteramente consagrada al relato del encuentro, en lo de cierto librero que todos los detalles designan como Constable, el editor de Scott, entre el susodicho capitán y... el ilustre

pero anónimo “autor de *Waverley*” (que no será designado de otro modo que por esta famosa “descripción definida”), y en el largo diálogo que sigue:

Llegué a una estancia abovedada, consagrada al secreto y al silencio, y vi, sentado cerca de una lámpara y ocupado en leer una segunda prueba cubierta de tachaduras, la persona, o quizás debería decir el *eidolon* o la aparición del autor de *Waverley*. No os sorprenderéis por el instinto filial que me hizo reconocer los rasgos de este venerable fantasma, al mismo tiempo que doblaba la rodilla dirigiéndole esta salutación clásica: *Salve, magne parens!* Sin embargo el espectro me interrumpió para ofrecerme un asiento, dándome a entender que mi presencia no era inesperada y que tenía algo para decirme.

Lo que sigue, lo adivinamos, no es otra cosa que una entrevista imaginaria, por el autor supuesto, del autor real, quien lo recibe como “la persona de mi familia por quien tengo la mayor consideración después de la muerte de Jedediah Cleisbotham” (el autor supuesto de los *Cuentos de mi huésped*), y le anuncia su intención de nombrarlo “padrino de este niño” que aún no ha visto la luz (él me señaló con el dedo la prueba) –es de alguna manera el contrato de suposición, y el investimiento del prefacista. La conversación girará en torno de todos los temas de la actualidad scottiana: el recibimiento que tuvo *Monasterio*, el arte de la novela a partir de su fundador Fielding (“él la hizo digna de ser comparada con la epopeya”), las cualidades y los defectos de la obra que sigue, los cálculos al día sobre la identidad del autor de *Waverley* y su determinación de “guardar silencio sobre un objeto que, según yo, no merece todo el ruido que se ha hecho”, su opinión sobre las críticas, sobre la fidelidad del público y los medios de conservarla, sobre sus razones de no abordar el teatro, sobre las rentas legítimas que obtiene de su obra:

EL CAPITÁN: ¿No teme que se atribuya esta sucesión rápida de obras a un motivo sórdido? Puede pensarse que usted sólo trabaja con fines de lucro.

EL AUTOR: Suponiendo otros motivos que pueden comprometerme con el público a producir obras con mucha frecuencia, calculo también las grandes ventajas del éxito en literatura; este emolumento es la tasa voluntaria que paga el público por tener diversión literaria; no se le arrebató a nadie, sólo es pago para quienes pueden hacerlo, y reciben a cambio un disfrute proporcional al precio que pagaron. Si es considerable el capital que estas obras pusieron en circulación, ¿no fueron entonces útiles? Puedo decir a cientos

de personas, como decía el bravo Duncan, el fabricante de papel, a los diablos más traviesos de la imprenta: ¿No lo han compartido? Confieso que pienso que nuestra Atenas moderna me debe mucho por haber establecido una empresa tan vasta; y, cuando todos los ciudadanos tengan el derecho de votar en las elecciones, cuento con la protección de todos los obreros subalternos que la literatura sostiene, para obtener una plaza en el Parlamento.

En fin, sobre el futuro de su inspiración: “El mundo dice que os agotáis. —El mundo tiene razón; ¿y qué importa? Cuando ya no dance, no tocaré más mi cornamusa, y no faltarán personas que me hagan saber que mi tiempo pasó.”

La “introducción” tardía de 1831 se excusará del carácter un poco fantástico de esta conversación, pero el mismo procedimiento se encuentra en la “Carta en forma de prefacio” de *Peeveril of the Peak*, dirigida esta vez por Dryasdust (decididamente nuestro más fiel “héroe de prefacio”)<sup>31</sup> a Clutterbuck, y que narra una visita del autor de *Waverley*, “nuestro padre común”, al que llama “criatura de mi voluntad” Se encuentra esta vez con un retrato del susodicho autor, pero muy poco parecido a Scott. El diálogo es aquí muy breve, y quizás se resiente de ser la segunda harina del mismo costal. Pero el anticuario, a quien el autor de *Waverley* ha expuesto antes su manuscrito, se muestra más exigente sobre la verdad histórica, y su interlocutor debe defender contra él la utilidad del género que practica, invocando el ejemplo de piezas históricas de Shakespeare, de las que el duque de Marlborough afirmaba “es la única historia de Inglaterra que jamás he leído” y sosteniendo “que iniciando así a las personas en asuntos y a los jóvenes en verdades severas bajo la forma de verdades agradables, doy servicio a los más espirituales y aptos entre ellos; ya que el amor por la ciencia no necesita más que un principio: la menor chispa enciende si la pólvora está bien preparada. Y, estando interesado en las aventuras y los caracteres fingidos, atribuidos a una época histórica, el lector comienza enseguida a inquietarse por conocer cuáles fueron realmente los hechos, y hasta qué punto el novelista los presenta”

Vimos que la suposición de autor se atenuaba progresivamente desde *Ivanhoe*, cuyo Templeton pretende ser explícitamente el autor (o de *La novia de Lammermoor*, en la que una nota está firmada como Jedediah Cleisbotham), hasta *Nigel*, donde Clutterbuck no es más que

<sup>31</sup> “Sin ser achacoso, el autor hará un triste héroe de prefacio” (Balzac, prefacio de *La peau de chagrin*).

un “padrino”, y *Pevevil*, donde Dryasdust se convierte en casi un prefacista alógrafa. Y, en todos estos casos, Scott utiliza de una manera o de otra la ficción prefacial para exponer su propio mensaje, bajo la pluma de Templeton o por boca del autor de *Waverley*. La situación de *Quentin Durward* es aún más ambigua. El autor, esta vez anónimo como en los tiempos de *Waverley*, cuenta en un largo prefacio narrativo cómo, en un viaje a Francia, visitó a un viejo gentilhomme en su castillo a orillas del Loira, y cómo le mostró en su biblioteca ciertos documentos sobre sus lejanas alianzas escocesas —fuente pretextada de la novela. Durante la conversación, el marqués hace muchas alusiones a sir Walter, a quien le atribuye *La novia de Lammermoor*. El prefacista anónimo sostiene que no lo es:

Tengo la franqueza de informar, a partir de motivos que nadie podría conocer como yo, que mi compatriota distinguido por sus obras literarias, y del que hablaré siempre con el respeto que merece su talento, no era responsable de las obras ligeras que gustaba el público atribuirle con mucha generosidad y precipitación. Sorprendido por el impulso del momento, yo habría ido más lejos, y fortalecida mi negación por una prueba positiva hubiera dicho que nadie podría haber escrito las obras de las que yo soy el autor; pero el marqués me ahorró el desagrado de comprometerme así, respondiendo con mucha sangre fría que estuvo encantado de saber que tales bagatelas no habían sido escritas por un hombre de condición.

*Quentin Durward* apareció en inglés, como dije, bajo la cubierta (ya muy traslúcida) del anonimato. Pero el lector francés recibió el mismo año la traducción (por Defauconpret) que acabo de citar, bajo una cubierta debidamente (o indebidamente, pero muy visible y verídicamente) adornada con el nombre de Walter Scott. Imagino que lo que acabo de decir debió leerse dos veces para comprenderlo, o mejor para no comprenderlo. Vemos por qué dije que estos prefacios eran la parte más fascinante de la obra. Hay en el vértigo del incógnito, en esa prueba de alteridad por la identidad (“Quizás no se trata de mí, porque se trata de mí”) una forma de humor fantástico que prefigura las mascaradas de un Pessoa, de un Nabokov, de un Borges, de un Camus (Renaud, por supuesto).<sup>32</sup>

Agreguemos que el prefacio del primero de los *Contes des Croisades* (1825) contendrá una suerte de reseña de una reunión de todos los autores supuestos de novelas de Scott. Sobre esta ficción prefacial, véase en particular N. Ward, artículo de próxima aparición en *Le discours préfaciel*, *op. cit.*

*Alógrafos ficticios*

A pesar del ejemplo aislado de Walter Scott, parece que el movimiento más frecuente (no me atrevo a decir más natural), cuando se hace el esfuerzo de suponer un autor ficticio y se desea agregar al texto un prefacio ficticio, sea el de suponer por añadidura un prefacista alógrafo distinto. Como el autoral denegativo, el prefacio alógrafo ficticio simula el alógrafo auténtico, en el sentido de que se atribuye a un tercero imaginario, nombrado (como "Richard Sympson" o "Joseph el Extranjero") o no (como el oficial del *Manuscrit trouvé à Saragosse* o el traductor de las *Portes de Gubbio*), pero siempre seguido de una identidad biográfica distinta (el oficial de *Saragosse* es francés, el presentador de *La guzla* es dalmata, el traductor de *Gubbio* es un hombre, etc.), a falta de lo cual, como dije, el principio de economía nos invitaría, como lo hicimos para *Delorme* o *Santeuil*, a ubicar su prefacio entre los autorales denegativos. Por otra parte, si puede presentar un texto dado con un simple documento sin pretensión literaria (*Gulliver*, *Saragosse*, *André Walter*,<sup>33</sup> *Lolita*, *Gubbio*), y simular una simple nota editorial, puede también, y más fácilmente, estar en un texto dado para una obra literaria, traducida (*Clara Gazul*, *La guzla*, *On est toujours trop bon avec les femmes*) o no (*Déliquescences d'Adoré Floupette*, *Œuvres françaises de M. Barnabooth*, *Pálido fuego*, *Crónicas de Bustos Domecq*) y tomar por este hecho el cariz de un prefacio alógrafo clásico.

El primer caso de identidad ficticia del destinador no presenta ninguna novedad notable en relación con las funciones del prefacio denegativo: detalles sobre el descubrimiento o la transmisión del manuscrito (confiado a su primo por el mismo Gulliver, encontrado en Zaragoza durante la guerra y traducido al presentador por un descendiente del narrador, transmitido a "John Ray" por el abogado de Humbert Humbert después de la muerte de aquél, entregado al traductor de *Gubbio* por un intermediario anónimo en un jardín público), mención de correcciones eventuales ("He quitado", dice "Sympson", "numerosos detalles marítimos fastidiosos"; "excepto la corrección de solecismos evidentes y de ciertos detalles tenaces... esta memoria se presenta intacta", declara "John Ray"), comentarios mo-

<sup>33</sup> Si al menos se decide considerar este prefacio como alógrafo ficticio: está firmado como P. C., y sabemos que ésas son las iniciales de Pierre Chrysis, seudónimo de Pierre Louÿs, quien debió haber redactado un prefacio que por su discurso y su función entra en el juego de la ficción.

rales comparables a aquellos con los que Rousseau, Laclós o Constant acompañan los “documentos” que nos presentan: así, para “John Ray”, la “memoria” de Humbert Humbert (término significativo de una convención de no-literariedad)<sup>34</sup> “nos manda luchar codo a codo –padres, educadores, asistentes sociales– y redoblar esfuerzos, con una vigilancia inflexible, para elevar las mejores generaciones a un mundo más seguro”

El segundo caso se presenta bajo una forma más neta cuando el texto está dado por una obra ya publicada en su lengua de origen, como hace Mérimée para *Le théâtre de Clara Gazul*, en donde “Joseph el Extranjero” nos dice que el original, “extremadamente raro” apareció en Cádiz “en dos volúmenes in-cuarto”, y para los “poemas ilíricos” que componen *La guzla*. Pero las obras hasta acá “inéditas”, como las *Déliquescences*, *Barnabooth*, *Pálido fuego* o *Bustos Domecq*, tienen un estatus literario un poco más incierto, que no ostenta, para distinguirlos de una simple “memoria” documental, más que una forma resueltamente novelesca (relato en tercera persona) o poética. Este estatus intermedio podría ser, como nos invita el subtítulo de *Barnabooth*, definido como el de una “obra de amateur”, rica o pobre, si es que en literatura tal mención es pertinente, lo que me parece poco probable. Al menos estos textos son presentados, en general, más como obras que como documentos, lo que debería abrir la puerta a apreciaciones o comentarios propiamente críticos. Pudor o incapacidad, los “Joseph el Extranjero”, “Tournier de Zemble” y otros “Gervasio Montenegro” no se comprometen en este sentido: su contribución es, según el uso clásico, de tipo biográfico-testimonial: “El Extranjero” evoca a Clara Gazul tal como la conoció, “Marius Taporá” narra la vida de Adoré Floupette, “Tournier de Zemble” compone una larga y minuciosa hagiografía de Barnabooth. Sólo “Charles Kinbote” produce un verdadero comentario del poema de John Shade, pero este comentario está vehiculado esencialmente por sus notas al final del volumen, que volveremos a ver como tales. Su prefacio es de tipo modestamente editorial y propiamente universitario (descripción técnica del manuscrito, cronología de la composición, controversia sobre el grado de acabamiento, anuncio de variantes), al punto que

<sup>34</sup> A decir verdad, éste no es más que un aspecto de este prefacio, en el que “John Ray” llama *Lolita* a esta “memoria”, y la considera “desde un ángulo puramente novelesco” o “en tanto que obra de arte” –lo que Marivaux no habría hecho para *Marianne*, ni Constant para *Adolphe*.

La evocación de sus relaciones personales con el autor difunto y la importancia de su propio comentario para la inteligencia del poema (“una realidad que sólo mis notas pueden nutrir”) anuncia e inicia el resbalón paranoico que seguirá, donde el seudoalógrafo se revelará poco a poco –pero en otro plan– como un seudoautor.

### *Actores ficticios*

La lógica, o la simetría, querría que el prefacio actoral ficticio fuera una simulación del actoral auténtico, es decir, de un prefacio de heterobiografía procurado por su “héroe”. Esta simetría no nos llevará muy lejos, ya que el modelo mismo está ausente. Salvo casos excepcionales, el prefacio actoral ficticio está reservado a los héroes-narradores, es decir que simula una situación más compleja, pero más natural, donde el héroe es al mismo tiempo su propio narrador y su propio autor. En suma, el prefacio actoral ficticio simula el prefacio de autobiografía, donde el prefacista, como dije, se expresa más como autor (“he aquí lo que he escrito”) que como héroe (“he aquí lo que he vivido”). Es en tanto que autor como Lazarillo presenta como una innovación contraria a la práctica épica del comienzo *in medias res* su decisión de “comenzar no por el medio, sino por el comienzo, a fin de que tengáis completo conocimiento de mi persona”; es como autor que Gil Blas exhorta al lector, según la fábula de los dos estudiantes de Salamanca, a hacer una lectura interpretativa de la obra y a “tener cuidado con las inscripciones morales que encierran” sus aventuras de juventud; como autor Gulliver protesta contra los cortes y adiciones efectuados por su primo, y lamenta finalmente una publicación que no aporta ninguna mejora a las costumbres de los Yahoos; como héroe, sin duda, Gordon Pym atestigua la veracidad de los fragmentos redactados y ya publicados como ficcionales por Poe y como autor reivindica la paternidad de todo el resto; como autor, aún, Braz Cubas anuncia una “obra difusa, compuesta por mí, Braz Cubas, siguiendo la manera libre de un Sterne o de un Xavier de Maistre, pero a la cual le he dado algún tinte de pesimismo. Es posible. ¡Obra de difunto! La escribí con la pluma de la alegría y tinta de la melancolía, y no es difícil prever lo que puede resultar de tal unión. Agreguemos a esto que las personas serias encontraron en este libro aspectos de simple novela, mientras que las personas frívolas no encontraron allí su novela habitual.” Como heroína Sally Mara refuta algunas afir-

maciones que le conciernen, y deja a Raymond Queneau la responsabilidad de *Sally plus intime*, pero como autor asume el resto de la recopilación, precisando: “No es frecuente que un autor pretendidamente imaginario pueda prologar sus obras, sobre todo cuando aparecen bajo el nombre de un autor supuestamente real. Asimismo debo agradecer a las ediciones Gallimard por haberme ofrecido la posibilidad.”<sup>35</sup> En suma, nada que nos aleje del habitual *authorship* de los prefacios de autobiografía, donde se percibe claramente que escribir la vida de uno consiste menos en poner la escritura al servicio de la vida que lo inverso. Narciso, después de todo, no está enamorado de su rostro sino de su imagen, es decir de su obra.

### Espejos

Yo diría lo mismo del prefacio ficcional en general, en el que hemos visto constantemente al acto prefacial mirarse y mimarse a sí mismo, en un complaciente simulacro de sus propios procedimientos. En este sentido, el prefacio ficcional, ficción de prefacio, no hace más que exacerbar, explotándola, la tendencia profunda del prefacio a una *self-consciousness* a la vez incómoda y juguetona: jugando con su incomodidad. Escribo un prefacio – me veo escribir un prefacio – me represento viéndome escribir un prefacio – me veo representándome... Esta reflexión infinita, esta autorrepresentación en espejo, esta puesta en escena, esta comedia de la actividad prefacial, que es una de las verdades del prefacio, el prefacio ficcional la lleva al límite pasando, a su manera, al otro lado del espejo.

Pero esta autorrepresentación es también, sobre todo, la de la actividad literaria en general. Ya que –ya lo hemos percibido, sin duda, desde el comienzo de este capítulo– si en el prefacio el autor (o su “padrino”) es, como hemos hecho decir a Borges, “el menos creador” es quizás allí donde se revela, paradójicamente o no, el más literato. También vemos evitarlo cuanto pueden, como otros elementos muy manifiestos del paratexto, los autores más adheridos a la dignidad clásica y/o a la transparencia realista: una Austen, un Flaubert, un Zola, un Proust, el Balzac de 1842, James hasta el encargo de 1907. Éste es quizás el único rasgo de distribución que hayamos podido

<sup>35</sup> Recuerdo que la obra se presentó en 1963 bajo esta cubierta: Raymond Queneau / de l'Académie Goncourt / *Les Œuvres complètes / de Sally Mara*.

destacar, pero me parece muy significativo, por el cuidado que manifiesta por evitar tanto como sea posible este efecto perverso del paratexto que es el efecto-pantalla, que bautizamos, por referencia a la portería de Charlus, efecto Jupien.<sup>36</sup>

En diversos grados, y con diversas inflexiones según los tipos (el autoral asertivo esencialmente ligado a la preocupación del autor de imponer su intención al lector, el alógrafo a las prácticas de protección y de patronazgo, pero también a veces de desvío y captación, los ficcionales a la puesta en escena de la práctica ficcional misma), el prefacio es, de todas las prácticas literarias, quizás la más típicamente literaria, a veces en el mejor y a veces en el peor sentido, lo más a menudo en los dos a la vez. Poder superarlo en sus diversos excesos, a mi modo sólo puede lograrse de una manera: escribir *sobre* el prefacio. Por eso me he abstenido, limitándome aquí a escucharlo hacer lo que hace muy bien: hablar de sí mismo.

<sup>36</sup> También podemos llamarlo efecto George Moore, en honor de este autor que declaró un día “no pongas un prefacio al frente de tu obra, las críticas no hablarán más que de él” Este consejo está citado en el epígrafe del prefacio de las *Sandalias de Empédocles*, de C. E. Magny, que pretende con algún exceso que “desde el naturalismo, los autores sólo se atreven a escribir prefacios a los libros de otros”

## LOS INTERTÍTULOS

Los intertítulos, o títulos internos, son títulos, y como tales solicitan las mismas observaciones (cuya repetición sistemática voy a obviar, aunque volveremos a encontrarla de vez en cuando). En tanto internos al texto, o por lo menos al libro, solicitan otras, en las cuales insistiré especialmente.

La primera y más evidente es que, al contrario de lo que ocurre con el título general, que se dirige al conjunto del público y puede circular bastante más allá del círculo de los lectores, los intertítulos no son accesibles prácticamente más que a ellos, o por lo menos al público ya restringido de quienes hojean los libros o leen sus índices. Además, muchos no tienen sentido más que para un destinatario ya involucrado en la lectura del texto, que suponen dada en razón de todo lo que los precede. Así, el capítulo treinta y siete de *Les trois mousquetaires* se llama “Le secret de Milady”; ese nombre, o sobrenombre, remite manifiestamente al lector a un conocimiento previo del personaje que lo lleva.<sup>1</sup>

La segunda y más importante observación atañe al hecho de que, al contrario del título general, que se transforma en un elemento indispensable si no de la existencia material del texto al menos sí de la existencia social del libro, los intertítulos no son para nada una condición absoluta de ella. Para la posibilidad de su presencia hay grados diversos, que van de lo imposible a lo indispensable, y que conviene recorrer rápidamente.

<sup>1</sup> Es decir, tiene un valor anafórico o de recuerdo: esta Milady que usted ya conoce. Una novela podría llamarse perfectamente *Le secret de Milady*; el nombre tendría en este caso un valor catafórico, es decir, de anuncio. El lector lo recibiría entonces de un modo completamente distinto, como un ligero enigma. El mismo régimen se puede aplicar a un intertítulo; es el caso del primer capítulo, “Los tres obsequios de D’Aragnan padre”, que pone en escena un nombre todavía desconocido.

*Casos de ausencia*

El intertítulo es el título de una sección del libro: partes, capítulos, párrafos de un texto unitario, o poemas, *nouvelles*, ensayos de una compilación. De esto se deduce que un texto completamente unitario, no dividido, no puede incluir intertítulo alguno. Es el caso por ejemplo, hasta donde se, de la mayoría de las epopeyas medievales (al menos como llegaron hasta nosotros), pero también de algunas novelas modernas como *H* o *Paradis*. Se podría estar tentado a decir lo mismo de *Ulises*, pero como bien se sabe su situación es algo más sutil. A la inversa, ciertos textos están en apariencia *demasiado* divididos (casi diría desmenuzados) como para que cada una de sus secciones lleve su propio intertítulo. Es lo que ocurre con las colecciones de fragmentos, aforismos, pensamientos y otras máximas cuando el autor, como La Rochefoucauld, no cree necesario agruparlos en subconjuntos temáticos que formen capítulos y justifiquen para cada uno la imposición de un intertítulo (cosa que sí hará, en cambio, La Bruyère con sus *Caractères*).

Hay además tipos de textos ligados a un régimen esencialmente oral, al que sirven de programa o del que se derivan; en estos casos (discursos, diálogos, piezas teatrales), el mismo hecho de la *performance* oral haría difícil la manifestación de intertítulos. El caso del teatro tiene más matices, porque las divisiones tradicionales, mudas en el momento de la representación, llevan en la edición una especie de titulación mínima o puramente remática, por número de actos, escenas y/o cuadros. Además, algunos dramaturgos como Hugo o Brecht titulan de manera voluntaria sus actos: en *Hernani*, el acto I se llama *Le Roi*; el acto II, *Le Bandit*; el acto III, *Le Vieillard*; el acto IV, *Le Tombeau*, el acto V, *La Noce*. En *Ruy Blas*: I, *Don Salluste*; II, *La Reine d'Espagne*, etc. En Brecht, encontramos por ejemplo títulos<sup>2</sup> en las partes del *Círculo de tiza*, de *Puntilla*, de *La madre*, y unas especies de sumarios en *Madre coraje*, *La ópera de dos centavos*, *Mahagonny*, *Galileo*, por lo general destinados a ser exhibidos durante la representación, para uso de los espectadores; presencia que podría estar ligada al carácter notoriamente narrativo ("épico") que el autor quería dar a su teatro. En Hugo, la atribuiría sin mayor inquietud a una pasión por los títulos de todo tipo, de la que encontraremos otras manifestaciones. Pero hay

<sup>2</sup> Con frecuencia usaré, en este capítulo donde el contexto imposibilita el error, *título* por *intertítulo*.

otros ejemplos de esta práctica que Diderot, a falta de ilustrarla él mismo, supo justificar muy bien: “Si un poeta ha meditado bien el tema y ha dividido bien la acción, no habrá ningún acto al que no pueda dar título; y tal como en un poema épico se cuenta el descenso a los infiernos, los juegos fúnebres, la enumeración de los ejércitos o la aparición de la sombra, en uno dramático habrá que contar el acto de las sospechas, el de los furores, el del reconocimiento o el sacrificio. Me asombra que los antiguos no lo hayan notado, pues es algo que responde perfectamente a su gusto. Si hubieran titulado los actos de sus obras, habrían hecho un gran servicio a los modernos, quienes por su parte no habrían dejado de imitarlos; y una vez establecido el carácter del acto, el poeta estaría forzado a ceñirse a él.”<sup>3</sup> Agrego que ciertas indicaciones de lugar o de tiempo, sumamente comunes como encabezamiento de un acto o escena, pueden admitirse en la tradición como especies de intertítulos. Es evidentemente el caso del *Fausto*, de Goethe: “La noche”, “Ante la puerta de la ciudad”, “Gabinete de trabajo”, etc. Pero estos pocos casos de titulación son excepcionales.

Hay además géneros donde la división del texto es en cierto modo mecánica, y se acompaña de menciones que no pueden considerarse títulos e impiden su presencia: la novela epistolar, donde cada carta lleva la indicación del destinador, del destinatario, y en ocasiones del lugar y fecha de escritura; el diario, auténtico o ficticio, cuya escansión no responde, en principio, más que a fechas; el relato de viaje, segmentado según fechas y nombres de lugares. Pero también en estos casos es posible la originalidad: *Le Rhin* se presenta como un relato de viaje hecho de cartas, con números y títulos de funciones diversas. *Par les champs et par les grèves*, obra amebea, se divide en capítulos impares correspondientes a Flaubert, y pares, escritos por Maxime Du Camp.

### *Grados de presencia*

La presencia de intertítulos es posible, pero no obligatoria, en las obras unitarias divididas en partes, capítulos, etc., y en las compilaciones. Raramente es obligatoria, excepto tal vez en las antologías de *nouvelles*, donde su falta podría prestarse a confusión, produciéndo-

<sup>3</sup> *De la poésie dramatique*, cap. xv, “Des entr’actes”

se desde el inicio la impresión de que se trata de un relato continuo. Son los casos de presencia posible o necesaria los que van a ocuparnos, en una rápida investigación donde las categorías genéricas, en este caso manifiestamente las más determinantes, nos servirán de cuadro guía.

Pero antes, una precaución indispensable. La distinción entre títulos (generales) e intertítulos (parciales) es menos absoluta de lo que he dado a entender, a menos que se guíe uno ciegamente sólo por un criterio bibliológico: título para el libro, intertítulo para sus secciones. Digo “ciegamente” porque este criterio es eminentemente variable según las ediciones, ya que un “libro” como *Du côté de chez Swann*, de 1913, se transforma en “sección de libro” en la edición Pléiade, e inversamente, una “sección” como *Un amour de Swann* se volvió bastante rápido, en ciertas presentaciones, un libro autónomo. El criterio material es, por lo tanto, frágil, o lábil; pero el de la unidad de la obra, sin duda menos ingenuo, resulta sumamente escurridizo: ¿*Germinal* es una obra o una parte de una obra? Y en consecuencia, ¿“*Germinal*” es un título o un intertítulo? ¿Y “*Un cœur simple*”? ¿Y “*Tristesse d'Olympio*”? etc. El uso, en estos casos, zanja la cuestión de manera más grosera que legítima en el sentido que sabemos, y a él nos atenderemos por las buenas o por las malas, pero convendrá al menos mantener cierta desconfianza, mala conciencia o reserva mental.

Hay entonces obras sin intertítulos, de las que por definición ya no nos ocuparemos, una vez señalada la evidencia de que la ausencia puede ser, en este como en otros casos, tan significativa como la presencia. Pero hay todavía grados, o al menos modalidades de presencia, tal como ilustra –tanto en este caso como en el de los títulos generales– la oposición entre el régimen temático (por ejemplo, el título de capítulo “Una pequeña ciudad”), el régimen remático (como “Capítulo primero”) y el mixto (el título verdadero del primer capítulo de *Rouge*: “Capítulo primero / Una pequeña ciudad”).<sup>4</sup> Estos dos o tres regímenes pueden coexistir también en la misma obra; es el caso tan frecuente de esos conjuntos, como *Les contemplations* o *Les fleurs du mal*, donde alternan sin problema aparente poemas titulados y sin título,

<sup>4</sup> Los intertítulos temáticos no precedidos de una mención remática del tipo *capítulo tanto* son de hecho muy raros en todas las épocas, tal vez porque el texto narrativo correría el riesgo de parecerse a una antología de *nouvelles* independientes. Sin embargo, es el caso, y por lo que sé sin explicación, de los títulos originales de *Eugénie Grandet*. Más cerca de nosotros todavía, están los de *Mémoires d'Hadrien* y de *L'œuvre au noir*, así como fuera de la ficción (?), el de *Biffures*.

en este caso con números. Seguiremos algunos avatares de esta clasificación a través de cuatro grandes tipos genéricos que en la investigación presentan cierta homogeneidad de régimen: los cuentos de ficción, los relatos referenciales (históricos), los poemarios y los textos teóricos. El orden es algo arbitrario.

### *Ficción narrativa*

No sabemos bien cómo se presentaban las primeras versiones escritas (¿transcritas?), en tiempos de Pisístrato, de esos primeros textos narrativos continuos que son los poemas homéricos, y si bien los editores modernos no suelen ser pródigos en detalles al respecto, la tradición, transmitida por los escoliadores alejandrinos o por Eustato en el siglo XII, nos ha legado títulos temáticos de episodios que, en algunos casos, se remontan sin duda a los orígenes, es decir, a la fase de recitados aédicos, sesiones que tal vez se titulaban. Estos episodios pueden constituir grandes masas narrativas, como la “Telemaquia” (cerca de tres cantos) o los “Relatos de Alquino” (cuatro cantos), o segmentos más breves, que alcanzan un solo canto, como la “Conversación entre Héctor y Andrómaca” (canto IV de la *Iliada*), e incluso menos (“Duelo entre Paris y Menelao”, fin del canto III). Sin duda, la época alejandrina fue la que trazó con precisión, en esa continuidad o discontinuidad narrativa, una división más bien mecánica en veinticuatro cantos, cada uno marcado simplemente con una letra del alfabeto griego, equivalente en este caso a nuestros números actuales. Una tradición segunda, o tercera, se esforzó en salvar las titulaciones temáticas primitivas atribuyendo con suerte diversa a cada canto uno o varios títulos correspondientes a lo esencial de la acción. De este modo circulaban listas, más o menos oficiales, en las que se leía por ejemplo, para la *Iliada*: canto I, “Peste y cólera”; canto II, “Sueño y catálogo de las naves”; etc. Algunos de estos intertítulos oficiales resultan venerables, porque designan las acciones mediante términos técnicos irremplazables: “Aristéia” (proezas), “Hoplopoiia” (fabricación de las armas) o “Nekuya” (descenso a los infiernos), que los conocedores prefieren a cualquier traducción. Los títulos generales, *Iliada* y *Odisea*, son por lo demás del mismo tipo: transliterados antes que traducidos.

Ignoro cómo funcionaban en este aspecto las epopeyas posthoméricas cuyo texto no nos ha llegado, pero los títulos que las ediciones modernas dan a los cantos (o más exactamente a los Libros) de Virgilio

de Quintus parecen no tener fundamento en la tradición escrita antigua, aun teniendo en cuenta que la división oficial en Libros sigue en este caso más de cerca la sucesión temática de los episodios *Eneida*, Libro I: la tempestad; Libro II: la toma de Troya, etc.). La división mecánica cifrada, según me parece, gana poco a poco el lugar de la titulación temática. Servirá de modelo, durante siglos, para toda la tradición épica clásica y, bastante más allá, para toda la tradición novelesca seria. Epopeyas latinas, Dante, Ronsard, Ariosto, Tasso, Spencer, Milton, Voltaire, hasta los *Natchez*; novelas de tema griego y latino, novelas barrocas y clásicas (*L'Astrée* consta de cinco partes que agrupan a su vez Libros numerados), entre ellas *La Princesse de Clèves* y *Francion*, el *Roman bourgeois*, el *Crusoe* o *Moll Flanders* (que no tienen casi divisiones) y hasta el *Tristram Shandy* se conforman al gran modelo antiguo establecido por los alejandrinos; y eso para no mencionar los grandes relatos en verso del medievo, canciones de gesta, ya lo he dicho, pero también novelas que la mayoría de las veces dan la impresión de desconocer cualquier división.

Un caso aparte es el de las grandes obras narrativas compuestas, como el *Decamerón* o los *Cuentos de Canterbury*, que de hecho son conjuntos de relatos independientes. El *Decamerón* está, tal como indica su título, dividido en diez jornadas; cada una lleva por título el nombre de su narrador. Los diez relatos que conforman cada una de las jornadas llevan, en las ediciones modernas, títulos cuya autenticidad parece dudosa, acompañados de sumarios de algunas líneas tal vez igualmente tardíos y que, si se acomodan bien a lo que es el paratexto en la actualidad, evidentemente ya no tienen estatus de intertítulos. Los *Cuentos de Canterbury* se dividen en cuentos, titulados según la ocupación de su narrador: "Cuento del caballero", "del molinero", etc. *El heptameron*, dividido en siete jornadas, no parece llevar títulos originales. Las *Cent nouvelles nouvelles*, cuyos títulos son posiblemente originales, simulan ser una compilación. La investigación aún debe completarse.

A la gran tradición clásica de las divisiones numeradas (y por lo tanto esencialmente remáticas, pues no indican más que una ubicación relativa —mediante la cifra— y un tipo de división —Libro, parte, capítulo, etc.), se opone otra tradición más reciente y popular, aparentemente de iniciativa medieval, que se sirve de una titulación temática (o mixta, con elipsis del elemento remático), tal vez como parodia de textos serios de historiadores, filósofos o teólogos. Se trata de intertítulos descriptivos en forma de proposiciones completivas: "Cómo...", "Dónde se ve..." "Que cuenta...", "De..." (en cada caso

se sobreentiende “capítulo...”). De este modo, el *Roman de Renart*, cuyas primeras publicaciones como conjunto datan del siglo XIII, se divide en Libros mudos, a su vez divididos en “aventuras” con títulos descriptivos (narrativos): “Première aventure: comment Renart emporta de nuit les bacons d’ Ysengrin”, etcétera.<sup>5</sup>

Este tipo de intertítulos habrá de conocer un destino casi tan rico como el tipo clásico, pero generalmente en el registro irónico de los relatos populares y “cómicos”: en Rabelais, cuyos títulos casi sistemáticamente en “Cómo...” provienen directamente, de las *Grandes Chroniques* de las que fue lógicamente continuador; en los picarescos españoles, imitados en esto por Lesage; en Cervantes,<sup>6</sup> que inaugura en el *Quijote* un modelo de carácter fuertemente lúdico o humorístico (“Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare ver”, “Que trata de muchas y grandes cosas”, “Que trata de cosas tocantes a esta historia y no a otra alguna”) cuyo despliegue más espectacular, según Scarron, se encuentra en *Fielding*, y particularmente en *Tom Jones* (“Escrito en seis cuartillas de papel”, “Que es lo más corto de este libro”, “Donde se tratan cosas que pueden impresionar y quizás sorprendan al lector”, “Que contiene diversas materias”, etc., habría que citar todos). De todos modos, debe observarse, en este último caso, una suerte de homenaje a la tradición seria en el hecho de que los dieciocho libros no llevan título: la titulación irónica y locuaz no se autoriza más que en el nivel de los capítulos.

Este modelo, vuelto la norma (la antinorma) del relato cómico se prolonga todavía mucho tiempo en los siglos XIX y XX, con guiños de entonación diversa: en Dickens (*Oliver Twist*, *Pickwick*, *David Copperfield*), en Melville (*Mardi*, *Pierre*, *El gran Escroc*), en Thackeray (*Henry Esmond*, *Vanity Fair*), en France (*La révolte des anges*), en Musil (por el uso del estilo directo), en Pynchon (*V*), en Barth (*The sot-weed Factor*), en Jong (*Fanny Jones*) y en Eco (*El nombre de la rosa*), que por el momento es el último.

<sup>5</sup> Resulta difícil decir a qué momento de la Edad Media se remonta este tipo de títulos, que apenas comienzan a encontrarse en manuscritos tardíos, primeras versiones impresas de novelas en prosa o de textos históricos. Resulta tentador, me dice Bernard Cerquiglini, suponer que los títulos en *Cómo...* derivan de epígrafes de viñetas; y efectivamente, en Jacques Le Goff, *La civilisation de l’Occident médiéval*, fig. 182, encontramos el siguiente epígrafe, bajo una viñeta fielmente descrita: *Cómo los cuatro hijos Aymon fueron capturados fuera de París por Carlomagno rey de Francia (Histoire en prose des quatre fils Aymon*, incunable de 1480). Esta hipótesis, sin embargo, no permite explicar el origen de los restantes títulos en forma de proposición completa.

<sup>6</sup> O su editor, pues la autenticidad de estos intertítulos a veces se pone en duda.

En los relatos en primera persona (homodiegéticos), estos intertítulos proposicionales pueden plantear con mucha más frecuencia que los títulos generales la pregunta sobre la identidad de su enunciador. Cuando se los redacta en tercera persona (“Del nacimiento de Gil Blas y de su educación”), esa elección, en contraste con la del texto narrativo propiamente dicho, atribuye evidentemente su enunciación al autor: es el caso de la mayor parte de las novelas picarescas, de *Le page disgracié* (cuyos intertítulos designan sistemáticamente al héroe mediante la fórmula “el paje disgraciado”) y, en nuestros días, de *El nombre de la rosa*. La formulación de *Viajes de Gulliver* es más compleja, y paradójica, porque allí se designa al héroe-narrador como “el autor”: Swift atribuye por lo tanto esta función a su personaje, pero no llega al punto de otorgarle el derecho de titular en primera persona.

Ese derecho se le concede plenamente, en cambio, en *El buscón* de Quevedo, notable infracción de la norma picaresca, en *Martes*, en las novelas-pastiche de Thackeray, en *La isla del tesoro*, en *David Copperfield* (el primer intertítulo de *Copperfield* es: “Llego al mundo”). Como hemos visto a propósito de otros elementos del paratexto, esta concesión tiene el efecto inevitable de constituir el héroe-narrador en instancia no sólo narrativa, sino también literaria: autor responsable de la producción del texto, de su manejo, de su presentación, plenamente consciente de su relación con el público. Ya no se trata solamente, como en el caso de Lazarillo, de un personaje que cuenta su vida por escrito, sino de un personaje que se hace escritor y hace de su relato un texto literario, provisto ya por sus buenos cuidados de parte de su paratexto. Esto coloca al mismo tiempo al autor real en el papel ficticiamente modesto de simple “editor” o presentador –al menos mientras su nombre, distinto del de su héroe, siga apareciendo también en el paratexto, lo que implica una doble inscripción que establece una distribución ficticia de responsabilidades, incluso si el lector, advertido de las convenciones literarias, sabe que no se le pide realmente ser un inocentón.

Esta situación, finalmente clásica, no es exactamente la de los intertítulos de la *Recherche* –tanto los que en 1913 constituyen los anuncios-sumarios de libros de próxima aparición, como los que figuran a la cabeza de los volúmenes ya publicados de *Jeunes filles*, *Guermantes* y *Sodome*.<sup>7</sup> En este caso, como en *Copperfield* o *La isla del*

<sup>7</sup> El anuncio de 1913 (frente al título del *Swann* de Grasset) vuelve a encontrarse en *Pléiade*, t. p. XXIII; los sumarios correspondientes a *Jeunes filles* (1918) se encuen-

*tesoro*, los intertítulos están todos en primera persona (“Muerte de mi abuela”, “Cómo dejé de ver a Gilberte”, etc.), pero, debido al anonimato relativo del héroe,<sup>8</sup> no se opera ninguna demarcación neta entre él y el autor. Semejante modo de enunciación, confirmado en la correspondencia, en algunos artículos y dedicatorias, y no desmentido por la ya referida falta de cualquier indicación genérica en contrario, aproxima el régimen de este relato al de una pura y simple autobiografía. Todo ocurre como si Proust pasara insensiblemente de la situación oficialmente autobiográfica (aunque sin duda ya ficticia) de *Contre Sainte-Beuve* (“tengo una conversación con mamá sobre Sainte-Beuve”) a la de la *Recherche* (“siento que finalmente he perdido a mi abuela”), a donde la primera se transfiere sin transformarse. En vistas de esto, las declaraciones oficiales de heterobiografía no pesan gran cosa, porque resultan en sí mismas ambiguas: en René Blum encontramos “hay un señor que cuenta y dice *yo*”; en Élie-Joseph Bois, “[...] el personaje que narra, que dice *yo* (y que no es *yo*)”; y sin embargo, en el artículo de 1921 sobre Flaubert se lee: “[...] páginas donde algunas migajas de magdalena, empapadas en una infusión, me recuerdan (o al menos le recuerdan al narrador que dice *yo* y que no es siempre *yo*) todo un tiempo de mi vida [...]”<sup>9</sup> En otro lado<sup>10</sup> propuse bautizar este estatus típicamente ambiguo con el término *autoficción*, tomado de Serge Doubrovsky. No quisiera volver a la discusión del concepto, pero su sola posibilidad indica bien, a mi parecer, la importancia (entre otras cosas) de ciertas características de la enunciación (inter)titular: en algunos estados de relación entre texto y paratexto, la elección de un régimen gramatical para la redacción de los intertítulos puede contribuir a determinar (o a indeterminar) el estatus genérico de una obra.

tran a la cabeza de cada “parte”, en I, pp. 431 y 642; los sumarios prospectivos de volúmenes futuros que encabezan *Jeunes filles*, en III, p. 1059; el índice real de *Guermites* y de *Sodome* está en su lugar, II, pp. 1221-1222. Un cuadro comparativo de estos diferentes sumarios puede verse en J.-Y. Tadié, *Proust*, Belfond, 1983, pp. 23-26.

<sup>8</sup> Debo recordar que se lo nombra en dos ocasiones como *Marcel* en la *Recherche*, con algunas contorsiones denegativas; este nombre ambiguo se emplea al menos otra vez, que ha sido menos notada cuanto que es mucho más reveladora, en un esbozo citado por Bardèche (*Proust romancier*, I, p. 172) y fechado por él en 1909: “Hombre de letras que está cerca de Cabourg [...] Marcel va a verlo sin haber leído nada de él.” Aunque, hasta donde sé, las únicas ocasiones donde Proust no llama “*yo*” a su héroe, lo designa *Marcel*.

<sup>9</sup> *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 599.

<sup>10</sup> *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, 1982, pp. 291ss.

El aparato intertitular de la *Recherche* incluye otra enseñanza, concierne a la estructura de la obra y a su evolución. He mencionado en relación con los títulos la estructura unitaria a la que inicialmente aspiraba Proust, y su deriva progresiva hacia una presentación más dividida primero en tres, luego en cinco, y finalmente en siete “volúmenes” Hay marcas de este movimiento también en el nivel de los capítulos, pues ya el primer volumen, *Du côté de chez Swann*, está simplemente dividido en tres partes provistas de subtítulos: “Combray” (I y II), “Un amour de Swann” y “Noms de pays: le nom” Lo que continúa estará, a partir de *Jeunes filles en fleurs*, mucho más articulado mediante la división jerárquica en partes, capítulos y secciones de las que dan testimonio los sumarios prospectivos o reales mencionados más arriba. A partir de *Guermantes*, las partes y capítulos no llevan subtítulos, y los tres últimos volúmenes, en razón de su publicación póstuma, no presentan ni partes ni capítulos; sin embargo, disponemos, para todo lo que sigue a *Du côté de chez Swann*, de una muy copiosa serie de intertítulos, provistos por los sumarios del Índice de la edición de 1918 para *Jeunes filles*; y para todo el resto, por los sumarios-anuncios anexados a esa misma edición; para *Guermantes II* y *Sodome*, a la vez por esos anuncios y por los Índices de las ediciones de 1921 y 1922, no sin algunas discordancias entre ambos grupos que testimonian arreglos de último momento posteriores a la guerra. Por muy inciertos que resulten a causa de la evolución genética, la negligencia editorial y la publicación póstuma, sabemos que a partir de 1918 Proust los consideraba como intertítulos, y que habría deseado ponerlos a la cabeza de las secciones que titulan –o al menos, en concesión al editor, como sumarios de índice con referencia a la paginación. Testimonio de ello es esta carta a una dactilógrafa con motivo de las pruebas de *Jeunes filles*: “Pregunté a Gaston Gallimard, hace aproximadamente un mes, si aprobaría que introdujese en el libro los encabezados de capítulo con las indicaciones de partes que figuran en el índice. Me dijo que no le parecía, y luego de reflexionar fui de la misma opinión. Pensamos que los \* que ubiqué cuando un nuevo relato comienza serían suficientes, y que el lector, gracias al Índice de temas y a los números de página que se ubicarán en él, [...] daría a cada fragmento del conjunto el título elegido por mí.”<sup>11</sup>

Pero ni siquiera este pedido sumamente concesivo se satisfizo en la impresión, y hay que reconocer que en algunos casos la localización

<sup>11</sup> Citado por Maurois, *A la recherche de M. P.*, pp. 290-291.

de los intertítulos no resulta para nada evidente en el estado actual del texto. Pero no es menos cierto que Proust imaginaba, poco después de la guerra y contrariamente a sus primeras intenciones, una obra mucho más articulada, y provista de un rico aparato titular. Todo ocurre como si tardía o progresivamente se hubiera visto metido en el juego de la división y la proliferación paratextual, juego donde no habría entrado en principio más que sin querer y bajo el imperio de la necesidad.

Este hecho me parece interesante por sí mismo. Atañe posiblemente a él que Proust habría advertido con la experiencia que la unidad arquitectónica de su obra, que como sabemos le importaba tanto –y a decir verdad, cada vez más a medida que se desmantelaba bajo el efecto de su propia amplificación–, se manifestaría mejor y adquiriría más valor mediante la exhibición titular de su armazón que mediante el partido inicial de una larga tirada textual sin salientes ni mojones: de allí la oscilación hacia el extremo opuesto, cuyos resultados pueden resultar excesivos para algunos. En todo caso, resulta claro (y significativo) que sus editores siempre lo hayan devuelto, *volens nolens*, a la norma estándar. Pero, como se sabe, la historia de la edición de la *Recherche* no hace más que comenzar.

Hemos visto que la norma clásica de los intertítulos en la ficción narrativa se divide en dos actitudes muy contrastadas y de connotaciones genéricas muy marcadas: la simple numeración de partes y capítulos corresponde a la ficción seria, y la imposición de intertítulos desarrollados a la ficción cómica o popular. Esta oposición clásica será sustituida, a principios del siglo XIX, por una nueva, cuando el uso de intertítulos (y de títulos) narrativos con forma de sumario o argumento desaparezca casi por completo (los ejemplos recientes que he mencionado constituyen claramente excepciones arcaizantes) en beneficio de intertítulos más sobrios, o al menos más breves, puramente nominales, reducidos en su mayor parte a dos o tres palabras, cuando no a una sola.

También en este caso, el artesano de este acortamiento parece haber sido Walter Scott,<sup>12</sup> cuyas *Waverley Novels* se dividen en novelas con capítulos mudos (llamaremos así a partir de ahora a los capítulos marcados simplemente con números), como *Ivanhoe*, *Rob Roy*,

<sup>12</sup> Aunque el acortamiento se encuentra ya en *Zadig*: “El tuerto”, “La nariz” “El perro y el caballo” Los intertítulos de *Candide*, al contrario, son a la antigua.

*Lucía de Lammermoor*, y novelas con intertítulos breves, como *Waverley* o *Quentin Durward*. Valgan como ejemplo los tres primeros de *Quentin Durward*: 1. “El contraste”, 2. “El viajero”, 3. “El castillo”. Si se compara un índice como éste con el de *Tom Jones*, el contraste es impresionante.

Este tipo se volverá, en los siglos XIX y XX, la norma para la intertitulación novelesca, rivalizando siempre con las divisiones mudas. De este modo, esta nueva oposición toma el lugar de la antigua, pero su connotación genérica es claramente más débil, en parte por la relativa debilidad del nuevo contraste formal, pero también a causa de la desaparición relativa del (sub)género novela cómica o picaresca. A partir de ahora reina casi completamente el “realismo serio” y para esta nueva modalidad novelesca resultan igualmente cómodos los intertítulos breves que la ausencia de intertítulos, con algunos matices menores que sin duda no es necesario interpretar en exceso. Sabemos por ejemplo que los capítulos de *Rouge* llevan títulos, mientras que los de *Armance* y de la *Chartreuse* son mudos, pero sería realmente azaroso sacar de ello una conclusión particular. El contraste es tal vez más significativo en Flaubert, entre los capítulos mudos de *Bovary* o *L'éducation*, novelas de costumbres contemporáneas, y los intertítulos temáticos de *Salammbô*, novela de tipo más “histórico”, aunque de apariencia muy poco scottiana. Igual oposición puede haber en Aragon entre los intertítulos de *La Semaine sainte* y *Blanche*, y los capítulos mudos de la serie del *Monde réel*. Debe subrayarse también la sistemática discreción de Goncourt, Zola, Huysmans y Tolstoi, e igualmente la de Jane Austen, James y Conrad.

Más difícil, exclusivamente suyo, es el caso de Balzac. Las ediciones preoriginales en folletín, y un buen número de originales (*Grandet*, *Goriot*, *La vieille fille*, *Biotteau*, *Illusions perdues*, *Cousine Bette*, *Cousin Pons*, por ejemplo) llevan capítulos, generalmente numerosos, e incluso, según parece, cada vez más numerosos y cada vez más cortos, con intertítulos con frecuencia locuaces, a la manera “cómica” antigua. La edición colectiva de *La comédie humaine*, publicada por Furne a partir de 1842, suprime sistemáticamente la división en capítulos y, al mismo tiempo, obviamente, los intertítulos originales.<sup>13</sup> Podría leer-

<sup>13</sup> La edición Pléiade, que toma como base el texto del ejemplar Furne corregido después de editado por Balzac, mantiene naturalmente esta supresión, y no da los intertítulos más que como variantes; las ediciones Garnier, en cambio, restablecen los intertítulos, opción poco lógica, pero preciosa para los amantes del paratexto (incluso del aparentemente perimido).

se en este gesto un abandono de las coqueterías de la antigua titulación, y la adopción de un régimen más sobrio y más conforme al plan de conjunto. Pero Lovenjoul, en su *Histoire des œuvres de Balzac* (1879), escribe que “las divisiones en capítulos se quitaron, con gran pesar del autor, porque se decía que hacían perder mucho espacio [...] Él lo lamentó siempre.” Según este testimonio un poco indirecto, la supresión habría sido puramente circunstancial y económica, sin significación profunda. Y es cierto que una o dos veces, ediciones separadas posteriores al volumen correspondiente de *La comédie humaine* (*Savarus* en 1843, *Les souffrances de l'inventeur* en 1844) restablecieron los capítulos con sus títulos. Pero, a la inversa, la edición Charpentier de *Grandet*, de 1839, que es la primera separada (la original estaba en el tomo V de *Études de mœurs*, 1834), suprime los intertítulos sin razones económicas aparentes. Hemos aquí en el baile, y la cuestión de los intertítulos balzacianos con nosotros.<sup>14</sup>

La inversión más fuerte en aparato titular se encuentra ciertamente en Hugo. Sus primeras novelas, *Han d'Islande*, *Bug Jargal* y *Le dernier jour d'un condamné*, no llevaban más que capítulos mudos. Es en *Notre-Dame de Paris* donde inaugura un modo de titulación más complejo, recurriendo a todas las formas legadas por la tradición: títulos breves a la Scott, títulos narrativos a la antigua, y algunas innovaciones más o menos de su cosecha como títulos en latín, fórmulas seudoproverbiales, etc. Esta modalidad proliferará en las novelas posteriores al exilio, en beneficio de las construcciones jerarquizadas por partes, libros y capítulos, que se encuentran igualmente en *La légende des siècles*. El índice de *Les misérables* es ejemplar al respecto, y de una insuperable variedad en la indiscreción, de la que no hay muestra capaz de evocar tan fulgurante proliferación. No puedo, por lo tanto, más que remitir al lector a ese monumento paratextual compuesto nada menos que de cinco partes divididas en cuarenta y ocho libros, divididos a su vez en trescientos sesenta y cinco capítulos; pero como los libros y las partes tienen también títulos (toda ocasión es buena), esto hace un total, salvo error, de cuatrocientos dieciocho títulos animados por una evidente ebriedad lúdica. Estamos aquí en los antípo-

<sup>14</sup> No hay por qué, en todo caso, imaginar que es la publicación en folletín lo que forzaba a Balzac al fraccionamiento: *La cousine Bette*, que apareció en cuarenta y un folletines en *Le Constitutionnel*, se componía entonces de treinta y ocho capítulos; original tendrá ciento treinta y dos; *Le cousin Pons* pasará igualmente de treinta y uno a setenta y ocho.

das de la sobriedad titular propia del clasicismo y del realismo serio; es el regreso al humor cervantino, pero afirmado en todos los recursos (diría más bien, en una parte ínfima de los recursos) de la retórica y la fantasía hugolianas. El texto, después de esto, corre el riesgo de parecer un poco pálido, por no decir un poco magro.

La época contemporánea se ha enredado poco con el uso de las divisiones y la oposición entre intertítulos temáticos<sup>15</sup> y capítulos numerados. Su principal innovación es sin duda la introducción de divisiones totalmente mudas, sin intertítulos ni números, sea ya mediante un simple cambio de página, como en *Voyage au bout de la nuit* o *Finnegans Wake* (aunque en el último los capítulos delimitados de esta forma se agrupan en tres “partes” numeradas), en *Histoire*, en *La jalousie* (cuyo índice incluye una serie de incipits de capítulos); sea sin cambio de página, con simples blancos o asteriscos en la página: esto es lo que hacen Proust (a falta de mejor solución) en las *Jeunes filles* y Joyce en la presentación definitiva del *Ulises* –aunque la tradición oficiosa conserva el recuerdo de los intertítulos preoriginales (*Telémaco*, *Néstor*, *Proteo*, etc.), que cada uno puede siempre escribir en su lugar, y a mano. Ésta es también, y sobre todo, práctica más frecuente y característica del *nouveau roman* francés. Tal vez una presentación semejante ya no autorice, en rigor, a hablar de “capítulos”:<sup>16</sup> se trata de un tipo de división sensiblemente más ligera y más sutil, que no aspira más que a marcar el relato con una especie de escansión respiratoria. Un paso más (pero eso no cuenta), y estamos ante el texto continuo de *H*; otro, y tenemos el texto no puntuado de *Paradis* (otro más todavía, y sería el retorno a los textos de la Antigüedad, en los que no se separaban las palabras); aquí ya no hay, como he dicho, lugar para ninguna clase de intertítulo.

<sup>15</sup> Una de cuyas variantes, en los relatos constituidos de monólogos interiores (como *Mientras agonizo* o *El sonido y la furia*) es el uso de intertítulos para indicar la identidad del “locutor”; opción que parece lógico considerar inspirada en la norma dramática.

<sup>16</sup> El rigor absoluto prohibiría, a decir verdad, hablar de “capítulos” cuando nos encontramos, como en *Les Rougon-Macquart*, en presencia de secciones numeradas simplemente con una cifra, sin la mención *capítulo tanto*. Pero el uso hace caso omiso de ello, y hace bien: lo que hay aquí son capítulos que no se declaran tales.

## Historia

La práctica de los historiadores parece haber sido, durante toda la Antigüedad clásica, tan sobria como la de los poetas épicos, o más bien de sus “editores” tardíos. Los nueve Libros de Herodoto, cuya división data igualmente de la época alejandrina, estuvieron marcados con los nombres de las nueve musas, evidentemente sin ninguna conexión temática. Los ocho Libros de Tucídides están marcados con letras y divididos en breves capítulos numerados, opción imitada por los historiadores latinos. Aparentemente son las ediciones tardías (fin del siglo XV, siglo XVI) de los cronistas de la Edad Media las que inauguran la titulación descriptiva mediante títulos-sumarios en estilo indirecto, proposiciones completivas encabezadas por “Cómo... o complementos introducidos por “De...”. Por ejemplo Commynes, I, 1: “De las guerras entre Luis XI y el conde de Charolais”; I, 2: “Cómo el conde de Charolais, con muchos grandes señores de Francia, envió un ejército contra el rey Luis XI, con el pretexto de bien público” La evolución conduce luego a una titulación más breve y directa, aparentemente inaugurada por Maquiavelo en sus *Historias florentinas*, y de la que dan testimonio por ejemplo Voltaire y Gibbon: *Précis du siècle de Luis XIV*: I. “Introducción”, II. “De los estados de Europa con Luis XIV”, III. “Minoría de Luis XIV. Victoria de los Franceses bajo el Gran Condé, entonces duque de Enghien”, etc. Este estilo de títulos directos (nominales o en proposiciones independientes), pero naturalmente divididos también ellos en varios elementos yuxtapuestos que anuncian una sección particular del capítulo, es también el de los escritores de memorias; en cambio la autobiografía personal adopta más fácilmente, en Saint-Simon, en *Casanova* (intertitulado en 1826 por su editor Laforgue), e incluso en Chateaubriand o Dumas, la división numerada, posiblemente heredada de san Agustín: es lo que hacen Rousseau, Musset, Gide, Nabokov, y sin duda sirve de criterio para la distinción con frecuencia delicada entre ambos géneros. Pero no hay que estar desprevenido; *Jean le Bleu*, obra de estatus ambiguo (contenido notoriamente autobiográfico, indicación genérica “novela”), está intertitulada a la manera de las memorias; por ejemplo, capítulo VI: “La sortija en hoja de ensalada – Los anunciadores – La muchacha del almizcle – El mercado de ganado, etcétera”

En el conjunto de los historiadores, Michelet se distingue por una titulación más concisa, más nerviosa (muchos sustantivos sin artículo) y más variada. A modo de ejemplo, los primeros títulos del primer

capítulo de la *Histoire de France*: “Celtas e iberos – Raza gala o céltica; genio simpático; tendencia a la acción; ostentación y retórica – Raza ibérica; genio menos sociable; espíritu de resistencia – Los galos rechazan a los iberos y los siguen más allá de los Pirineos y los Alpes”. Esta libertad se acentuará sensiblemente en las obras tardías como *La sorcière*, *La montagne* o *La mer*: “Círculo de agua, círculo de fuego”, “Ríos del mar” “El pulso del mar”, “Fecundidad”, “El mar de leche”, “Flor de sangre”, títulos de tanta idiosincrasia como los de Hugo pero en un sentido totalmente distinto: menos retóricos, más bruscos, y como directamente nacidos de una sensibilidad en carne viva. Por intermedio del *Michelet* de Barthes, que lo incorpora como por ósmosis, este modelo reina actualmente en la titulación y el aparato conceptual mismo de la crítica temática francesa.

He dicho al pasar algo sobre la autobiografía. La biografía, liberada más tardíamente de los constreñimientos del modelo histórico, merece mención particular. Los clásicos se apegan a la sobriedad: división en años en Boswell, capítulos numerados en la *Vie de Rancé*, títulos muy factuales en la *Vie de Jésus* (1. “Place de Jésus dans l’histoire du monde”, 2. “Enfance et jeunesse de Jésus. Ses premières impressions”, 3. “Éducation de Jésus”). Pero los biógrafos modernos caen con frecuencia en la tentación de los títulos fuertemente simbólicos. Es el caso del *Balzac* de Maurois (por lo demás muy sobrio), que incluye cuatro partes: *La montée*, *La gloire*, *La comédie humaine*, *Le chant du cygne*; y los capítulos de la cuarta: “El suplicio de Tántalo”, “Reunión en San-Petersburgo”, “La sinfonía de los lobos”, “Perrette y la jarra de leche”, etc. Los mismos efectos se encuentran en el *Chateaubriand* de Painter (primer volumen, *Les orages désirés*: “Las flores de Bretaña”, “El juicio de París”, “El buen salvaje”, “El desierto del exilio”, etc.). En cuanto a su *Marcel Proust*, toma invariablemente sus títulos (entre otras cosas) del universo de *La recherche*, restituyendo así sobre la vida de Proust, sin ninguna reserva, los episodios de la historia de “Marcel”: “Balbec y Condorcet”, “Bergotte y Doncières”, “Las visitas de Albertine”, “La muerte de Saint-Loup”, etcétera.

### *Textos didácticos*

Las grandes obras didácticas en prosa de la Antigüedad clásica, se trate de filosofía o de retórica (diálogos platónicos, tratados de

Aristóteles, de Cicerón, de Quintiliano), respetan también la regla de la sobriedad. E igualmente, es también la Edad Media la que inaugura en su caso la intertitulación temática, de la cual la *Summa teológica* ofrece un buen ejemplo, con sus capítulos en “De...” y sus párrafos en “Utrum...”, tipo que volverá a encontrarse en Maquiavelo, en Descartes, en Montesquieu (cuyo *L'esprit des lois* presenta un pesado aparato de títulos articulado en seis partes, treinta y un libros y unos quinientos capítulos), en Rousseau, en Kant, e incluso, apenas aligerado, en Chateaubriand y Madame de Staël, y nuevamente muy pesado en Tocqueville y Gobineau. El régimen moderno, caracterizado por sus breves títulos nominales, aparece posiblemente en Taine, *La Fontaine et ses Fables*: I. “L'esprit gaulois”, II. “L'homme”, III. “L'écrivain” Henos ya aquí en tierra conocida.

Las excepciones son raras. Mencionaré los títulos arcaizantes de Paulhan (retorno lúdico al régimen clásico) y las breves secciones con “rúbricas” (de ese modo nombraba él sus breves títulos a la cabeza de los párrafos) del *Michelet* de Barthes, ya mencionado (“Migraines”, “Travail”, “Michelet malade d'Histoire”, “J'ai hâte...”), que han hecho la escuela que bien conocemos en crítica temática, pero también en el Blanchot de *Livre à venir* o de *L'espace littéraire*. Hemos conocido también una breve moda, inspirada en la presentación de artículos científicos, con capítulos de numeración subdividida y analítica: 1.1.1, 1.1.2, etc. Era, hay que decirlo, una temible disuasión a la lectura en un género que no tenía ninguna necesidad de ella y en relación con el cual *Le système de la mode* sigue siendo la obra maestra emblemática. Pero toda una generación se dio así visos de rigor ostentatorio e ilusoria científicidad.

### Compilaciones

En un poemario breve, la autonomía de cada pieza es generalmente mucho mayor que la de las partes constitutivas de una epopeya, una novela, una obra histórica o filosófica. Su unidad temática puede ser más o menos fuerte, pero el efecto de secuencia o de progresión es habitualmente muy débil,<sup>17</sup> y el orden, por lo común, arbitrario. Cada

<sup>17</sup> Entre las raras excepciones, está la compilación de los *Théorèmes* de La Cépède (1613-1622), secuencia narrativa de trescientos quince sonetos sobre la pasión y la resurrección de Cristo, a los que volveremos con motivo de sus notas.

poema es en sí una obra cerrada, que puede aspirar de manera legítima a su título singular.

Sin embargo, la titulación de poemas breves es, con algunas pocas excepciones individuales o genéricas, un hecho sensiblemente más reciente que la de los capítulos. También en este caso, la Antigüedad clásica se distingue por su sobriedad en casi todos los géneros: odas (incluso los epinicios pindáricos, aunque cada uno está consagrado a un vencedor bien identificado, están clasificados sólo por series de Juegos: odas *olímpicas*, *píticas*, *nemeanas*), sátiras, elegías, yambos, epigramas, y hasta las epístolas de Horacio, nos llegan en compilaciones simplemente numeradas. Los grandes poemas didácticos, *De natura rerum* o *Géorgicas*, tienen libros numerados como las epopeyas. Las únicas excepciones parecen ser los himnos (Calímaco), que son breves epopeyas, los *Idilios* de Teócrito, cuya reunión fue tardía (siglo II d.C.) y circularon mucho tiempo aisladamente (títulos temáticos, por supuesto: “Tirse y el canto”, “Los hechiceros” “La visita galante”...) —pero no las *Bucólicas* de Virgilio—, y por supuesto las fábulas, género eminentemente popular y también de circulación errática durante mucho tiempo.

La Edad Media no parece haber innovado en éste como tampoco en los otros géneros: la mayoría de las compilaciones de poemas, desde las de los trovadores y troveros del siglo XII hasta las de Villon y Charles d'Orléans (con la aparente excepción de Rutebeuf), nos llegan sin otros intertítulos que unas indicaciones de género: *canço*, *aube*, *sirventes*, *balada*, *rondeau*, etc. El Renacimiento y el Clasicismo, por lo tanto, casi no tendrán que hacer esfuerzo alguno para volver al uso antiguo: los *canzoneri*, de Petrarca en la Pléiade, numeran sus piezas, sin perjuicio de que pueda completarse (como en ciertas ediciones de Petrarca) el número con un argumento de algunas líneas que recuerda los sumarios de Boccaccio, y que puede pasar por un título. Los títulos aparecen solamente, en Ronsard, encabezando odas, himnos y discursos. Boileau innova en Horacio poniendo antes de cada epístola el nombre del destinatario. Poca cosa, en suma. Un buen ejemplo del estado de la norma clásica lo ofrece, a fines del siglo XVIII, la obra de André Chenier, que ensayó casi toda la gama de géneros canónicos: números en las elegías, los epigramas, los yambos; nombre del destinatario en las epístolas y los himnos; títulos temáticos en los amores, las bucólicas y las odas.

El interludio barroco, sin embargo, se había distinguido entre tanto por su considerablemente fuerte inversión en títulos: en Marino y

los suyos, en los “metafísicos” ingleses (aunque Donne no titula más que sus piezas profanas: elegías, canciones, sonetos, y numera sin título sus *Sonetos sacros* –discriminación sin duda significativa), en Quevedo (aunque sus títulos, con frecuencia muy detallados, podrían bien ser argumentos o glosas editoriales como en Petrarca, y Góngora por su parte se mantiene muy discreto). En Francia, el gran artista en títulos es el marinista Tristan L’Hermite, cuyo índice de los *Amours* es fuego de artificio de titulación barroca, toda hecha de *oxímorons* (“Los tormentos agradables”, “La bella enferma”, “Los remedios inútiles”, “Las dulzuras vanas”, etc.) de una gracia y coquetería que anuncian a Couperin. Pero la norma, ya lo hemos visto, recupera rápido la delantera.

La gran ruptura la constituye aquí el romanticismo, a partir de los poemas de juventud de Hölderlin (“El laurel”, “Himno a la libertad”, “Grecia”), y las *Baladas líricas* de Wordsworth y Coleridge (“Versos escritos poco más arriba de la abadía de Tintern”, “Balada del viejo marino”). En Francia, son aparentemente las *Méditations* de Lamartine las que establecen, por más de un siglo, el modelo de la titulación lírica (breve, sobrio y grave): “La soledad”, “El hombre”, “La tarde”, “La inmortalidad”, “Recuerdo”, “El lago”, “El otoño”; este modelo reinará en todos los románticos y posrománticos: Baudelaire (con algunas inflexiones personales, provocadoras: “Una carroña”, “La mala suerte”; o neobarrocas: “La musa venal”, “La luna ofendida”, “Remordimiento póstumo” suenan como si fueran del Tristán), Verlaine, Mallarmé, y hasta el joven Rimbaud. Hugo se distingue, también en este caso, por la complejidad de la estructura de sus grandes poemarios: *Les contemplations*, dividido en dos partes de seis Libros cada una, los *Châtiments*, que incluye siete partes con títulos irónicamente tomados de la propaganda imperial (“La sociedad fue salva-da”, “El orden está establecido”, “La familia fue restaurada”), *La légende des siècles*, sesenta y una partes, donde incluso ciertos poemas, como “El romancero del Cid”, “El pequeño rey de Galicia” o “El sá-tiro”, están subdivididos en secciones intertituladas, en una inflación muy alejada de la sobriedad lamartiniana.

Pero igualmente, en él, por una reticencia en sí misma espectacular, hay algunos poemas sin título, en particular en la segunda parte de las *Contemplations*, como si la gravedad del tema (de modo similar al de los *Sonetos sacros* de Donne) impusiera cierta reserva. Aparentemente ocurre algo análogo en Verlaine, dos de cuyos poemarios están completamente desprovistos de intertítulos, y son justamente *La*

*bonne chanson y Sagesse*. La oposición (y con frecuencia la alternancia en el seno de un mismo poemario) de poemas titulados y no titulados ha llegado hasta nuestros días. Whitman titula raramente, pero coloca, de una manera más bien redundante, sus incipits a guisa de título. Frost y Stevens titulan la mayoría de las veces, igual que los surrealistas, Lorca y Ungaretti. Algunos poemarios señalan su voluntad de dignidad clásica con la ausencia de intertítulos: *Elegías y Sonetos* de Rilke, *Douve de Bonnefoy*, casi toda la obra de Emily Dickinson o de Saint-John Perse. Pero hay que cuidarse de no forzar la significación de estas elecciones.

Junto con Tristan y Hugo, el gran orfebre podría ser aquí Jules Laforgue. Su registro, como sabemos, es el del humor burlesco y melancólico. Su mejor poema (lo que no es poco decir) podría ser el índice de *Complaintes*: “Preludios autobiográficos” (¿homenaje a Wordsworth?), “Endecha propiciatoria al inconsciente”, “Endecha-súplica de los hijos de Fausto”, “Endecha a Nuestra Señora de las Tardes”, “Endecha de las voces bajo la higuera budista”, “Endecha de esta buena luna”, “Endecha de los pianos que se escuchan en los barrios acomodados”. Debo detenerme aquí; Tristán recordaba a Couperin; Laforgue, por supuesto, anuncia a Satie y sus continuadores.

No voy seguir poniendo a prueba la paciencia del improbable lector proponiéndole una nueva excursión por los intertítulos de otros “géneros”, como la compilación de *nouvelles* o ensayos, prácticas por lo demás demasiado recientes como para diversificar de manera muy significativa un estudio cuya principal lección me parece suficientemente clara.

Todo se reduce, prácticamente, a la oposición que una y otra vez vuelve a encontrarse entre la titulación remática, o puramente designativa, que consiste simplemente en numerar las divisiones e incluso en dejarlas mudas por entero, y la titulación temática –locuaz o discreta, y vuelta, *grosso modo*, de lo locuaz a lo discreto desde principios del siglo XIX. Con sus miles de matices y excepciones diversas, esta oposición de forma responde a una antítesis de sentido, que coloca junto a la titulación temática una actitud demostrativa, e incluso insistente, del autor en relación con su obra, más allá de que esa insistencia tenga su justificación en el humor; del otro lado, una actitud más sobria, que en principio fue la de la dignidad clásica, y luego la del realista serio. La presencia-pantalla del paratexto corre el riesgo, aquí como en otros casos, de llamar demasiado la atención sobre el hecho no ya del texto, sino del *libro* como tal: “Ésta es una novela de

Victor Hugo”, dice insistentemente el índice de *Les misérables*. “Esto—dice el paratexto de modo más general— es un libro”; lo cual no es falso por supuesto, y es bueno decir las verdades. Pero un autor puede también desear que su lector olvide este tipo de verdades, y uno de los avales de la eficacia del paratexto es su transparencia, su transi-tividad. El mejor intertítulo, el mejor título en general, es posiblemente aquel que también sabe hacerse olvidar.

### *Índices, cornisas*

Acabo de decir “el índice de *Les misérables*”, y más arriba “el índice de *Complaintes*”, etc. Es la ocasión de terminar por donde debí haber comenzado: el lugar de los intertítulos. Este lugar es, virtualmente, al menos triple: por supuesto, a la cabeza de sección (ya no insistiré en esto, aunque haya infinitas variantes formales y gráficas). Pero también, en calidad de anuncio o de recordatorio, en las *cornisas* o en el *índice*. Dos palabras al respecto nos eximirán del estudio separado de estos dos tipos de elementos.

Las cornisas pueden recordar, en la parte superior de la página y de modo a veces necesariamente abreviado, el título general de la obra (a la izquierda), y el título de la sección, por lo general del capítulo (a la derecha). No se trata, en principio, de otra cosa que de un recordatorio cómodo para la lectura y la consulta, pero ocurre que la cornisa desborda ese papel y juega su propio juego, titulando de contrabando un capítulo en principio no titulado, detallando la titulación página por página (cornisas variables), o dejando solo al intertítulo oficial del capítulo. El original de la *Chartreuse* (novela sin intertítulos) lleva cornisas distribuidas más o menos caprichosamente, el de *Rouge*, cornisas infieles, o pasablemente emancipadas. Lógicamente, toda reedición que implique una nueva composición entraña forzosamente supresión o redistribución de las cornisas variables.<sup>18</sup> La solución más sabia sería, en las ediciones eruditas, la supresión, acompañada de una indicación en nota, de modo parecido a como el Balzac *Pléiade* indica en variantes los intertítulos suprimidos en 1842.

El índice no es, tampoco él, en principio, otra cosa que un instrumento de recuerdo del aparato de titulación —o de anuncio, cuando se

<sup>18</sup> Respecto de las cornisas en Stendhal, véase el artículo, ya citado, de M. Abrioux sobre los epígrafes.

encuentra al inicio, como ocurría con frecuencia en otros tiempos<sup>19</sup> y ocurre aún en los libros alemanes o angloestadunidenses. Estos dos tipos de redundancia no son ciertamente equivalentes, y el segundo parece incontestablemente más lógico, incluso si va contra los hábitos del lector francés, produciéndole un vago sentimiento de inelegancia estética. Pero estos efectos de ubicación no deben desestimarse: nada es más fácil ni más corriente, al menos en un régimen de lectura de tipo intelectual, que echar una mirada preliminar a un índice ubicado al final del volumen.

Sin embargo, el índice no siempre es un extracto fiel del aparato de intertítulos. Puede traicionarlo por reducción, como en ciertas ediciones económicas o negligentes donde los capítulos numerados, sin título, simplemente no tienen lugar en el índice, o por ampliación, al atribuir títulos a los capítulos que no los llevan *in situ* (es lo que hace Proust, como he mencionado, en las *Jeunes filles*), o por descarada tergiversación, como ocurre en Stendhal, o incluso, y sobre todo, al crear la ilusión de una serie de títulos mediante una lista de incipits. Y efectivamente, el incipit como sucedáneo del título, en los poemarios o en una novela como *La jalousie*, es típicamente un efecto de índice. *In situ* (aparte la excepción, ya señalada, de Whitman) no hay más que un texto sin título, y no hay motivo para privilegiar el primer verso o la primera frase. En el índice, y luego en el uso designativo que se deriva de él, ese primer verso, transformado en incipit, se destaca y toma un valor ilegítimamente emblemático, como si hubiera estado, en palabras de Valéry, dado por los dioses desde siempre. De allí la cantidad de poemas de los que no conocemos otra cosa que el primer verso, y a veces menos: “Mañana, desde el alba, a la hora que el campo se pone claro...”, “Junté esta flor para ti sobre la colina...”, “No he olvidado, vecina de la ciudad...”, “La criada de gran corazón de la que estás celosa...”

<sup>19</sup> A decir verdad, la usanza clásica consistía más bien en ubicar al inicio un índice de capítulos, y al final un índice de temas propiamente dicho, especie de *index* más detallado. Nuestro índice moderno es de hecho un índice de capítulos, y su nombre francés, “tabla de materias”, padece cierta usurpación.

“¡Demasiadas notas!  
Joseph II

Con la nota, sin duda tocamos una, o mejor dicho muchas, de las fronteras, o ausencia de fronteras que rodean el campo, eminentemente transicional, del paratexto. Esta colocación estratégica acaso compensará lo que inevitablemente tiene de decepcionante un “género” cuyas manifestaciones son por definición puntuales, fragmentadas, como pulverulentas, por no decir polvorientas,<sup>1</sup> y con frecuencia están tan estrechamente relacionadas con tal o cual detalle de tal texto que no tienen, por así decir, ninguna significación autónoma. De ahí el malestar para aprenderlas.

*Definición, lugar, momento*

Por el momento daré de la nota una definición tan formal como sea posible, sin involucrar consideraciones funcionales. Una nota es un enunciado de extensión variable (una palabra es suficiente) relativo a un segmento más o menos determinado del texto, y dispuesto ya sea junto a ese segmento o en referencia a él. El carácter siempre parcial del texto de referencia, y en consecuencia el carácter siempre local del enunciado de la nota, me parece el rasgo formal más distintivo de este elemento del paratexto, que lo opone al prefacio entre otros—incluyo aquí esos prefacios o posfacios que se titulan modestamente “Nota”, como ocurre muy frecuentemente con los de Conrad. Pero esta diferenciación formal deja evidentemente aparecer un parentesco de función: en muchos casos, el discurso del prefacio y el del aparato de notas mantienen una relación muy estrecha de continuidad y homo-

<sup>1</sup> Un cliché, para ya no volver sobre él: “La nota es lo mediocre que se engancha a lo bueno” (Alain citado en el Robert). La aversión a la nota es uno de los estereotipos más constantes de cierto *poujadismo* (o a veces dandysmo) antiintelectual. Era necesario decir esto en una nota.

geneidad. Esta relación se manifiesta particularmente en las ediciones posteriores, como la de *Martyrs*, o tardías, como la del *Essai sur les révolutions*, donde un mismo discurso, en el primer caso defensivo, en el otro autocrítico y recuperador, se distribuye entre el prefacio, donde se hacen las consideraciones generales, y las notas, destinadas a puntos específicos.

Con el nombre más antiguo de *glosa* (Robert data en 1636 la aparición del vocablo francés *note*), la práctica se remonta a la Edad Media, donde el texto, ubicado en medio de la página, estaba habitualmente rodeado, o a veces diversamente saturado, de aclaraciones escritas en letra más pequeña, situación que todavía es frecuente en los incunables del siglo XV, donde la glosa se distingue sólo por su cuerpo más pequeño. Es durante el siglo XVI cuando aparecen, más breves y anexados a segmentos más determinados del texto, los “ladillos” o notas marginales, y el uso dominante los transferirá en el siglo XVIII al pie de la página. Pero la práctica actual sigue siendo muy diversa: se siguen ubicando todavía notas en ladillo (Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* o *Chambre claire*, revistas como *Degrés* o *Le Débat*), entre líneas (en muchas obras didácticas o escolares), a final de capítulo o de volumen, o agrupadas en un volumen especial:<sup>2</sup> Francis Ponge menciona<sup>3</sup> una Biblia cuyas notas ocupan la columna central, entre otras dos de texto. El procedimiento “científico” consiste con frecuencia en un aparato de referencia de dos grados: notas a pie de página que envían a su vez, de manera sumaria, mediante un nombre y una fecha, a una bibliografía final. Puede también reservarse al texto la página de la derecha, y ubicar las notas enfrentadas a él, en la página de la izquierda (es la disposición adoptada en el *Malraux par lui-même* de Gaétan Picon, al que volveremos a encontrar), o a la inversa, como en *Les guerrillères* de Monique Wittig. No hay nada, por otro lado, que impida a las notas de pie de página, cuando son largas, desarrollarse en varias hojas: en la página 173 de *Échanges*, de Renaud Camus, comienza una nota que ocupará exactamente la mitad inferior de las páginas siguientes, hasta la última, lo que equivale aproximadamente a un sexto del volumen. Tampoco hay nada que impida las anotaciones en varios grados, las notas a notas; el mismo Camus lleva el juego, en *Travers*, hasta el decimosexto grado. Finalmente, nada impide la coexistencia, en un mismo libro, de muchos

<sup>2</sup> Véase P. Hazard, *La Pensée européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Boivin, 1946.

<sup>3</sup> *Entretiens avec Philippe Sollers*, Gallimard-Éd. du Seuil, 1970, p. 105.

sistemas: notas breves a pie de página, más detalladas a fin de capítulo o de volumen<sup>4</sup> y, con frecuencia, en las ediciones eruditas, notas del autor a pie de página y del editor al final del volumen. El capítulo X de *Finnegans Wake* lleva notas en ambos márgenes, y otras a pie de página, y cada uno de esos espacios está reservado a un enunciador distinto.<sup>5</sup>

Nuestra práctica más corriente consiste en “llamar” a las notas en el texto, mediante algún procedimiento (número, letra, asterisco), y en indexar cada una de ellas mediante una llamada idéntica o una mención que tenga su correlato en el texto (palabra, línea). Pero en los ladillos colocados frente al segmento de texto en cuestión, se puede prescindir fácilmente de tal indexación; de modo semejante, las notas llamadas pueden exceder la palabra o la frase que las llaman: referencias situadas al final de un fragmento que atañen a todo el fragmento, nota referida al conjunto de un capítulo o de un artículo e indexada a su primera frase o a su título. La última nota de *La nouvelle Héloïse* se refiere de hecho a toda la obra: es un breve posfacio disfrazado de nota. Finalmente, notas a final de capítulo, no llamadas en el texto y respectivamente provistas de títulos, pueden aludir de manera más o menos libre a tal o cual detalle, o al conjunto del capítulo: es el caso de Michel Charles, *L'arbre et la source*. En estos dos últimos casos, estamos claramente ante una de las fronteras de la nota.<sup>6</sup>

Como el prefacio, la nota puede aparecer en cualquier momento de la vida del texto, por poca oportunidad que ofrezca para ello una edición. Nuevamente, entonces, clasificación según las tres posibilidades pertinentes: notas originales, o de primera edición, que es la situación más corriente y de la que abundan los ejemplos; notas ulteriores, o de segunda edición, como las de *Martyrs* (1810) o el *Émile* (1765); notas tardías, como las de la edición Cadell de *Waverley Novels*

<sup>4</sup> Es, por ejemplo, lo que hace J.-P. Richard en su *Univers imaginaire de Mallarmé*. Éd. du Seuil, 1961, proporcionando además una explicación muy precisa de su decisión, p. 28, n. 25.

<sup>5</sup> Véase S. Benstock, “At the Margin of the Discourse: Footnotes in the Fictional Text”, *PMLA*, 1983.

<sup>6</sup> Un artículo de J.-M. Gleizes, “Il n’y a pas un instant à perdre”, *TXT*, 17, 1984, lleva notas numeradas al final pero no llamadas en el texto, y la primera de ellas ofrece la siguiente precisión (si puede llamarse así): “Las notas remiten a cualquier lugar del texto. También a cualquiera de sus blancos.” En cuanto a la novela de Gérard Wajeman, *L'interdit* (1986), no incluye más que un aparato de notas para un texto ausente; un día tenía que ocurrir.

{1829-1833} o la edición *Ladvoat* del *Essai sur les révolutions*, o las del *Léonard* de Valéry. Ocurre también que las notas desaparecen de una edición a otra: en 1763, Rousseau suprime una gran cantidad de las notas originales de *La nouvelle Héloïse* que habían disgustado a los lectores (aunque las restablece a mano en su ejemplar personal, y las ediciones modernas las incluyen). Y no cuento las supresiones póstumas, engorrosas iniciativas de “editores” expeditivos, como quien se encargó de Michelet para la colección Bouquins. Pero ocurre también, y con mucha frecuencia, que coexisten notas de épocas distintas, con o sin indicación de fecha: en Scott, en Chateaubriand, en Senancour, por ejemplo.

### *Destinadores, destinatarios*

El cuadro de destinadores posibles de la nota es el mismo que el del prefacio (véase p. 154). Existen notas de autor asertivas, que por cierto son las más frecuentes, a veces firmadas con las iniciales del autor para mayor seguridad, como las notas H.F. de *Tom Jones*, y notas autorales denegativas, como las de *La nouvelle Héloïse* o las de *Oberman*, que prolongan evidentemente la ficción denegativa del prefacio. Son alógrafos auténticos todas las notas de editores en las ediciones más o menos críticas, o las notas de traductores. Actorales auténticas, las notas agregadas a una biografía o a un estudio crítico por quien es su objeto, como las de Malraux para el ya mencionado *Malraux par lui-même*. Autorales ficticias: en Scott, ciertas notas firmadas “Laurence Templeton” en *Ivanhoe*, o “Jedediah Cleisbotham” en *Lammermoor*. Alógrafas ficticias, las de “Charles Kimbote” al poema de “John Shade” en *Pálido fuego*. Actorales ficticias, las notas de los personajes-narradores como Tristram Shandy, u otras, como las del capítulo X de *Finnegans Wake* (Dolph a la izquierda, Kev a la derecha, Issy a pie de página). No conozco prácticamente notas apócrifas, pero bastaría, para retomar nuestras hipótesis del prefacio, con notas atribuidas a Rimbaud (autorales apócrifas) o a Verlaine (alógrafas apócrifas) en *La chasse spirituelle*, o notas atribuidas a Valéry en el *Commentaire de Charmes*. Y ocurre que un autor atribuya, como parte del juego, una apreciación en nota a su editor: véase Aragon (*Anicet*, p. 53), o Sarduy (*Colibrí*, p. 68).

Como el segmento de texto anotado también puede tener estatus enunciativos diversos, la combinatoria de relaciones posibles es evi-

dentamente muy rica: nota autoral sobre texto autoral (caso más frecuente en las obras discursivas); nota autoral sobre texto narratorial (*Tom Jones*); nota autoral sobre texto actoral o discurso de personaje (Stendhal); nota seudoeditorial sobre texto actoral (*Nouvelle Héloïse*); nota editorial sobre texto autoral, narratorial, actoral (ediciones críticas); nota actoral sobre texto narratorial (*Finnegans Wake*), sin perjuicio de otras situaciones más raras, ni de la coexistencia (muy frecuente y ya considerada) de notas atribuidas a varios destinatores: autor + editor (ediciones críticas), autor ficticio + autor real (Scott), autor + actor (*Tristram Shandy*), actores múltiples (*Finnegans Wake*), y otras. Hay finalmente casos de notas con varias enunciaciones encajadas: por ejemplo, todas las notas de citas (tercero citado por el autor), o notas críticas referidas a un comentario autoral epitextual (autor citado por un tercero).

El destinatario de la nota es sin duda en principio el lector del texto, con exclusión de toda otra persona (para la cual, en la mayoría de los casos, la nota carecería de todo sentido, cosa aún más manifiesta en este caso que en el del prefacio). Es necesario, sin embargo, no perder de vista los casos de textos de segundo grado (citados con sus notas en el texto primario), cuyas notas se dirigen en primer lugar al lector del texto citado, y no atañen más que por delegación, o indirectamente, al del texto citante. Éste podría ser el estatus de las notas actorales de novela epistolar, si la convención no excluyera la práctica de la nota al pie en las cartas. Y nada impediría que un relato metadieгético escrito, como *Lambitieux par amour* en *Albert Savarus*, incluyera tales notas referidas.

Es necesario sobre todo observar que, más aún que el prefacio, las notas pueden ser de lectura estatutariamente facultativa, y en consecuencia no dirigirse más que a algunos lectores: aquellos a quienes interese tal o cual consideración complementaria, o digresiva, cuyo carácter accesorio justifique precisamente pasar por alto la nota. Puede ocurrir también que el autor, como Rousseau en la advertencia del *Second discours*, autorice previamente a su lector a ignorar tales excursi.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Impresos por esa razón al final del volumen. "Quienes tuvieran el coraje de recomenzar podrían divertirse la segunda vez 'revolviendo el avispero', y tratar de transitar las notas; no se perderá mucho si el resto no las lee para nada." Es cierto que con frecuencia se trata de largas digresiones de muchas páginas, por ejemplo sobre el estado bípedo (n. 3), sobre la bondad natural del hombre (n. 9) o sobre la diversidad de razas (n. 10).

Pero por lo general, es este último quien toma la iniciativa y se hace responsable de sus elecciones, según su propio criterio y cada caso particular, a medida que avanza en la lectura. E inversamente, algunos no leen sino las notas (por ejemplo, y a falta del correspondiente índice de autores, para ver si se los cita). Pero estas consideraciones corresponden ya al estudio de las funciones.

### *Funciones*

Lo mismo que para el prefacio, este estudio debe precisar, so pena de confusiones e impertinencias diversas, cierto número de tipos funcionales; y también aquí, los principales criterios para ellos serán propuestos por el estatus del destinador y las características temporales. Voy a considerar entonces, sucesivamente, las notas autorales asertivas, subdivididas en originales, ulteriores y tardías, luego las notas alógrafas (y, accesoriamente, actorales), y finalmente las diversas especies de notas ficcionales. Pero, dado el carácter casi siempre discursivo de la nota y su relación tan íntima con el texto, me parece necesario introducir una nueva distinción, que el estudio del prefacio no exigía, entre las notas correspondientes a textos de carácter también discursivo (historia, ensayo, etc.) y aquellas –en honor a la verdad, mucho más infrecuentes– que adornan o desfiguran, según se quiera, obras de ficción narrativa o dramática, o de poesía lírica.

### *Textos discursivos, notas originales*

Es la nota por excelencia, el tipo base de donde todos los otros proceden en mayor o menor medida;<sup>8</sup> es también aquella en la que tenemos la experiencia más común, como lectores o productores, y respecto de la cual no aspiro a hacer revelaciones extraordinarias. La he estudiado en un pequeño corpus arbitrario, suficientemente clásico y esencialmente francés, que se extiende de La Bruyère a Roland Barthes. Me parece bastante representativo y significativo en sus constantes y en sus infrecuentes desvíos; del que damos aquí un resumen tan conciso como es posible.

<sup>8</sup> Esto debe entenderse en un sentido estructural y no histórico; puede ser perfectamente que las primeras notas hayan sido alógrafas.

Se encuentran en nota definiciones o explicaciones de términos empleados en el texto, a veces la indicación de un sentido específico o figurado: en una nota a la frase “No todo campo es agreste”, La Bruyère aclara “este término se entiende aquí metafóricamente” (pues en sentido literal, todo campo es necesariamente agreste). Estas restricciones de acepción pueden cargarse de un matiz polémico por exhibición de prudencia: en cada ocurrencia de las palabras *devoto* o *devoción*, el mismo La Bruyère precisa con obstinación: “Falso devoto”, “Falsa devoción” Traducciones de citas hechas en el texto en lengua original, o viceversa. Referencia de citas, indicación de fuentes, exhibición de autoridades de apoyo, informaciones y documentos confirmativos o complementarios: la mayor parte de las notas de Montesquieu, de Buffon, de Michelet o de Tocqueville responden a esta función, a veces de manera muy detallada (véase la nota al final del volumen de *L'Ancien Régime et la Révolution*, numerosas páginas sobre los *cahiers de doléances*.<sup>9</sup> Precisiones sobre un hecho mencionado de modo vago o descuidado en el texto –precisiones que a veces no van más allá de un matiz restrictivo: Chateaubriand (*Essai sur les révolutions*, Pléiade, p. 326), habiéndose ya referido a “la inocencia” de Carlos I, precisa en nota que ese monarca era inocente al menos de aquello de lo que se lo acusaba. Menciones de inexactitudes o complejidades cuyo carácter se pasa por alto en el texto por considerarse reparos no susceptibles de despertar el interés del lector ordinario, pero que el autor quiere dejar sentados en nota para uso de eruditos más exigentes: también en el *Essai*, respecto de ciertos puntos de cronología (pp. 57, 180), de Pitágoras (p. 177) o del itinerario de Hannon (p. 156; esta nota termina con una muy significativa indicación de destinatario, “poco importa al lector”). Argumentos suplementarios o anticipaciones a objeciones (p. 54, sobre el diluvio). Digresiones a propósito: siempre en el *Essai*, Chateaubriand desliza, en anticipación a las *Mémoires*, retratos de Chamfort (p. 122), de Malesherbes (p. 329) y de Louis XVI (p. 337), consideraciones sobre los orígenes del pueblo americano (p. 147), especulaciones sobre el sánscrito (p. 208), o recuerdos de su viaje por Estados Unidos; y a propósito de Abelardo (pp. 351-355) escribe: “ya que la falta [de digresión] está cometida, media página más no aumentará mi exposición a la crítica” –a lo que sigue la célebre descripción de las cataratas del Niágara; una nota

<sup>9</sup> *Cahiers de doléances des États Généraux*. Cuadernos donde los Estados Generales, en el periodo previo a la Revolución francesa, asentaban quejas dirigidas al Rey [T.].

tardía de 1826 agregará el siguiente comentario: “eso, hay que admitirlo, es enganchar sutilmente una nota a una palabra” (la misma autocrítica podría aplicarse a la curiosa nota del *Génie* referida a la vocal A). Michelet también muestra afición por los *a parte* autobiográficos que, en sus notas como en sus prefacios, contribuyen tanto a la intensidad de su obra. Así, una nota de *La sorcière*, a propósito de Toulon, se demora en la evocación de esa ciudad, donde el autor residía durante la redacción del libro: “He hablado dos veces de Toulon. Nunca lo suficiente. Me dio felicidad. Terminar esta oscura historia en esa tierra de la luz representó mucho para mí. Nuestros trabajos sufren la influencia de la región donde se hicieron. La naturaleza trabaja para nosotros. Es un deber dar las gracias a ese misterioso compañero, agradecer al *genius loci* [...]” Estaría bien encontrar con más frecuencia esta especie de contrapunto genético, del cual *De l'amour* nos ofrece una variedad: observaciones de amigos-lectores reales o supuestos, “Se me aconseja suprimir este detalle” o “esa palabra” (*crystalización*), atribuciones ficticias a “Léonore”, a “Lisio Visconti”, y otras confidencias inopinadas, que a decir verdad se encuentran con la misma frecuencia en el texto, ya que la distribución del discurso entre el texto y las notas resulta aquí sumamente aleatoria, o caprichosa. Stendhal es sin duda, en todo este corpus, quien hace el uso más idiosincrásico de la nota, llevando hasta la extrema ironía la tradición dieciochesca (Bayle, Voltaire, Gibbon)<sup>10</sup> que consiste en reservar los puntos más polémicos o sarcásticos del discurso para las notas. Encontramos en él la práctica equívoca de la nota “prudente” para uso de la censura o de la policía,<sup>11</sup> a veces atribuida a un tercero ficticio o apócrifo, y cuya prudencia ostentatoria y algo hiperbólica habría podido ciertamente tener efectos perversos, haciendo caer sobre un texto casi siempre inofensivo lo que Claudel (según creo) llamará más tarde “la mirada pensativa de la gendarmería” La utilización retorcida y muchas veces extravagante de la nota que hay en sus novelas, evidentemente va de la mano con su gusto maniaco por el seudónimo y la criptografía.

<sup>10</sup> Sobre la práctica de Gibbon, véase G.W. Bowersock, “The Art of the Footnote”, *The American Scholar*, invierno 1983-1984.

<sup>11</sup> “Señores de la policía, aquí, nada de política. Yo estudio los vinos, la infidelidad y las iglesias góticas y románicas. El autor tiene treinta y cinco años y viaja por asuntos de comercio; es comerciante de acero” (primera nota de *Voyage dans le midi de la France*).

¿Qué concluir de este conjunto? Básicamente, que en este caso la función esencial de la nota autoral es de complemento, a veces de digresión, y raramente de comentario: como se ha observado con frecuencia, nada que no pueda integrarse sin absurdo al texto mismo —se sabe por otro lado que son muchos los autores que, por rechazo al aire de pedantería, se abstienen de las notas o las reducen a un mínimo aparato de referencias. Sin absurdo, es cierto, aunque agregaría (si es éste el lugar para una breve apología del objeto) no sin cierto menoscabo. El menoscabo evidente, al menos desde el punto de vista de una estética clasicizante del discurso, es que una digresión integrada al texto lo pone en riesgo de sufrir una hernia entorpecedora o generadora de confusión. La pérdida, por su parte, podría consistir pura y simplemente en la eliminación de esta digresión, a veces preciosa en sí misma. Pero, sobre todo, la pérdida esencial me parece que es la de privarse, junto con la nota, de la posibilidad de un segundo nivel de discurso que contribuye muchas veces a su relieve. Pues la principal virtud de la nota es que permite administrar en el discurso efectos locales de matiz, de sordina, o, como se dice también en música, de *registro*, que contribuyen a reducir su famosa (y a veces molesta) linealidad. Registros de intensidad, grados en la obligación de lectura, eventualmente reversibles y orientados a la paradoja (lo esencial en una nota), todas cosas de las que los más grandes escritores no quisieron privarse, lo cual resulta fácil de entender. Si la nota es una dolencia del texto, es una dolencia que, como otras, puede tener su “buen uso”

Pero se ve bien que esta justificación de la nota autoral (original) sea al mismo tiempo, en cierta medida, cuestionamiento de su carácter paratextual. La nota original es una bifurcación momentánea del texto, y en este sentido le pertenece tanto como un simple paréntesis. Estamos aquí en una franja muy indecisa entre texto y paratexto. El principio que nos guía, de economía y de pertinencia —no asignar a una categoría nueva (el paratexto) sino aquello que no puede ser asignado sin pérdida a una categoría existente (en este caso, el texto)—, debe conducirnos aquí a una decisión negativa: otros tipos de nota, como veremos, se ajustan de modo más pertinente al paratexto; la nota autoral original, al menos cuando se refiere a un texto discursivo con el que se halla en relación de continuidad y homogeneidad formal, pertenece más bien al texto, al que prolonga, ramifica y modula más que comentarlo.

*Ulteriores*

Otra cosa ocurre con las notas (mucho más raras) ulteriores o tardías, cuya relación de continuidad con el prefacio (de la misma fecha) que las acompaña está generalmente muy marcada. Podría definirse así la diferencia entre los dos sistemas: el prefacio original presenta y comenta el texto, que las notas a su vez prolongan y modulan; el prefacio ulterior o tardío comenta globalmente el texto, y las notas de la misma fecha prolongan y pormenorizan este prefacio al comentar en detalle el texto; y, por esta función de comentario, las notas se ubican claramente del lado del paratexto. La función de este comentario localizado es generalmente idéntica –en su punto particular de aplicación– a la de los prefacios de la misma ocasión: respuesta a las críticas y eventual corrección en el caso de las ulteriores; autocrítica de largo plazo y puesta en perspectiva en el caso de las tardías.

Respuesta a las críticas: es el caso de algunas notas agregadas por Rousseau a un ejemplar de la primera edición del *Émile*, ante la inminencia de una nueva edición y en respuesta (a veces sumamente nerviosa) a los ataques que Formey le hiciera en su *Anti-Émile*, de 1763. Es también, de un modo mucho más abundante, el caso de las “observaciones” de detalle con las que Chateaubriand acompaña su examen de la tercera edición de *Martyrs*,<sup>12</sup> en 1810. Las críticas habían apuntado esencialmente a cuestiones de historia y geografía, y en segundo lugar a cuestiones de forma. De las últimas, Chateaubriand se defiende mediante la invocación de antecesores ilustres (Homero, Tasso, Milton) y en ocasiones admite las faltas y señala correcciones agregadas al texto, poniendo de relieve su modestia ante las observaciones justificadas; a las primeras, contesta en general punto por punto, presentando sus fuentes o arguyendo que conoce personalmente los lugares, lo cual acaba por agregar a un texto sumamente académico una suerte de contrapunto autobiográfico y de “cosas vistas” que no deja de insuflarle vida. Las notas ulteriores al “ejemplar confidencial” del *Essai historique*, escritas inmediatamente después de la publicación de 1797, no tienen la misma función: anteriores a cualquier crítica, consisten más bien en modificaciones espontáneas y

<sup>12</sup> Las menciono aquí como excepción a la distinción entre textos discursivos y textos ficcionales; lo cual se justifica en que el carácter de ulterioridad anula con frecuencia la pertinencia de esta separación, cuya conservación entrañaría subdivisiones inútilmente embarazosas.

adiciones diversas. Son, en suma, más que notas ulteriores, correcciones hechas con vistas a una nueva edición (volveremos a encontrar esta práctica). Por diversas razones –entre las cuales, sin duda, está el deseo de disimular la fidelidad mantenida durante al menos uno o dos años a este texto comprometedor–,<sup>13</sup> no las agregó a la edición de 1826. *De l'Allemagne* presenta otra variante de interés: la edición original de 1810 había sido seriamente mutilada por la censura imperial, antes de ser simplemente prohibida y destruida. Se salvó un juego de pruebas, que permitió hacer en 1813 una nueva edición, en Londres. En esta edición, donde se recuperan las páginas censuradas, las notas sirven esencialmente para especificar los actos de censura y poner los puntos sobre las íes en las páginas que un movimiento de autocensura preventiva había vuelto demasiado alusivas. Esta respuesta a la censura bien puede contarse, se me ocurre, como una variedad de respuesta a la crítica.

### *Tardías*

La nota tardía es, según parece, un género un poco más canónico y más productivo. Puede limitarse a informaciones biográficas y genéricas, que no necesariamente deben considerarse el *summum* de la confiabilidad: tal es, en líneas generales, el caso de las notas, llamadas I.F., dictadas en 1843 por Wordsworth a Isabelle Fenwick a propósito de las *Baladas líricas*. Pero como ocurre con el prefacio, la función más marcada de las notas tardías es la vuelta entre crítica y enternecida sobre sí. En relación con esto encontramos nuevamente el *Essai sur les révolutions*, cuyo aparato de notas de 1826 es probablemente el modelo del género. Allí, la severidad se aplica a las faltas de forma (incorrecciones, anglicismos, oscuridades, digresiones), a los defectos de actitud (excesos de todo tipo, arrogancia y suficiencia, familiaridades fuera de lugar, “bravuras de juventud”, misantropía de adolescente desafortunado, exhibición juvenil de competencias diversas) y, sobre todo y naturalmente, a los errores de fondo: sistema absurdo de comparación entre la Antigüedad y la Francia moderna, irreligión superficial en la tradición roussoniana y de los filósofos, indulgencia excesiva para con los jacobinos, confusión entre libertad y democracia, incomprensión de la

<sup>13</sup> Es a la inversa, para exhibir esta fidelidad, que Sainte-Beuve publicará lo esencial de ellas en 1861, en su edición (Garnier) de las *Œuvres complètes*.

superioridad política de la monarquía constitucional. Pero Chateaubriand se complace también en reconocer con todo detalle la continuidad fundamental ya señalada en su prefacio (raíz de simpatía por el cristianismo y de liberalismo político, “constante de mis opiniones”), y en destacar en diversos sitios las marcas, o las promesas, de calidad intelectual o literaria (“volvería a escribir esto”, “Bien: fuera de mi sistema vuelvo a encontrar la razón”) y de competencias precoces (en derecho, en economía), de las cuales se felicitará toda su vida. En cuanto a lo esencial, esa “masa de contradicciones”, no le da demasiada vergüenza, y este texto un poco embrollado será, como en otro plano el famoso manuscrito de *Natchez*, la “mina bruta de la que extraje parte de las ideas que he desarrollado en mis otros escritos” (p. 257). En pocas palabras, si el niño es, como se sabe, el padre del hombre, de manera recíproca el adulto juzga como padre el niño que fue: “Por una debilidad de carácter exclusivamente paternal, he llegado al momento de perdonarme por estas frases” (p. 259).

Célebres a su manera, las notas tardías de Lanson (1909 y 1912) a su *Histoire de la littérature française* (1894) son el testimonio de una retrospectiva menos compleja: son fundamentalmente, tal como las define la Advertencia, “notas de arrepentimiento o de conversión”, referidas a la apreciación de obras determinadas. Lanson se juzga, con posterioridad, demasiado severo con el arte de los troveros o de las canciones de gesta: “hoy ya no osaría decir” que Rabelais no es profundo; “cuanto más leo a Montaigne” más justicia le hago; y otro tanto vale para Montesquieu, para Voltaire (no tener la “cabeza metafísica” se volvió una especie de mérito), para Hugo, para Zola; revaluaciones que ilustran de manera suficiente el deslizamiento ideológico que ya sabemos, y que la característica reconciliación radical-socialista entre Voltaire y Rousseau viene a solemnizar: “No es necesario continuar su guerra en nuestros espíritus.” Como se dice entonces de la Revolución, ha llegado el momento de considerar el siglo XVIII como un “bloque”

Tampoco de Valéry habrá que esperar, respecto de sus escritos de juventud, una actitud tan dramáticamente contrastada como la de Chateaubriand. Sus notas de 1931 a la *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*<sup>14</sup> indican sobre todo maduración y preocupación por la cla-

<sup>14</sup> Notas marginales en facsímil de autógrafo para la reedición en Sagittaire del conjunto de sus textos sobre Vinci, que datan respectivamente de 1895, 1919 y, en el caso de la carta-prefacio a Ferrero, de 1929. La composición de la Pléiade es, por lo demás, un buen ejemplo de ladillos sin sistema de llamada.

rificación del pensamiento. Valéry no reniega de casi ninguna de sus intuiciones juveniles, e incluso tiende a confirmar las más provocadoras, que en su momento produjeron escándalo (que “el entusiasmo no es un estado anímico de escritor”, que Pascal perdía un tiempo precioso para el avance de la ciencia en coser papeles en sus bolsillos –“¿Dónde estarían los hombres si todos aquellos cuyo espíritu valía lo que el suyo hubieran hecho lo mismo?”). Pero en general encuentra en ellas la expresión de una oscuridad fastidiosa y muy fin de siglo. Se esfuerza entonces por glosar en términos más simples y transparentes: “no había encontrado la palabra, quería decir...”, “Quiero decir...”, “Es decir...”, “En suma...”, “Hemos querido decir simplemente...” El ejercicio es ejemplar, y finalmente característico de una evolución común, que conduce a los escritores (como en el caso de Borges) de comienzos abstrusos y barrocos a una madurez más clásica, que se quiere límpida.

### *Textos de ficción*

Original, ulterior o tardía, la anotación autoral de un texto de ficción o de poesía señala inevitablemente, por su carácter discursivo, una ruptura de régimen enunciativo que hace completamente legítima su asignación al paratexto.<sup>15</sup> Hay que precisar que este tipo de notas, evidentemente más raro que los anteriores, se aplica por lo general a textos cuya ficcionalidad es muy “impura”, donde abundan las referencias históricas o la reflexión filosófica: novelas o poemas cuyas notas se refieren precisamente, en lo esencial, a los aspectos no ficcionales. Caso típico de las *Waverley Novels*: tanto sus notas originales como las que agrega la edición Cadell desempeñan un papel confirmativo, mediante la presentación de testimonios y documentos de apoyo. El mismo régimen se encuentra en *Han d’Islande*, en *Bug Jargal*, en *Notre-Dame de Paris* y en otras novelas históricas del siglo XIX (las actuales suelen abstenerse de las notas, aunque pueden verse las de *Roi des aulnes*), e incluso, en el siglo XVIII, en las muy numerosas y a veces muy voluminosas notas de los *Théorèmes* de La Cépède, relato de la Pasión y de la Resurrección de Cristo en trescientos quince

<sup>15</sup> No contemplaré aquí el caso de las notas simuladas, como se encuentran con frecuencia en Borges (*Tlön, Ménard, Babel*), a textos de ficción presentados en forma de ensayo o reseña crítica, cuyo régimen es el de las notas “ordinarias” pero en la ficción.

sonetos, evidentemente basado en el texto evangélico, que agrega al sistema de referencias “históricas” un escrupuloso aparato de comentarios teológicos, comparable a las paráfrasis doctrinales de los poemas místicos de san Juan de la Cruz: en el soneto XXXVII, por ejemplo, hay una explicación de la palabra *agonía* que ocupa veinticinco páginas. Más discreta, la anotación de *Waste Land* se refiere sobre todo a las fuentes librescas (de la Biblia a Wagner, pasando por *Le rameau d'or* y el libro de Jessie Weston *From Ritual to Romance*) de ese poema, “histórico” a su manera (historia del rey pescador) y atestado de alusiones y préstamos diversos, que Eliot prefirió sin dudas exhibir por sí mismo a que le fueran reprochados por la crítica. Más difícil será encontrar notas autorales en textos de poesía “pura”, es decir, que no se basen en hechos históricos ni los tengan de trasfondo. Las de Coleridge en el *Ancient mariner*, relativamente tardías (1817) y aparentemente destinadas a clarificar un relato que Wordsworth había juzgado confuso, no son verdaderas notas, sino una suerte de intertítulos al margen, que anuncian los episodios sucesivos. Las de Saint-John Perse para la edición Pléiade de sus obras son evidentemente tardías y (en cierto modo como las notas I.F. de Wordsworth) más documentales que interpretativas: circunstancias de redacción, referencias, comentarios alógrafos referidos, extractos de cartas.<sup>16</sup>

Casi no conozco ejemplos de notas autorales en teatro. El célebre “quien habla es un perverso” de *Tartuffe* se presenta en todos los aspectos como una indicación escénica, y no veo razón alguna para deshacerse de esa categoría en beneficio del paratexto; el texto dramático se compone en general de dos registros: el “diálogo”, que los actores dicen en escena, y las indicaciones escénicas o *didascálicas*, que son (con diverso grado de fidelidad) ejecutadas por los actores y el responsable de la puesta en escena, y cuyo texto no aparece literalmente más que en la lectura. La “nota” de *Tartuffe*, que hace evidentemente un comentario, está puesta entre paréntesis en medio de dos versos, como una indicación de interpretación: dígase este parlamento de modo que el público perciba que quien habla es un perverso, y no el hombre honesto y devoto verdadero que pretende ser.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> En este ejemplo hasta ahora único (y que no es de desear que haga escuela, pues hay grandes riesgos, por las censuras y elecciones arbitrarias, de que impida por mucho tiempo una verdadera edición crítica), las notas están a la vez redactadas en tercera persona (seudoalógrafas) y atribuidas (p. XLIII) al autor.

<sup>17</sup> Sobre la cuestión muy poco estudiada de las indicaciones escénicas, véase M.

Por lo tanto, esa nota no es tal, pero la traigo a colación porque con frecuencia ha servido de modelo formal para las que Stendhal coloca en sus novelas, que apuntan esencialmente a desligar al autor, irónicamente o no, de la conducta y las opiniones de sus personajes: “Quien habla es un descontento”, “un jacobino” (Julien), “un personaje apasionado” (Fabrice), “un republicano”, “un jacobino”, “un fatuo” (marginales de *Louwen*), “se va a corregir” (Octave). Otras son más bien de tipo histórico, ya que ninguna de las novelas de Stendhal es “pura ficción” –incluso hay una nota en *Rouge* que a propósito de una palabra de M. de Rênal, de manera muy elocuente, da la siguiente precisión: “Histórico” Otras, por último, muy personales y generalmente críplicas, están allí impresas como por descuido,<sup>18</sup> y aunque no pretendo que ésa sea su explicación, al menos es, sin duda, su régimen.

La noción de “pura ficción”, que empleo de manera laxa entre comillas, no tiene mucho sentido sin alguna aclaración para la que no hay lugar aquí. Digamos simplemente que la referencia histórica y geográfica<sup>19</sup> puede estar más o menos presente en distintas novelas, y que entre *Ivanhoe* y, por decir, *La porte étroite* o *Molloy*, obras como *Le rouge et le noir*, *Le père Goriot* o *Madame Bovary* se sitúan en una zona evidentemente intermedia. Cuanto más se separa una novela de su trasfondo histórico, más descabellada o transgresora puede parecer la nota autoral, detonación referencial en el concierto de la ficción. Por eso las notas de Fielding a *Tom Jones* parecen justificadas cuando son aclaraciones históricas o filológicas, referencias o traducciones de citas que hay en el texto; pero resultan más sorprendentes cuando introducen –mediante digresiones similares a las de los capítulos liminares de cada Libro– una opinión del autor sobre determinada costumbre, y más aún cuando dejan sentada alguna incertidumbre

Issacharoff, “Texte théâtral et didascalecture”, en *Le spectacle du discours*, Corti, 1985. No obstante, aún carecemos de una investigación sobre las indicaciones escénicas orales dadas por los autores durante los ensayos, y que deben estar registradas en algún lado. Se sabe por ejemplo que Beckett no da nunca motivaciones psicológicas, y que un día se enojó con un actor que señalaba el cielo al mencionar el nombre de Godot.

<sup>18</sup> Véase mi “Stendhal”, *Figures II*, Éd. du Seuil, 1969, p. 170; cf. C.W. Thompson, “Expression et conventions typographiques: les notes en bas de page chez Stendhal” en *La création romanesque chez Stendhal*, Droz, 1985.

<sup>19</sup> O técnica: véanse las treinta y cuatro notas, casi todas de orden médico, de John Irving a *L'œuvre de Dieu*, *La part du diable*, tr. fr., Éd. du Seuil, 1986; o teórica: en *Le baiser de la femme-avaignée*, Manuel Puig coloca media docena de notas referidas a las diversas explicaciones de la homosexualidad.

sobre los pensamientos de un personaje (“Sophie entendía por esto, posiblemente...”), en desacuerdo con la omnisciencia propia del relato o tal vez con la identidad de principio entre autor y narrador, sugiriendo así que el primero, responsable de la nota, sabe menos que el segundo, responsable del relato. Una disociación inversa resulta de una nota de *Watt*, pues el autor parece corregir a un narrador del que hasta ese momento nada lo ha distinguido: “Esas cifras son incorrectas. Los cálculos hechos con ellas son por lo tanto doblemente erróneos.” Pero una enmienda similar, en *Isabelle* (“Gérard se equivoca: el *Phenicopterus antiquorum* no tiene el pico en forma de espátula”), no produce para nada el mismo efecto de metalepsis, porque “Gérard” es un narrador intradieгético, de repente distinto del narrador-autor extradieгético responsable de la nota, como Sterne cuando contradice o corrige a Tristram Shandy.

En pocas palabras, de todas estas notas autorales en ficción, la inmensa mayoría son complementos documentales y muy pocos comentarios autorales. Se podría imaginar un régimen más emancipado, en el cual la nota ya no se acogería a este tipo de discurso, sino que ella misma, de tipo narrativo, se erigiera por su cuenta en ocasión para alguna bifurcación momentánea del relato. Valéry nos dará, sin quererlo, la fórmula posible al lamentarse de la linealidad demasiado servil de los relatos de ficción en estos términos: “Tal vez sería interesante escribir *una vez* una obra que mostrara en cada uno de sus nudos la diversidad de opciones que pueden presentarse al espíritu, y entre las cuales éste elige la continuación única que se dará al texto. Esto sería sustituir la ilusión de una determinación única e imitadora de lo real por la de lo *posible-a-cada-instante*, que se me hace más verdadero.”<sup>20</sup> No conozco ningún ejemplo de esta posibilidad.<sup>21</sup> La larga nota de *Échange* mencionada más arriba hace pensar en ella – lo mismo que muchas otras en Renaud Camus–, pero en verdad se trata de una bifurcación definitiva, de un texto igual y simétricamente bífido a partir de su página 173, y que excede un cierto tanto el estatus localizado que tiene ordinariamente la nota (de modo análogo, el “Journal de bord”, que se desarrolla en la parte baja de las páginas de *Parages*, a pesar de su posición no es una nota local, y en cambio sí un anexo al conjunto del texto). Pero sobre todo, el texto de Camus

<sup>20</sup> *Œuvres*, Pléiade, I, p. 1467.

<sup>21</sup> En relación con diversos aspectos lúdicos o de desvío en el uso que Perec hace de la nota, véase V. Colonna, “Fausses notes”, *Cahiers Georges Perec*, I, POL, 1985.

es demasiado poco narrativo –más bien una mezcla de relato y ensayo– como para ajustarse a nuestra hipótesis. Lo que se ajustaría mejor serían, una vez más, los pre-textos de un Flaubert o de un Proust, donde se ve al relato aventurarse por un camino, luego renunciar a él, y volver más tarde al punto de bifurcación. Semejantes efectos, obviamente, son artefactos de exhumación genética, pero nada impide que repercutan, de una manera u otra, en prácticas por venir. Finalmente, lo que queda como hipótesis es que este tipo de utilización de la nota atañe más a la gestión del texto que a la imposición de un paratexto.<sup>22</sup>

### *Alógrafas*

La nota alógrafa es casi inevitablemente una nota editorial, pues la adjunción de notas excede en mucho lo que un autor puede esperar (y desear) de la buena disposición de un simple tercero –que raramente llega más allá del prefacio. A decir verdad, la producción de un aparato de notas alógrafas es, junto con el establecimiento del texto, lo que define la función editorial –en el sentido crítico del término; nunca nos habremos quejado lo suficiente de la confusión que hay en francés entre las dos acepciones (*editor/publisher*) de la palabra *éditeur*,<sup>23</sup> pero siempre habrá académicos analfabetos para sostener que la lengua es perfecta y no hay necesidad de tocarla.

Por el solo hecho de su alografía, la nota editorial nos coloca en otra franja del paratexto, porque consiste en un comentario exterior, la mayoría de las veces póstumo, respecto del cual el autor no tiene la menor responsabilidad. Pero hay que matizar este cuadro, porque la ola de ediciones eruditas del último tiempo produjo, por ejemplo, Pléiades ántumas y, como tales, establecidas con ayuda (y hasta cierto punto bajo control) del autor pleiadizado. De este modo, Julien Green participó en el trabajo de Jacques Petit “con una constante y simpática atención; me permitió consultar sus manuscritos y me dio cantidad

<sup>22</sup> Sabemos por una carta a L. de Robert, de julio de 1913, que Proust contempló velozmente relegar a notas lo que consideraba “larguezas” de su texto: “Dime en una línea si mi idea de poner ciertas larguezas en nota (cosa que reduciría el volumen) es mala (yo creo que lo es).” Haberlo hecho habría producido sin dudas un texto con dos registros narrativos, a menos que las “larguezas” en cuestión no hubieran sido pasajes de orden discursivo.

<sup>23</sup> En español, la palabra *editor* es igualmente equívoca [T.].

de detalles y precisiones que enriquecieron este trabajo” (nota de la Introducción). También hay algo de esta cooperación al menos en los primeros Giono, en la preparación del Sartre, y posiblemente más en el Char: todos los grados posibles, entonces, entre la edición póstuma rigurosamente alógrafa y la autopleiadización a la Saint-John Perse, y por lo tanto entre un aparato de notas que consiste en un simple comentario crítico e histórico inscrito en el peritexto y un paratexto propiamente autoral.

No quisiera abultar indebidamente este capítulo con una “teoría” de la nota editorial luego de haber postulado al inicio que escapa a la definición del paratexto. Simplemente quiero recordar que esta práctica se remonta a la Edad Media, y que la posteridad conserva de ella al menos un monumento más que respetable: el *Commentaire de Corneille* por Voltaire, quien en 1764 se instituye en su editor para ayudar “al feliz establecimiento de la descendiente de este gran hombre”.<sup>24</sup> Se trata en este caso de notas características de comentario apreciativo: Voltaire subraya los logros, indica las expresiones obsoletas, critica las inconveniencias, las inverosimilitudes, las inconsecuencias, los malos enlaces entre escenas, las escenas sin acción, las multiplicidades de acción (como en *Oruce*), los errores de lengua y de estilo. Se trata de un testimonio muy representativo del gusto y la doctrina dramática del clasicismo, cuyo principal reproche –aquí despojado de las mezquindades a la D’Aubignac– es la “frialidad” de ciertas invenciones barrocas. Voltaire se expresa como Boileau cuando censura a Saint-Amant: “A partir de *Théodore* y *Pertharite*, en el examen de las piezas de Corneille se encuentra siempre algún pequeño defecto que las perjudica; y el autor olvida siempre que el frío, que es el mayor de los defectos, es lo que las mata” (esto a propósito de *Don Sanche d’Aragon*); y más aún, a propósito de *Nicomède*, lo siguiente, que toca el corazón de la estética corneilliana: “La admiración apenas llega a conmover el alma, pero no la perturba para nada. De todos los sentimientos, es el que más temprano se enfría.

He insistido en este comentario, porque también testimonia un tipo de anotación que las ediciones críticas actuales prácticamente han abandonado en beneficio de un tipo mucho más objetivo, idealmente desembarazado de cualquier evaluación, y limitado a funciones de

<sup>24</sup> Comentario aumentado en 1774. Se refiere al conjunto del teatro a partir de *Médée*, a los Discursos, y a veces a los exámenes y dedicatorias. La “descendiente” de Corneille adoptada por Voltaire era de hecho una pariente muy lejana.

clarificación (enciclopédica y lingüística) e información: sobre la historia y el establecimiento del texto (con presentación de pre-textos y variantes), sobre las fuentes y sobre las propias apreciaciones o interpretaciones del autor —mediante citas del epitexto privado. La dosificación de estas distintas funciones varía, naturalmente, no sólo según las épocas (algunos clásicos Garnier de principios del siglo XX todavía privilegiaban la apreciación estilística, psicológica o moralizante), sino también de acuerdo con los públicos contemplados, y por lo tanto según el tipo de colección (con más apoyo en las ediciones escolares, más sobrio en las eruditas), según el tipo de texto (Balzac se presta más al comentario histórico, Proust a las informaciones genéticas), y por supuesto según las inclinaciones del editor: ciertos Pléiade recientes dedican todavía (o nuevamente) mucho espacio a la interpretación, psicoanalítica u otra. Pero la tendencia más marcada es el enriquecimiento espectacular del aspecto genético: la mayor cantidad posible de pre-textos, en respuesta a la creciente curiosidad del público cultivado por la “fábrica” del texto y la exhumación de versiones abandonadas por el autor. La edición crítica contribuye de este modo, y paradójicamente (sobre lo que volveré), a desestabilizar la noción de texto.

### *Actoriales*

La nota actoral (auténtica) es evidentemente una variedad de la nota alógrafa, pero una muy particular, porque si bien hablando propiamente no tiene carácter autoral alguno —excepto la sanción indirecta que resulta de haber sido, en general, solicitada en principio y aceptada en todos sus detalles por el autor—, está revestida de un tipo de autoridad muy perturbadora: no la del autor, sino la de su objeto, que es con frecuencia también un autor. Los ejemplos no son muy numerosos,<sup>25</sup> pero las cuarenta y cinco notas agregadas por Malraux al estudio de Gaétan Picon (*Malraux par lui-même*) ilustran el género de manera brillante, aunque por lo general no tengan relación estrecha con el texto de Picon. Cuando debe señalar su acuerdo o su desacuerdo, y más generalmente, cuando da su opinión sobre Balzac, Dickens, Dostoievski o sobre su propia estética de la novela, Malraux provee

<sup>25</sup> Deben señalarse las notas de Matisse para *Henry Matisse, roman*, y las del mismo Aragon para el estudio de D. Bounoux sobre *Blanche ou l'Oubli*, Hachette, 1973.

el estudio de Picon de un comentario de segundo grado que oficia, si se quiere, de simple metatexto (porque Malraux no es Picon), pero de un metatexto bastante intimidatorio, porque es justamente de Malraux de quien trata: un punto de vista cuya autoridad es ciertamente fácil de recusar (es sabido que Valéry, en ocasión similar, se cuidó de hacer uso de ella), pero difícil de pasar por alto. Hay en este caso, desde el interior y como en abismo, una suerte de instancia paratextual “incircundable”. Por otro lado, por supuesto, estas observaciones pertenecen plenamente al paratexto, no ya de Picon, sino de Malraux. Este estudio que le concierne y lo interroga no sin respuesta, termina por funcionar como una “conversación” de Malraux con Picon.

### *Ficcionales*

Recordaré que no llamo de este modo a las notas auténticas serias que pueden acompañar una obra de ficción, sino las del texto, ficcional o no, cuyo destinatador es en algún sentido ficcional: denegativo, ficticio o apócrifo.

La nota autoral denegativa, o seudoeditorial, es un género completamente clásico y particularmente bien ilustrado, desde *La nouvelle Héloïse* a *La nausée*, en las novelas epistolares o en forma de diario. Como en los prefacios del mismo tipo, el autor se presenta aquí como editor, responsable de todos los detalles del control y el establecimiento del texto, que pretende haber tomado a cargo o recibido. Rousseau, Laclos, Senancour, Bernanos, Sartre y otros señalan las presuntas lagunas,<sup>26</sup> las supresiones y restituciones de las que se encargan, aclaran las alusiones, referencian las citas, aseguran mediante remisiones y anuncios la coherencia del texto, en una actitud que es evidentemente una simulación de comentario alógrafo. Sin duda es Rousseau quien lleva más lejos esta actividad de comentario, tanto en cantidad (más de cincuenta notas) como en intensidad, interpretando y valorando sin moderación la conducta, los sentimientos, las opiniones y el estilo de sus personajes, diciendo lo suyo sobre el lugar, la lengua, las costumbres, la religión, etc. Aquí la nota se transforma en el lugar

<sup>26</sup> Rousseau, valiéndose del carácter abiertamente ficcional de su papel de editor, juega sin vergüenza con este tipo de función: “Se ve que faltan aquí muchas letras intermedias, igual que en muchos otros lados. El lector dirá que semejantes omisiones no obstaculizan para nada el avance y estoy completamente de acuerdo” (Lettre v-6).

y el medio de lo que será en otros casos el discurso autoral-narratorial, que la forma epistolar impide por completo –excepto que hiciera de alguno de sus héroes su portavoz, algo de lo que se abstiene en mayor medida de lo que puede suponerse. Lugar y medio, entonces, de las “intrusiones de autor” Stendhal lo recordará, pero sin pretexto editorial.

La nota autoral ficticia, tal como la practica Walter Scott oculto tras sus autores supuestos, no presenta ninguna particularidad funcional, pues el autor escondido se contenta con atribuir a sus testafierros, Cleisbotham y otros Templeton, un aparato de documentos exactamente igual al que él mismo pone en juego como “autor de Waverley” La alógrafa ficticia es más interesante, pero a decir verdad nos devuelve, por involucrar la identidad del enunciador, a la función pseudoeditorial denegativa. Por ejemplo en *Les bêtises*, el aparato de notas (como el conjunto de prefacios y posfacios) que acompaña los textos del autor ficticio anónimo es atribuido a un cierto A.B., que se distingue así de Jacques Laurent pero asume las mismas funciones que Rousseau en la *Héloïse* o Senancour en *Oberman* (funciones que, por lo tanto, Laurent podría perfectamente haber asumido en su libro). Habría en algún sentido una inversión más fuerte en simulación abiertamente satírica como la que Reboux y Muller produjeron en su pastiche de Racine (*Cléopastre*), texto apócrifo acompañado de notas alógrafas ficticias atribuidas a la pluma de “M. Libellule, profesor de tercer curso en el liceo de Romorantin” Se trata de una sabrosa carga de anotación escolar tal como se practica todavía (o ya) en este fin de siglo. No voy seguir insistiendo imprudentemente en ella, pues cada vez somos un poco más Libellule de lo que sería de desear, y prefiero recordar en una palabra la presencia en ese batallón de otra carga, no menos sarcástica, pero de logro literario ciertamente más considerable: el comentario en nota, en *Pálido fuego*, al poema de John Shade por su embarazoso colega y vecino Charles Kimbote. Ese comentario, como se sabe, constituye lo esencial de lo que a pesar de sus denegaciones acaba resultando una suerte de novela: “No tengo ningún deseo –dice Kimbote– de forzar y de abollar un *apparatus* crítico carente de ambigüedad para hacer de él un monstruoso simulacro de novela.” Se trata de hecho, por supuesto, de una novela en forma de monstruoso simulacro, o cruel caricatura, de *apparatus* crítico. A falta de haber conseguido imponer a John Shade su propia historia, real o mítica, como tema del poema, Kimbote, que toma posesión del manuscrito luego de la muer-

te del escritor, se propone, entre sincero y falsario, imponerle un comentario que enlace la mayor cantidad de detalles posibles a él, a su patria, a su destino, hasta hacer de *Pálido fuego* una especie de relato indirecto, alusivo o críptico de sus aventuras. Perfecto ejemplo de captación de texto, este *apparatus* es también una puesta en escena ejemplar de lo que hay siempre de abusivo y paranoico en todo comentario interpretativo, que se apoya en la infinita docilidad de todo texto a toda hermenéutica, tan carente de escrúpulos como pueda ser; no estoy seguro de que, desde entonces, algunas realidades no hayan superado esta ficción.

Tengo poco que decir de las notas actorales ficticias, generalmente atribuidas a un personaje narrador (como dos o tres de *Tristram Shandy* relacionadas con el padre del personaje), que simplemente dan a ese narrador una función autoral perfectamente verosímil –si no fuera porque en este caso interfieren con las que por su parte asume Laurence Sterne. Más sólidamente ficcionales serían las notas atribuidas a un personaje no narrador, como las que podrían firmar con sus iniciales un Julien Sorel o una Emma Bovary para decir lo que opinan del texto de Stendhal o de Flaubert: todavía están por escribirse. Las del capítulo x del *Finnegans Wake* parecen ser ejemplos del tipo, pero ese texto me resulta demasiado impenetrable como para ponerme a comentar su paratexto. Además, ¿se trata realmente de un paratexto? También aquí, la situación de nota forma parte manifiesta de la ficción –y por lo tanto, indirectamente, del texto.<sup>27</sup>

Como puede verse, la nota es un elemento medianamente elusivo y esquivo del paratexto. Ciertos tipos de notas, como la autoral ulterior o tardía, desempeñan una función nítidamente paratextual, de comentario defensivo o autocrítica. Otras, como las notas originales en textos discursivos, constituyen más bien modulaciones del texto, no muy distintas de lo que sería una frase entre paréntesis o entre guiones. Las notas ficcionales, bajo el disfraz de una simulación más o menos satírica de paratexto, contribuyen a la ficción del texto, cuando no la constituyen de parte a parte, como en *Pálido Fuego*. En cuanto

<sup>27</sup> Entre las *curiosa* ofrecidas por cierta patología, voluntaria o no, de la nota, me han señalado el *Mulligan Stew* de Gilbert Sorrentino, donde un capítulo exhibe una notable falta de relación entre texto y notas. Llega a ocurrir también que un error de imprenta corre sistemáticamente un aparato completo de notas. En estos casos queda en manos del lector dar sentido al azar.

a las notas alógrafas, se van al otro lado: ya no hay texto, sino meta-texto crítico, del cual no son, como ya he dicho, otra cosa que una especie de anexión peritextual, siempre pasibles de ser reconvertidas en comentario autónomo: es el caso de las notas de Voltaire sobre Corneille, hoy día separadas del texto al que iban originalmente acopladas, con un estatus apenas distinto del que tienen las observaciones sobre Pascal en la Carta filosófica xxv –que no fueron nunca, evidentemente, notas para una edición de *Pensées*.

Esta situación, hay que precisarlo, no tiene nada de paradójica, y todavía menos de incómoda: si el paratexto es una franja con frecuencia indecisa entre texto y fuera de texto, la nota, que según sus estados forma parte de uno, del otro, o del entre-ambos, ilustra de maravillas esta indecisión y esta labilidad. Pero sobre todo, no se debe olvidar que la noción misma de paratexto, como muchas otras, responde más bien a una decisión de método que a una constatación fáctica. Hablando propiamente, “el paratexto” no *existe*, se elige más bien *dar cuenta en esos términos* de un cierto número de prácticas o efectos por razones de método y de eficacia, o si se prefiere de rentabilidad. La cuestión no es, por lo tanto, saber si la nota “pertenece” o no al paratexto, sino si es ventajoso y pertinente considerarla de ese modo. La respuesta es, muy claramente y como en otras ocasiones, que depende del caso, o más bien –gran progreso en la descripción racional de los hechos–, que depende de los *tipos* de notas. Esta conclusión, al menos, justificará tal vez en el uso (por el uso) una tipología a primera vista engorrosa.

### *Definiciones*

El criterio distintivo del epitexto en relación con el peritexto –es decir, según nuestra convención, el resto del paratexto– es en principio puramente espacial. Es epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado. El lugar del epitexto es por lo tanto *anywhere out of the book*, cualquier lugar fuera del libro –sin perjuicio, claro, de una inscripción posterior en el peritexto, siempre posible y de lo cual encontraremos numerosos ejemplos: las entrevistas originales anexadas a las ediciones eruditas póstumas, o los innumerables extractos de correspondencia o de diario íntimo citados en sus notas críticas. No obstante ser ésta una definición puramente espacial, no carece de consecuencias pragmáticas y funcionales. Cuando un autor, como Proust lo hizo en *Du côté de chez Swann*, opta por presentar su obra –en este caso su ópera prima– con una entrevista antes que con un prefacio, semejante elección obedece sin duda a una razón, y produce en todo caso efectos del siguiente tipo: llegar a un público más vasto que el de los primeros lectores, pero también enviarle un mensaje constitutivamente más efímero (destinado a desaparecer una vez cumplida su función monitoria), mientras que un prefacio permanecería junto al texto por lo menos hasta que se lo suprimiera en ocasión de una eventual segunda edición. Es así como Proust se sirve de la prensa para producir un efecto de atención transitoria, comparable al de los prefacios provisorios de Balzac. Comparable, pero no idéntico: podrían evaluarse con todo detalle las ventajas y los inconvenientes funcionales de una elección semejante, como es plausible (aunque no haya testimonios) que Proust mismo lo haya hecho.

En cualquier lugar fuera del libro; por ejemplo en diarios y revistas, emisiones de radio y televisión, conferencias y coloquios, todas producciones públicas eventualmente conservadas en registros o compilaciones impresas: entrevistas y conversaciones reunidas por el

autor (Barthes: *Le grain de la voix*) o por un mediador (Raymond Bellour: *Le livre des autres*), actas de coloquios, compilaciones de autocomentarios (Tournier: *Le Vent Paraçlet*). Incluso puede tratarse de testimonios contenidos en la correspondencia o el diario de un autor, eventualmente dedicados a una publicación ulterior, ya sea previa o posterior a su muerte.

Las circunstancias temporales del epitexto son tan diversas como las del peritexto: puede ser anterior (testimonios privados o públicos sobre los proyectos de un autor y sobre la génesis de su obra), original (entrevistas hechas en el momento de la salida de un libro, conferencias, dedicatorias), ulterior o tardía (conversaciones, coloquios, autocomentarios espontáneos y autónomos de cualquier especie). El destinador es casi siempre el autor, secundado o no por uno o muchos interlocutores, y relevado o no por un mediador, profesional o no. Pero puede también tratarse del editor (volveré sobre esto) o de algún tercero *autorizado*, como en los casos de reseñas más o menos “inspiradas” –pudiéndose llegar en este caso como mucho hasta el apócrifo pseudoalógrafo. La característica del destinatario es que no es jamás sólo el lector (del texto), sino alguna forma de público, que puede no ser lector: público de un diario o de un medio electrónico, auditorio de una conferencia, participantes de un coloquio, destinatario (individual o plural) de una carta o de una conferencia oral, e incluso –en el caso del diario íntimo– el mismo autor.

Estas diversas características temporales y pragmáticas nos ofrecen, tal como ocurre con el peritexto, un principio de tipología funcional. Voy a distinguir fundamentalmente los epitextos *editorial*, *alógrafo oficioso*, *autoral público* y *autoral privado*, sin perjuicio de algunas distinciones más finas que llegarán en su momento. Pero antes de aplicarme a la tarea, tres observaciones. La primera es que contrariamente al régimen más o menos constante del peritexto, que está constitutiva y exclusivamente ligado a su función paratextual de presentación y comentario del texto, el epitexto consiste en un conjunto de discursos cuya función no siempre es fundamentalmente paratextual: muchas entrevistas se refieren menos a la obra que a la vida del autor, a sus orígenes, sus hábitos, sus encuentros y relaciones (por ejemplo, con *otros* autores), e incluso a cualquier otro tema externo a la obra, explícitamente propuesto como objeto de la conversación: la situación política, la música, el dinero, el deporte, las mujeres, los gatos o los perros. Por su parte, la correspondencia o el diario de un escritor resultan a veces muy avaros en comentarios

sobre su obra. Es decir que hay que considerar estas diversas prácticas como lugares susceptibles de proveernos de migajas (a veces de interés capital) de paratexto, que a veces es necesario buscar con lupa, o pescar con línea: aquí, nuevamente, *efecto* (antes que función) de paratexto. La segunda observación, de acento inverso, es que el epitexto es un conjunto cuya función paratextual no tiene límites precisos, y donde el comentario de la obra se disuelve indefinidamente en un discurso biográfico, crítico u otro, cuya relación con la obra es a veces indirecta y en última instancia indiscernible. Todo lo que un escritor dice o escribe sobre su vida, el mundo que lo rodea o la obra de otros puede tener pertinencia paratextual –incluida aquí su obra crítica (en el caso de un Baudelaire, un James o un Proust, por ejemplo) y su paratexto alógrafo: las palabras previas al *Traité du verbe* o el prefacio a *Tendres Stocks*, como ya hemos visto. Si el estudio de la nota nos ha hecho sentir la ausencia de fronteras internas del paratexto, la del epitexto nos confronta a su ausencia de límites externos: franja de la franja, el epitexto se pierde progresivamente en la totalidad, entre otras, del discurso autoral. El uso que haremos de él será inevitablemente más restrictivo, y en cierta manera más tímido, pero conviene conservar en el espíritu esta virtualidad de difusión indefinida. Última precaución: si hemos tenido muchas ocasiones de observar la relativa negligencia de la opinión literaria, incluida en ella la de los especialistas, respecto del paratexto, manifiestamente no puede decirse lo mismo del epitexto, del que la crítica y la historia literaria hacen desde hace tiempo una importante utilización en el comentario de obras –como testimonia por ejemplo el recurso sistemático a la correspondencia en las notas genéticas de las ediciones eruditas. En este sentido, el estudio que continúa recorrerá senderos más conocidos que los anteriores. Razón, tal vez, para encararlo sin rodeos.

### *El epitexto editorial*

No insistiré en el epitexto editorial, cuya función esencialmente publicitaria y “promocional” no involucra siempre de manera significativa la responsabilidad del autor, que la mayoría de las veces se limita a cerrar oficialmente los ojos ante las hipérboles valorizantes ligadas a las necesidades del comercio. Se trata de afiches o carteles publicitarios, comunicados y otros anuncios, como el de 1842 para *La*

*comédie humaine*,<sup>1</sup> uno de los antepasados de nuestro *prière d'insérer*, de boletines periódicos destinados a los libreros, y de "expedientes de promoción" para uso de los representantes. La era de los medios verá sin duda el aprovechamiento de otros soportes, y ya se han dejado oír y ver propagandas radiofónicas o videoclips de editor. Llega a ocurrir que un autor participa de este género de producciones, sin duda en proporción a su profesionalismo y de su *savoir faire*: un Balzac, un Hugo, un Zola, para limitarse a ejemplos del pasado. Pero lo hace de manera anónima y en calidad, si se quiere, de auxiliar de edición, incluso redactando textos que sin duda se negaría a asumir como propios, y que son expresión menos de su pensamiento que de su idea de lo que debe ser el discurso editorial. El consenso entre autor y editor está, por lo tanto, reglamentado también aquí, pero la historia nos ha legado algunas huellas excepcionales de desacuerdo. Cuando el editor belga Lacroix creyó su deber calificar, en un comunicado incluido en *Le Temps*, *Les travailleurs de la mer* como "la obra más indiscutible de Victor Hugo", este último (cuyas relaciones con sus editores siempre estuvieron marcadas por el rigor más susceptible) creyó su deber quejarse contra un superlativo que juzgó inoportuno. Carta del 27 de enero de 1869 al asociado de Lacroix, Verboekhoven: "Sea tan gentil de decir de mi parte a M. Lacroix, de quien procede evidentemente esta inteligente propaganda, que en Francia no se usa que el editor en persona haga constar que el autor publicado por él es más o menos discutido. Dígale que pagar por eso es más que ingenuo.

### *El alógrafo oficioso*

En materia de epitexto, el alógrafo oficioso, es decir, más o menos "autorizado" por alguna aquiescencia, e incluso por alguna inspiración autoral, es una categoría mucho menos franca e indiscutible que en materia de peritexto: aquí no hay nada igualmente abierto que la aceptación por parte del autor de un prefacio alógrafo, incluso si esa aceptación no fuera siempre el signo de una completa identidad de perspectivas. Posiblemente lo que más se le asemeje, a veces, es la publicación de un estudio crítico en la editorial habitual del autor; "Herman Hesse me dijo un día que prefería que los escritos críticos

<sup>1</sup> Véase Pléiade, I, p. 1109.

sobre su obra se publicaran en Suhrkamp, pues de ese modo podríamos estar seguros de que la crítica tendría cierto nivel y, vista desde afuera, se ubicaría bajo la égida del editor de la obra.”<sup>2</sup> La égida editorial es aquí, con toda evidencia, una forma indirecta de garantía autoral. Se sabe que un efecto de este tipo habría producido la de Robbe-Grillet sobre el estudio de Bruce Morrissette, si el autor no hubiera tenido el cuidado de equilibrarla solicitando a Roland Barthes el prefacio claramente contradictorio, aunque sumamente cortés, ya mencionado.

Por lo general, el epitexto oficial tiene forma de artículo crítico en cierto modo “teledirigido” por indicaciones autorales que el público ni siquiera es capaz de conocer, si no es por alguna revelación póstuma. Se ha dicho a veces que Mme de Lafayette inspiró el estudio (atribuido más tarde al abad de Charnes) *Conversation sur la critique de la Princesse de Clèves*, donde se respondía a las críticas de Valincour, pero el hecho no está establecido positivamente. En el otro extremo, se sabe que Stendhal redactó en persona, y publicó en *Débats*, oculto tras el anonimato, un artículo elogioso sobre la *Histoire de la peinture en Italie*, y otro en el *Paris Monthly Review*, sobre *De l'amour*, elípticamente firmado S., que se destaca por el hábil equilibrio entre elogios (profundidad, novedad, precisión, vivacidad) y críticas sin duda sinceras (demasiadas elipses, oscuridad por omisión de “ideas intermedias”); además, encontramos esbozos para otros dos *puff articles*, que no se editaron, en el mismo espíritu: “nunca aburrido, excepto cuando es oscuro. A fuerza de elipses audaces, su estilo cae con frecuencia en esta falta.” Y sobre todo es conocida la famosa “carta a Salvagnoli” de octubre o noviembre de 1832, enviada a este periodista italiano como (copioso) ayudamemoria para un artículo sobre *Le rouge et le noir* que debía publicarse en la revista *Antología*, pero que nunca apareció, tal vez porque Salvagnoli no aceptó prestarse a esta maniobra; se trata entonces de una suerte de apócrifo (pseudoalógrafo) abortado, pero sobre todo, en el estado en que nos ha llegado el texto, de un soberbio ejemplo de autocomentario para uso específico de cierto público, en este caso el italiano: *Rouge* está presentado como un cuadro de las costumbres francesas posteriores de la Restauración, oposición entre el moralismo de provincia favorable al “amor de corazón” (Madame de Rênal) y la vanidad parisiense generadora del “amor de cabeza” (Mathilde de la Môle).

<sup>2</sup> S. Unseld, *L'auteur et son éditeur* (1978), tr. fr., Gallimard, 1983, p. 172.

La publicación de *Du côté de chez Swann* fue saludada por una serie de artículos muy amistosos, firmados Maurice Rostand, Jean de Pierrefeu, Lucien Daudet o Jacques-Émile Blanche, en los que nada permite calibrar la parte que corresponde a las sugerencias del autor, aunque se sabe que éste estaba tan satisfecho de la labor del último, que redactó en persona numerosas gacetillas publicitarias para hacerlo conocer, e insistió muchísimo (e inútilmente) ante Jacques Rivière para que la *NRF* señalara su existencia. Una carta a Calmette del 12 de noviembre de 1913 ofrece un buen ejemplo de intento de inspiración: “Si hace usted una gacetilla, desearía que los epítetos *fino* y *delicado* no figuraran en ella más que la mención de *Les plaisirs et les jours*. Ésta es una obra de fuerza, al menos en su ambición.” La misma orientación se encuentra en una carta contemporánea a Robert de Flers en vista de una nota (¿la misma?) que habría de aparecer en *Le Figaro* el 16 de noviembre: “Lo que hay que decir es [...] una novela a la vez plena de pasión, de meditación y de paisajes. Sobre todo, muy diferente de *Les plaisirs et les jours*, y no es ni *delicada* ni  *fina*.”<sup>3</sup> Y, desde septiembre, Proust, ofreciéndose a ubicar en la prensa un eventual artículo de Lucien Daudet, precisaba de modo muy significativo: “Nadie está más autorizado que usted.”

En la página correspondiente al 12 de julio de 1914, el diario de Gide contiene una curiosa entrada, que es la copia de una carta a André Beaunier, quien tenía que hacer en la *Revue des Deux Mondes* una reseña de *Caves du Vatican*. En esta carta, Gide da a su corresponsal y futuro crítico la sustancia de un proyecto de prefacio abandonado, insistiendo en la simultaneidad de concepción y en la complementariedad temática de *Caves*, de *L'immoraliste* y *La porte étroite*, “sátiras” y “relatos” marcados por su mirada “irónica” o “crítica” “Suprimí ese prefacio –agrega el autor– por estimar que el lector no tendría nada que ver con estas confidencias. Pero el crítico, tal vez... y es el motivo de que le escriba esto (lo que, después de todo, usted es perfectamente libre de no tener en cuenta, y que quedará a su criterio pasar por alto, si desbarata su artículo).” Extraño caso de migración de un mensaje paratextual, a todas luces capital, que va de prefacio a carta

<sup>3</sup> Esta carta contradice aparentemente otra, enviada el 18 de diciembre a André Beaunier, donde Proust, quejándose de una crítica poco comprensiva, escribe: “Como los artículos [me] causan tan poco placer, he solicitado formalmente a muchos de mis amigos que querían escribir alguno, a Robert de Flers y a muchos otros, que se abstengan de hacerlo.” Pero semejante pedido negativo hablaría por sí mismo de intervención autoral.

¶ de carta a periódico, y en el cual se percibe la extrema conciencia, en el autor, de la pertinencia de las elecciones pragmáticas: confianzas inútiles para el lector pero tal vez útiles para el crítico, quien podría tomarlas en cuenta y por eso mismo darlas a conocer indirectamente, a menos que prefiriera, para su propia comodidad y en la medida en que una supresión mental semejante fuera posible, olvidarlas y “pasarlas por alto” El cálculo es muy delicado y preciso. Confieso ignorar, a mi vez, qué hizo el crítico, pero lo que importa en este caso es la intención, y la intención, en Gide como en Proust o Stendhal, es muy definida: aclarar, y así guiar la interpretación.

Hoy se sabe también, gracias a Richard Ellmann,<sup>4</sup> que las aproximaciones entre el *Ulises* de Joyce y la *Odisea*, propuestas por Larbaud en una conferencia de 1921 (retomada a su vez en la *NRF* en 1922, y luego en un prefacio a la traducción francesa, de 1926, de *Dublineses*, donde aún hoy se la encuentra) y ulteriormente precisadas por Stuart Gilbert,<sup>5</sup> que no han cesado desde entonces, con el título y los intertítulos incluidos en revista y luego suprimidos en volumen, de controlar nuestra lectura de la novela, fueron alentadas por el mismo Joyce, quien evidentemente intentaba difundirlas y al mismo tiempo esquivar toda responsabilidad directa por su divulgación. Estamos aquí, típicamente, ante lo que en política se llama sistema de “fugas” organizadas desde la fuente y aseguradas por vía oficiosa. El autor, en principio, no ha dicho nada: sería indigno de él subrayar fatigosamente y en detalle el carácter hipertextual de una obra cuyo título (único elemento, en este caso, del paratexto oficial) debe ser suficientemente claro para los lectores dignos de ese nombre —*intelligenti pauca*. Pero como puede fallar, más vale, como se dice, “asegurar”: no, por cierto, poner uno mismo los puntos sobre las íes, sino hacerlos poner por otros, debidamente catequizados: no quiero decir nada, pero al menos es necesario que “esto se sepa” ¿Para qué sirven los amigos?

### *El autor al público*

El epitexto editorial y alógrafo oficioso escapa, en principio, tal como hemos visto, a la responsabilidad declarada del autor, aun si éste participó más o menos activamente en su producción —a menos que, como

<sup>4</sup> *Ulysses on the Liffey*, Faber, 1972, pp. XVI-XVII y 187ss.

<sup>5</sup> *James Joyce, a Study*, Knopf, 1930.

en el caso de la carta a Salvagnoli, nos hayan llegado huellas indiscutibles de esa participación. Pero incluso esta situación sigue siendo defectiva, porque Salvagnoli no usó para nada el borrador stendhaliano: situación de carencia inversa de la común, en que conocemos la meta (el artículo “inspirado”) pero no el punto de partida (las recomendaciones autorales); no conozco ningún caso en que la historia haya legado un *dossier* completo, lo que se explica fácilmente. Pero estas dos formas de epitexto son evidentemente marginales, y un poco excepcionales. En lo esencial, el epitexto es en su mayor parte autoral, incluso si algunas de sus formas implican la participación de uno o varios terceros. Ya anuncié una distinción (que obedece a un criterio pragmático) entre epitexto autoral *público* y *privado*, pero cada una de estas especies presenta variedades según otros criterios, de orden también pragmático o temporal.

El epitexto público tiene siempre en la mira, por definición, al público en general, incluso si nunca excede una fracción limitada de él; pero esta orientación puede ser autónoma y en cierto modo espontánea (como cuando un autor publica en forma de artículo o de volumen un comentario a su obra), o mediada por la iniciativa y la intercesión de un interrogador o interlocutor (como en el caso de entrevistas y conversaciones), sin contar algunos regímenes intermedios. Por otro lado, estos mensajes, autónomos o mediados, pueden tomar vuelo y cumplir funciones diferentes según el momento de su producción (original, ulterior o tardía). El cruzamiento de estos dos criterios daría lugar a un cuadro como el siguiente:

MOMENTO RÉGIMEN	<i>Original</i>	<i>Ulterior</i>	<i>Tardío</i>
<i>Autónomo</i>	1 autorreseña	2 respuesta pública	5 autocomentario
<i>Mediatizado</i>	3 entrevista	4 conversaciones, coloquios	

He completado este cuadro sin querer sistematizar en exceso una realidad sumamente movедiza y con frecuencia más confusa, y sin pretender incluir todas las formas de epitexto público: más adelante encontraremos alguna que otra de sus formas cuya ubicación será un problema. Pero los más canónicos, al menos en la actualidad, están bien representados. Los repasaré a partir de ahora en un orden puramente empírico, tal como indican las cifras ubicadas debajo.

El epitexto público original y autónomo es una especie más bien rara, al menos en forma abierta: se trata de una reseña publicada en un diario o revista por el autor mismo. Hemos visto cómo Stendhal lo practicaba bajo la forma más o menos velada de un artículo firmado S., pero redactado en tercera persona, como si ese S. no fuera Stendhal.<sup>6</sup> Mucho más abiertamente autoral, aunque igualmente redactada en tercera persona,<sup>7</sup> resulta la reseña de *Roland Barthes par Roland Barthes*, firmada Roland Barthes, publicada en *La Quinzaine Littéraire* el 1 de marzo de 1975 con el título apropiado “Barthes puissance trois” Califico, según el criterio pragmático, esta reseña de autónoma (a pesar de que con ella se haya respondido a un pedido del periódico) porque se trata de un texto cuya responsabilidad asume completamente el autor, sin participación de un mediador. Esta curiosa *performance* estaba evidentemente justificada, en plan lúdico, por el carácter ya autocomentativo del libro, del que el artículo fue al mismo tiempo prolongación y comentario (Maurice Nadeau dice con justicia, en un *copete* de presentación, que “hará buen papel en la nueva edición, sin duda muy próxima, de este libro”). Allí volvemos

<sup>6</sup> Debo recordar que el original de *De l'amour* está firmado por “el autor de *L'histoire de la peinture en Italie* y de las *Vies de Haydn...*”

<sup>7</sup> El uso conjunto de la firma y de la tercera persona es evidentemente una convención transparente, pero en apariencia a veces ofrece un descargo suficiente. El *prière d'insérer* (anónimo) de Jean-François Lyotard, *Le différend*, comienza con esta frase particularmente retorcida en su forma, pero que no deja lugar a duda: “‘Mi libro de filosofía’, dice él.” Después de lo cual, en una conversación con Jacques Derrida (*Le Monde*, 28 de octubre de 1984), Lyotard comenta en los términos siguientes esa precaución oratoria, o gramatical: “Al no poder asumir la presuntuosa declaración ‘mi libro de filosofía’, se la presté a otro con fines de distanciamiento.” Sin embargo, en el *prière d'insérer*, la tercera persona difícilmente podía designar a alguien distinto del autor; es necesario entonces esperar el epitexto para saber que es al redactor del *prière d'insérer*, y no a “él”, a quien debe considerarse como Lyotard. Uno puede perderse, pero no tiene importancia: basta con que haya a la vez una afirmación fuerte y una denegación débil para la forma.

a encontrar al pasar una nueva ilustración del modo, siempre retorcido, como Barthes esquivaba el tabú de competencia de la autointerpretación: “En tanto la crítica tradicionalmente no es nunca otra cosa que una hermenéutica, ¿cómo podría [Roland Barthes] aceptar dar un sentido a un libro que es enteramente rechazo del sentido, que parece no haber sido escrito más que para rechazar el sentido? Tratemos de hacerlo en su lugar, porque él renuncia...” Sigue una imposición de sentido (una “hermenéutica”) tan ambigua como era posible en esa época y ese contexto. El humor (régimen bastante raro en Barthes) sirve también, a veces, para sentarse elegantemente sobre los propios principios.

### *Respuestas públicas*

La respuesta pública a las críticas es un ejercicio igualmente delicado, y en principio prohibido. El motivo de la prohibición es bien conocido: la crítica es libre, y un autor mal (o bien) tratado por ella mostraría mala (o demasiado buena) disposición si se defendiera contra los reproches o agradeciera los elogios que no son resultado más que del libre ejercicio del juicio. Además, la mayor parte de las respuestas (porque, a pesar del principio, los autores responden con mucha frecuencia) toman el camino que ya conocemos del prefacio ulterior, o el otro, que reservo para más adelante, de la carta privada. La respuesta pública, en el mismo órgano (en virtud, precisamente, del bien conocido “derecho a réplica”) o en otro, no se considera legítima sino ante críticas que se juzgan difamatorias, o basadas en una lectura equivocada.

La actitud de Flaubert ante la crítica de *Salammbô* ilustra muy bien este abanico de reacciones: a una reseña de Alcide Dusolier aparecida en *La Revue Française* del 31 de diciembre de 1862, crítica severa pero de orden estrictamente literario (Dusolier considera esta novela laboriosa, monótona, un “triunfo del inmovilismo”), Flaubert no responde nada; no se contesta un juicio de gusto. Al largo artículo de Sainte-Beuve, publicado en diciembre de 1862 en tres números del *Constitutionnel*, crítica igualmente severa, pero que incluía diversos cuestionamientos de hecho, responde mediante una carta privada, que volveremos a encontrar en su momento; al artículo del arqueólogo Froehner (*Revue Contemporaine* del 31 de diciembre de 1862), quien lo atacaba esencialmente en el plano de la verdad histórica,

responde públicamente (en la *L'Opinion Nationale* del 23 de enero de 1863) para argüir seriamente en favor de su documentación y denunciar las fallas de lectura. “A pesar de mi hábito de no responder ninguna crítica [precaución oratoria clásica], no puedo aceptar la suya”; evidentemente, ya no se trata de juicios de valor, sino, de hecho, de puntos en los que él se considera atacado en su conciencia profesional, y a los que responde en estado de legítima defensa.<sup>8</sup>

Es también al terreno de la verdad histórica y sociológica al que Zola referirá, a lo largo de toda su carrera, gran cantidad de respuestas públicas (sin perjuicio de las privadas): para *L'Assommoir*, para *Nana*, para *Germinal*, para *La débâcle*, entre otras. La crítica de *Nana*, en particular, lo había colocado en una situación muy delicada, dadas la época y el tema del libro: mal informado, el autor usurpaba sus pretensiones de realismo; bien informado, revelaba frecuentaciones condenables; de lo que proviene esta argumentación apostólica: “Es la primera vez que se coloca a un escritor en el banquillo para saber dónde fue o dónde no fue, lo que hizo y lo que no hizo. No debo mi vida al público, no le debo más que mis libros.”<sup>9</sup> Distinción, a decir verdad, menos segura de lo que él pretende en un tipo de literatura cuyo propósito es fundar el valor de los últimos en su fidelidad, aun indirecta, a la primera. Por otro lado, a Zola le ocurre con frecuencia que desborda el terreno de la legítima defensa en beneficio de una apología exclusivamente literaria, burlándose de quienes, a propósito de *L'Assommoir*, se lamentan por las “pequeñas obras de arte” que eran los *Contes à Ninon* (“Tengo conmigo, todavía, obras mucho más notables que los *Contes à Ninon*: mis antiguas narraciones de colegio guardadas en el fondo de un cajón. Tengo incluso mi primer cuaderno de escritura, cuyos palotes tienen ya un mérito literario muy superior a mis últimas novelas”), y quejándose cuando se juzga una de sus novelas por su publicación en folletín, o con independencia de su contexto (“Tal vez es necesario que el vasto conjunto de novelas al que me he consagrado esté completamente terminado para que se lo comprenda y se lo juzgue”).<sup>10</sup> Siempre hay algo de mala fe en este argumento balzaciano (y luego proustiano) que se empeña en exigir a la crítica, ante cada publicación parcial, que suspenda todo juicio (des-

<sup>8</sup> La controversia continúa en febrero de 1863, siempre en la *L'Opinion Nationale*, con una réplica de Froehner y un último contraataque de Flaubert.

<sup>9</sup> *Le Voltaire*, 28 de octubre de 1879.

<sup>10</sup> Epístola a Fourcaud, 23 de septiembre de 1876; véase Pléiade, II, p. 1559.

favorable) a la espera del acabado final. Mala fe e imprudencia, pues “la crítica” podría responder actualizando reseñas de cualquier especie. Después de todo, si uno no quiere ser juzgado ni en folletín ni en volúmenes separados, la solución (llamada más arriba “flaubertiana”) se impone por sí misma.

Estos usos a veces oblicuos del derecho a réplica como medio de defensa literaria se apoyan evidentemente en la fragilidad de la distinción entre crítica y difamación, y algunos autores se valen de esta confusión de manera poco escrupulosa, sobre todo en nuestros días, cuando la tentación mediática es tan fuerte. Para guardarme de proveer más ocasiones para ello, no voy a citar aquí más que un nombre, el del imaginario Passavant de los *Faux-monnayeurs*, figura emblemática, o profética, de nuestra literatura de golpe bajo. He aquí cómo Édouard, en estilo indirecto libre y no sin cierta cuota de celos, describe sus maniobras: “Un cuarto [periódico] contiene una carta de Passavant, refutación de un artículo un poco menos encomiástico que los otros, aparecido antes en ese mismo periódico; en él, Passavant defiende su libro y lo explica. Esta carta irritó a Édouard aún más que los artículos. Passavant pretende aclarar la opinión; es decir que hábilmente la inclina.”<sup>11</sup>

### *Mediaciones*

Autorreseña y uso (e incluso abuso) del derecho a réplica constituyen un recurso autónomo a los medios a fin de cuentas excepcional: la situación canónica en este dominio consiste en un diálogo entre el escritor y algún mediador encargado de hacerle preguntas y de recoger las respuestas y transmitir las.<sup>12</sup> El epitexto mediático es así, con frecuencia, un epitexto mediatizado, y doblemente mediatizado: por la situación de interlocución, en la que las preguntas, en cierta manera, determinan las respuestas, y por la operación de transmisión, que da al mediador y al aparato mediático del que depende un papel a la

<sup>11</sup> Pléiade, p. 983.

<sup>12</sup> Uso el término “medios” en su sentido más general, incluyendo la prensa escrita. Sobre los géneros de la entrevista y la conversación, véase Ph. Lejeune, “La voix de son maître” y “Sartre et l'autobiographie parlée”, *Je est un autre*, Éd. du Seuil, 1980, y J.B. Puech, “Du vivant de l'auteur”, *Poétique*, 63, septiembre de 1985. Mi punto de vista es naturalmente diferente del de estos autores, que se concentran en el aspecto autobiográfico del epitexto.

vez muy importante en la formulación final de las “palabras recogidas”, despojando en proporción al autor del dominio de su discurso —pero en absoluto de su responsabilidad, pues si la entrevista es con frecuencia una “trampa”, quien se deja atrapar en ella no puede librarse de su peso. Por otro lado, los caminos de este despojamiento dependen menos de la voluntad, buena o mala, del mediador, que de las técnicas de transmisión: la conversación oral transcrita es la forma más insegura, a menos que el autor vele en persona por la fidelidad de la transcripción (lo que le da la posibilidad de corregirse a sí mismo, diciendo al público no lo que ha dicho realmente al mediador sino lo que juzga que debería haberle dicho); la conversación oral transmitida en diferido no puede ser deformada sino mediante cortes; la conversación oral transmitida en directo es por definición infalsificable, cosa sabida por el autor: lo que se dijo está dicho, y lo que no se dijo no se puede sacar de la manga. Tampoco hay que pasar por alto, en las formas audiovisuales, la parte de la expresión “muda”, es decir, lo no verbal: la mímica puede valer como respuesta negativa o positiva. Para utilizar en investigación este tipo de paratexto, necesariamente llamado a desarrollarse, deberán tomarse en cuenta estos datos, y sin duda algunos otros.

Una última característica del epitexto mediático, cuyos efectos sobre el mensaje son difíciles de medir, se refiere a su situación pragmática tan particular de “falso diálogo”, o al menos de diálogo con destinatario exterior, que Philippe Lejeune describe del siguiente modo: “El diálogo del modelo y del entrevistador no es un verdadero diálogo en primer grado, sino la construcción de un mensaje dirigido en común a un destinatario virtual”, que es evidentemente el público. De manera más brutal, los editores de la compilación de Thomas Mann, *Questions et réponses*, hablan de un “equilibrio de fuerzas entre [...] la no-persona que toma la iniciativa y la Muy Importante Persona que reacciona a ella”.<sup>13</sup> Calificar de “no-persona” al entrevistador puede parecer desatento, pero la expresión nombra la particularidad de la situación de entrevista: el periodista interroga realmente al escritor, pero el escritor no responde realmente al periodista, pues su respuesta se dirige, de hecho, no a él, sino, por su mediación, al público. Puede ocurrir, por otro lado, no que el periodista interroge realmente al escritor, sino más bien que le transmita una pregunta del

<sup>13</sup> Tr. fr., Belfond, 1986, p. 14.

público, pues por principio ése es su papel. No se trata entonces de una persona autónoma en ninguno de los dos casos, sino de un simple agente de transmisión.

Esta descripción, por supuesto, no se aplica más que a la situación “ideal” de entrevista o de conversación, aquella en la que el periodista borra con el suficiente rigor su propia “persona” para limitar(la) (a) su papel, y en la que el escritor ignora lo suficiente a su interlocutor como para no ver en él más que a su destinatario virtual. Por razones evidentes, esta situación no llega a concretarse nunca: nadie puede borrarse completamente como persona, y nadie puede ignorar por completo la persona de su interlocutor —*a fortiori*, de manera voluntariamente “sexista” para introducir un factor perceptible para todos, diría “de su interlocutora” También podría resultar divertido descubrir, en un corpus de entrevistas y conversaciones, huellas de esos momentos donde algún espesamiento del interlocutor real viene a turbar la transparencia ideal de la mediación. Puede vérselas, por ejemplo, en las conversaciones entre Léautaud y Robert Mallet, pues cuando ambos se toman la cosa en serio el diálogo mediático vira a la pelea. No es cierto que el público no perciba estos accidentes por los cuales un género constitutivamente insulso encuentra (por transitividad) un poco del sabor que va unido a cualquier impureza.

He empleado hasta aquí de manera indistinta los términos *entrevista* y *conversación*, que muchas veces se usan como sinónimos. Conviene, llegado este punto, hacer una distinción<sup>14</sup> cuyo principal motivo, como indica nuestro cuadro, es de orden temporal: llamaré *entrevista* al diálogo, generalmente breve, conducido por un periodista profesional, hecho de oficio en ocasión de la salida de un libro y referido en principio exclusivamente a ese libro; y *conversación* al diálogo por lo general más extenso, de ocurrencia más tardía, sin ocasión precisa (o que excede en mucho la ocasión, en el caso de que la publicación de un libro, la obtención de un premio o algún otro evento sea el pretexto para una retrospectiva de mayor alcance) y con frecuencia conducido por un mediador menos intercambiable, más “personalizado”, más específicamente interesado en la obra en cuestión (en el límite, un amigo del autor, como eran prácticamente Francis Crémieux para Aragon, Sollers para Francis Ponge, María Esther Vázquez

<sup>14</sup> Distinción que, con otros acentos y en otros términos, está presente en el citado artículo de J.-B. Puech.

para Borges, y la mayoría de sus interlocutores tardíos para Sartre). Esta distinción, naturalmente, se desbarata en la práctica, donde se ve que muchas entrevistas se transforman en conversaciones (pero no a la inversa). También se la pasa por alto, la mayoría de las veces, en las compilaciones ulteriores que me proveen lo esencial de mi corpus. Voy a atenerme a ella tanto como sea posible: la “mezcla de géneros” es una prueba de su existencia.

### *Entrevistas*

La entrevista (como, por otro lado, la conversación) es una práctica reciente: según se dice, *Le Petit Journal* la introdujo en Francia en 1884, inspirada en un modelo estadounidense. El género se difundió rápidamente en forma escrita a fines de ese siglo, y en el curso del siguiente en forma primero radiofónica y más tarde audiovisual. Su estudio profundo exigiría copiosas inspecciones de archivos, pero ése no es ahora mi propósito, por lo que me contentaré con un corpus de ocasión y algunas compilaciones ulteriores.<sup>15</sup>

Cuando un escritor toma la iniciativa (o se aferra vigorosamente de la oportunidad) de una entrevista para dirigir al público un mensaje que le importa realmente, el género puede funcionar, ya lo dije, como un ventajoso sustituto de prefacio. Es este uso, más bien raro, el que ilustra de maravilla la entrevista concedida por Proust a Élie-Joseph Bois y publicada en *Le Temps* el 13 de noviembre de 1913.<sup>16</sup> Los principales temas tocados en ella son bien conocidos: *Du côté de chez Swann* no más que el principio de una vasta obra unitaria, que necesita extensión para expresar el paso del tiempo, y que podría calificarse de “novela del inconsciente” por el papel que desempeña en ella

Se trata de M. Chapsal, *Les écrivains en personne*, Julliard, 1960, y *Quinze écrivains*, *ibid.*, 1963; J.-L. Ézine, *Les écrivains sur la sellette*, Éd. du Seuil, 1981; R. Barthes, *Le gram de la voix*, Éd. du Seuil, 1981; P. Boncenne, *Écrire, lire et en parler*, Laffont, 1985. Estas compilaciones, como queda dicho, contienen con frecuencia más conversaciones que entrevistas. La razón es evidente: por su carácter más circunstancial, las entrevistas se prestan menos a la compilación ulterior. Los célebres *Apostrophes*, por su relación con la actualidad, quedan del lado de la entrevista, pero se diferencian de ella parcialmente por constituir un conjunto, hecho que puede llevar la serie de entrevistas hacia una especie de debate. Es su mérito, y sin duda la razón de su éxito, a partir de las famosas agarradas de 1977 en torno a la “nueva filosofía”: pequeña causa intelectual, gran efecto mediático.

<sup>16</sup> Véase el *Choix de lettres* editado por Ph. Kolb, Plon, 1965, pp. 283ss.

el recuerdo involuntario; su personaje narrador no es el autor; lo que dicta el estilo es la originalidad de la visión, etcétera.

Pero la mayoría de las veces, la iniciativa de la entrevista corresponde al periódico, y el autor, que no espera mucho más que una especie de publicidad gratuita, se presta a ella de una manera más bien pasiva, y aparentemente sin el sostén de una motivación intelectual importante. Una de las estrellas del género (lado “preguntas”) se quejaba, unos diez años atrás, de una inflación cuya responsabilidad parecía atribuir a los autores: “Hoy día, se leen y se escuchan grandes entrevistas a Michel Foucault. Hace sólo treinta años, no habríamos leído más que reseñas de sus libros. En otras palabras, en la actualidad los críticos literarios están cortocircuitados por los mismos creadores, que se expresan directamente ante el público mediante entrevistas, semblanzas, debates, etc.”<sup>17</sup> No estoy seguro de que las cosas ocurran realmente de esa forma. No solamente los autores difícilmente están en condiciones de imponer a los medios su presunto deseo de ser entrevistados (los escritores eximidos de *Apostrophes* saben algo de ello) sino que además, más allá de la atracción completamente excepcional de esta emisión, me parece que la mayoría de ellos no se resigna a lo que bien puede llamarse “el fardo de entrevista a falta de algo mejor” Ese “mejor” que falta es según toda evidencia la reseña alógrafa, algo que los escritores –si tengo que creer en mis informaciones privadas– estiman más que ninguna otra cosa (encontraremos más adelante en Virginia Woolf un testimonio brillante de ello) y que una cierta carencia de la crítica profesional, sobre todo hoy día en Francia, tiende a sustituir con la entrevista como solución fácil. Antes de acusar a los autores de empeñarse en “vender” personalmente sus libros, es necesario preguntarse por el vacío que bien o mal viene a llenar un empeño semejante, sin invertir la relación de causa a efecto. En la época dorada de la gran producción intelectual francesa, el *motto* constante en las salas de redacción era más o menos el siguiente: “Nadie entiende nada, nadie puede hablar excepto el autor: enviémosle un magnetófono.” Pero no olvido tampoco que la “decadencia de la crítica” es un tópico tan viejo como la crítica misma, y uno de los pretextos constantes para el paratexto. En el prefacio que agregó a la primera edición de *Béatrix*, Balzac ya escribía: “No siempre es inútil explicar el sentido íntimo de una composición literaria en una época en que ya no existe la crítica.

<sup>17</sup> Bernard Pivot, *Nouvelles littéraires* del 21 de abril de 1977

En pocas palabras, todo esto forma parte de un sistema muy anudado que se llama República de las Letras, y del cual Roland Barthes, en abril de 1979, daba una descripción algo brusca pero suficientemente equilibrada: a la pregunta “Para usted, ¿qué es una entrevista?”, respondió “La entrevista es una práctica suficientemente compleja, si no para analizarla al menos sí para juzgarla. De una manera general, las entrevistas me resultan bastante penosas, y en un momento quise renunciar a ellas [...] Pero luego entendí que era una actitud excesiva: la entrevista forma parte, para decirlo de modo desenfadado, de un juego social del que uno no puede librarse, o, para decirlo de un modo más serio, de una solidaridad de trabajo intelectual entre los escritores por un lado y los medios por el otro. Hay engranajes que es necesario aceptar: desde el momento en que se escribe, se lo hace con el fin de publicar, y desde el momento en que se publica, hay que aceptar lo que la sociedad pide de los libros y lo que hace con ellos [...] Su pregunta habla de un estudio general que no se ha hecho y que siempre he tenido ganas de tomar como objeto de un curso: un vasto cuadro meditado de las prácticas de la vida intelectual de la actualidad.”<sup>18</sup>

Barthes, como bien sabemos, formaba parte, junto con un Sartre, un Borges, un Tournier y algunos otros, de esa categoría de “grandes comunicadores” –grandes concededores de entrevistas y conversaciones de toda clase–, en quienes la complacencia para con los medios no procede necesariamente de la búsqueda de publicidad, sino a veces de cierta incapacidad de negarse, o incluso de un sentimiento de urgencia militante. El lector juzgará por sí mismo y a su antojo, aunque no sin un pensamiento respetuoso para aquellos –un Michaux, un Blanchot, un Beckett por ejemplo– que siempre, o casi siempre, se negaron al “engranaje” y a quienes, por definición, no tendremos ocasión de encontrar en esta máquina.

El “juego social” de la entrevista procede sin duda de una necesidad más de información que de verdadero comentario: un libro se publicó, es necesario hacerlo saber, y hacer saber en qué consiste, por ejemplo “hablando de él” con su autor. De ahí el considerable espacio dedicado a la descripción, que apenas tiene función en las otras formas de paratexto (excepto en el prospecto o en el *prière d'insérer*): resumir la acción de una novela o la tesis de una obra de ideas, y citar algunas frases para “dar una idea del estilo” Y como el entrevis-

<sup>18</sup> *Le grain de la voix*, p. 300, o bien Boncenne, *Écrire, lire et en parler*, op. cit., p. 366.

tador es generalmente un especialista más en entrevista que en el autor en cuestión, la máquina funciona por cuenta propia sobre reflejos, es decir, sobre clichés intercambiables, *stock* de preguntas tipo, para el cual se constituyó igualmente rápido un simétrico *stock* de respuestas tipo, que reducen drásticamente la parte de imprevisto. En materia de ficción, la pregunta soberana es en cada ocasión: “¿Se trata de un libro autobiográfico?”; y la respuesta soberana: “Sí y no” (Barthes, de *Fragments d'un discours amoureux*: “Soy yo y no soy yo”; Mauriac, de Ives Frontenac: “Al mismo tiempo yo y no yo”; Sollers, de *Portrait d'un joueur*: “Sí y no: es Philippe Sollers si fuera un personaje del libro”; más enredador, Truman Capote –resumo–: Mis libros más autobiográficos no son los que se cree, etc.). Otra pregunta cliché: “¿Hay personas reales detrás de los personajes?”; respuesta cliché: “No hay personas reales: sin duda hay modelos, pero los he trabajado.” “¿Hay en su obra influencia de X?”; “En absoluto, nunca lo leí”, o más perversamente, según la técnica del contraataque: “No, no de X, sino de Y, en quien nadie ha pensado.”<sup>19</sup> “¿Su libro opera, o ilustra, un retorno a... (Balzac, al relato, a la psicología, a la tradición francesa clásica, a Kant, a Descartes, a Plotino)?”; “Sí y no, la historia progresa en espiral.” “¿Escribir este libro lo ha cambiado?”; “Sí y no; ¿se puede cambiar realmente?” (Simone de Beauvoir, en relación con *Le deuxième sexe*, contesta simplemente *no*, cosa que no deja de decepcionar). “¿Tardó mucho en escribirlo?”; para esa pregunta hay dos buenas respuestas: “Sí, hago muchísimas correcciones”, y “Lo escribí muy rápido luego de haberlo llevado mucho tiempo en mí.” “¿Cuál es su personaje preferido?”; “Fulano, porque es el que menos se me parece” Pero la pregunta más productiva, en las entrevistas a autores de novelas, porque no se presta para una respuesta de *sí*, *no*, o *sí y no*, consiste en exigir al autor que *explique* (como si ya, la mayoría de las veces, no lo hubiera hecho demasiado) la conducta de sus personajes. Son muy pocos los que, como Faulkner, tienen el aplomo de librarse de sus criaturas. La mayoría, transfigurada por la urgencia, se lanza a ejercicios de motivación donde la psicología más trivial se codea con los disparates más aventurados, para mayor dicha de un público convencido de estar penetrando en ese instante los arcanos de la creación. Es el gran momento, la atracción de la noche; los personajes –porque siempre se trata de personajes– adquieren entonces, por algunos instantes, una consistencia estupefaciente, esos “vivientes sin entrañas”

<sup>19</sup> Gracq, de *Le Rivage des Syrtes*: ¿Buzzati? No, Puschkin.

entran en escena, todos pueden auscultarlos y palparlos, desmontarlos, rearmarlos, amarlos, detestarlos, reescribir la historia, ponerse en su lugar y, finalmente, como siempre, contar su vida. Todo eso, muy agradable en el momento, resiste mal la lectura, pero ésta no es el propósito. Interrumpo aquí esta evocación sintética, temeroso de caer en la sátira.

### *Conversaciones*

En principio más tardía, más profunda, impulsada por un mediador más estrechamente motivado, en respuesta a una función menos vulgarizadora y promocional, la conversación tiene cartas de nobleza más prestigiosas que la entrevista.<sup>20</sup> No es que carezca de sus propios tópicos más o menos reductores: “¿Cuál es su libro preferido?”; respuesta habitual: “El último” o “El próximo” (pero uno se entera también, más específicamente, de que Claudel prefiere *Tête d'or*, *Partage de midi*, *Le soulier de satin* y *L'art poétique* por la mala acogida del público; Henry Miller, *El coloso de Marusi*; y Barthes, entre sus obras de juventud, su *Michelet* antes que el “abstruso” *Degré zéro*). “¿Acaban sus personajes por escapársele para vivir una existencia autónoma?”; respuesta de Jacques Laurent: “Sí, luego del primer tercio”; respuesta de Faulkner: “Sí, generalmente en la página 275.” Y sobre todo, por el hecho de su circunstancia temporal tardía, y a veces por la curiosidad propia del interlocutor, o incluso por la mala memoria del autor o su repugnancia a comentarse, la conversación (excepto en casos de meritoria insistencia de un interlocutor como Jean Amrouche) abandona con mucha frecuencia el terreno de la obra en beneficio de una retrospección más bien autobiográfica cuya pertinencia paratextual es más indirecta: véase Léautaud-Mallet o Breton-Parinaud. No obs-

<sup>20</sup> Para la historia del género, nuevamente Ph. Lejeune, cuya lista de conversaciones radiofónicas (*Je est un autre*, *op. cit.*, p. 122) es preciosa. Le agregaría, entre otras, las compilaciones de Thomas Mann, ya mencionada, Aragon-Crémieux, Queneau-Charbonnier, Borges-Charbonnier y otros Borges, Ponge-Sollers, las compilaciones ya mencionadas de sus entrevistas, y dos compilaciones más bien centradas en los hábitos y métodos de trabajo: *Romanciers au travail*, tr. fr., Gallimard, 1967, y J.-L. de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Flammarion, 1978. Si *Apostrophes* corresponde generalmente a la entrevista, algunas emisiones especiales (Nabokov, Cohen, Duras, Dumézil) se anotan del lado de la conversación, igual que las *Radioscopies* de Jacques Chancel.

tante, la masa, hoy día considerable, de compilaciones de conversaciones constituye una mina de testimonios paratextuales, referidos en particular a los hábitos de trabajo (lugares, momentos, posiciones, ambientes, instrumentos, rituales, velocidad o lentitud para escribir, etc.) y a la interpretación o apreciación tardía o global de la obra, que viene con frecuencia a suplir (Claudel, Faulkner, Sarraute) o confirmar y matizar (Barrès, Borges, Tournier) las propias de un prefacio tardío. El mejor comentario autoral del *Culte de moi* se encuentra sin duda en la investigación inaugural de Jules Huret sobre la “evolución literaria”;<sup>21</sup> de *Soulier de satin*, en *Une heure avec Claudel* de Frédéric Lefevre o en las *Mémoires improvisés* (conversaciones con Amrouche); de los *Cahiers d'André Walter* (muy reservado), de *L'immoraliste*, de *Caves* o de *Robert*, en las conversaciones Gide-Amrouche; de *Fou d'Elsa*, en Aragon-Crémieux; y ningún crítico, ningún lector atento puede ignorar la ya mencionada enmienda que efectúa Nathalie Sarraute ante Jean-Louis Ezine, en el prefacio de Sartre a *Portrait d'un inconnu*, ni el cuadro fantasmático hecho por Faulkner ante J. Stein Van den Heuvel de la vida ideal de un escritor encargado de una casa de citas –o, más seriamente, su evocación de la imagen seminal de *El sonido y la furia*, “esa de la parte de abajo de los calzones manchados de una niñita trepada en un peral, desde donde podía vigilar por la ventana los obsequios de su abuela...” Philippe Lejeune dice con razón que las *Mémoires improvisés* son, gracias a Amrouche, “un notable compendio de historia literaria y una pequeña coda a la obra del mismo Claudel” La relación particular entre el autor y su mediador (que deja entonces de ser una pura “no-persona” para devenir un cómplice o un inquisidor) contribuye en este caso, a veces, poderosamente, por la insistencia del segundo, por el acuerdo privilegiado entre los dos hombres (o mejor, tal vez por su desacuerdo): véase a Mallet sacar de quicio a Léautaud (quien sin duda apenas estaba en él), o a Amrouche, con su defensa obstinada de Robert, obligar a Gide a tomar partido violentamente contra su personaje: “Es uno de los peores rasgos de su carácter: la necesidad de dominar la situación, y de guardarse la última palabra y el mejor papel [...], tiene una nobleza falsa, una nobleza sin generosidad, *presume...*” En todos estos casos, y en muchos otros, el inconveniente del género (la situación de diálogo) se vuelve una ventaja, de suerte que la conversación bien llevada (lo que a veces significa: aparentemente mal llevada) deviene una forma irremplazable de paratexto.

<sup>21</sup> Publicada en *L'Écho de Paris* en 1891; reeditada por Thot, 1982.

*Coloquios, debates*

Llamo aquí *coloquio* o *debate* a toda situación en la que un autor es conducido a “dialogar”, no ya con un<sup>22</sup> interlocutor, sino con un auditorio de varias decenas de personas, con o sin registro y proyecto de publicación. Esta situación se presenta en particular luego de una conferencia, o cuando se invita a un escritor a debatir su obra ante un grupo de estudiantes y profesores, o en ocasión de un coloquio expresamente organizado en torno a un autor y a su tema. El primer tipo, con frecuencia formal y apresurado, casi no deja huellas; el segundo un poco más, como testimonian de la mejor manera los tres volúmenes consagrados a Faulkner.<sup>23</sup> Y el tercero ha dejado una famosa huella en la serie de volúmenes sacados de las décadas de Cerisy, alrededor de los héroes del Nouveau Roman (1971), de Michel Butor (1973), de Claude Simon (1974), de Alain Robbe-Grillet (1975), de Francis Ponge (1975), de Roland Barthes (1977), y de Yves Bonnefoy (1983).<sup>24</sup>

La función paratextual de estas situaciones de coloquio es bastante similar a la de las conversaciones, de las que no son más que una variante: como la conversación, el coloquio ocurre sólo cuando el autor está ya lo suficientemente consagrado como para despertar la curiosidad y el fervor públicos. Los rasgos particulares de esta variante resultan evidentemente de la pluralidad de interlocutores, que entraña tres efectos notorios. El primero es la falta de “diálogo continuo”: los intercambios se suceden generalmente sin que haya posibilidad de profundizar, se salta de un tema a otro sin transición (es muy claro en el caso de Faulkner). El segundo es la falta de intimidad, o al menos de proximidad, que impide las preguntas muy personales y la deriva biográfica, manteniendo el debate en el terreno de la obra (para Faulkner, con una insistencia muy notable en *El sonido y la furia*). El tercero, muy conocido por los *habitués* de Cerisy, es lo que puede llamarse *efecto de coloquio*, es decir, la tendencia, en un público universitario muy parisiense aunque cosmopolita, a formular preguntas más valorizadoras para quien pregunta que para quien debe responder. En Cerisy, este efecto de exhibición se agrava a veces con un rasgo de

<sup>22</sup> O eventualmente dos o tres, como en la serie “L'Express va plus loin...”

<sup>23</sup> *Faulkner en Nagaro*, Tokyo, 1956; *Faulkner en la Universidad*, debates grabados en 1957-1958 en la Universidad de Virginia, Charlottesville, publicados en 1959, tr. fr., Gallimard, 1964; *Faulkner en West Point*, Nueva York, 1964. No pude consultar más que el segundo, que parece, según todo indica, el más interesante.

<sup>24</sup> Todos publicados en la colección 10/18, excepto Bonnefoy, en Sud.

intimidación teórica que algunos llaman, sepa Dios por qué, *el efecto J.R.*, y ante el cual hay quien reacciona mejor que el resto: con humor y aplomo, con emulación, con una sinceridad desarmante. Los menos dotados dan la impresión de ser realmente sobrepasados por sus brillantes exegetas, y de sofocarse tratando de pensar más allá de sus medios. Más hábil o más hastiado, Gide lanzaba a veces, ante Amrouche, una exclamación irónicamente admirativa, que no desanimaba en absoluto al hermeneuta, pero era suficiente para librar a su víctima. Hay casos en los que más vale no poner cara de entender.

### *Autocomentarios tardíos*

Las “décadas” cumplidas en torno de un autor conllevan en general una exposición del “interesado” que compete más que nada, a pesar de los constreñimientos mencionados, a lo que llamo el epitexto autónomo tardío, o autocomentario. Esta práctica es relativamente moderna, porque la época clásica, poco apegada al comentario crítico en general, toleraba todavía menos que un autor, indiscretamente, lo tomara a cargo: tabú de decoro. Todavía en el siglo XVII y a principios del XIX, puede verse claramente a Rousseau o a Chateaubriand, en sus memorias, recordar las circunstancias de la redacción de tal obra y las peripecias de su acogida (esto formaba parte de los eventos de su vida que se habían propuesto contar), pero no aplicarse a un comentario que echaría demasiada luz en su trastienda. La época romántica no es mucho más favorable al respecto, preocupados como están los escritores —cosa que les reprochará Edgar Poe— porque se crea en la espontaneidad casi milagrosa de su inspiración, y por lo tanto poco presionados para exhibir la fábrica: tabú de la pertinencia. La época moderna se muestra sin ninguna duda más abierta a tales confidencias, con reserva, a decir verdad, de un tercer tabú que ya hemos encontrado, y que es el tabú de competencia sobre la interpretación autoral. Además, el autocomentario toma la mayoría de las veces otro camino, el del comentario genético: no estoy mejor (y tal vez sí peor) calificado que otro para decir lo que significa mi obra ni por qué la escribí; en cambio, estoy mejor armado que cualquiera para decir *cómo* la escribí, en qué condiciones, según qué proceso, e incluso mediante qué procedimientos.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Robbe-Grillet expresa muy bien esta retirada defensiva: “Al contrario de lo que se ha dicho tantas veces, estimo que un autor consciente y organizado conoce lo su-

El iniciador de este camino es evidentemente Edgar Poe, quien, en su conferencia *Genèse d'un poème*,<sup>26</sup> se muestra muy consciente del carácter revolucionario de su iniciativa: “Con frecuencia me pregunté cuántos de nosotros tendrían interés en leer un artículo de un escritor que quisiera –y que por lo tanto supiera– recordar al detalle, paso a paso, el proceso por el cual una de sus obras llegó a su punto de acabamiento. Por qué un artículo semejante nunca se ofreció al público, me apena decirlo, pero tal vez la vanidad de los autores sea la causa esencial. Muchos escritores –especialmente los poetas– prefieren hacer creer que producen sus obras en un estado de bello frenesí y de intuición extática, y sentirían realmente escalofríos ante la idea de dejar que el público eche una mirada tras bastidores...”

La continuación ilustra, como se sabe (verídicamente o no, eso es otro asunto) ese propósito de develamiento, e incluso de desmitificación de los secretos de la fábrica literaria: voluntad de producir un poema conveniente a la vez para el público y para la crítica; ventajas del poema breve, que puede leerse de un tirón; elección de un tema eficaz (muerte de una mujer joven); adopción de una fórmula cuya aplicación puede cambiar en cada estrofa (*Nevermore*), progresión hacia el clímax, etcétera.

A decir verdad, el ejemplo de Poe no hizo escuela muy rápido, y hay que esperar hasta bien entrado el siglo XX para encontrar reapariciones significativas: el *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel, publicado póstumamente en 1935, lleva un título emblemático que tendrá algunos ecos en nuestros días (Butor en Cerisy: “Cómo fueron escritos algunos de mis libros”, y Renaud Camus cuando anunció, en 1978, un “Cómo me han escrito algunos de mis libros”, variaciones características de una coquetería de época): se trata de la revelación del famoso “procedimiento” consistente en concebir dos frases homófonas y luego imaginar un relato que conduzca de la una a la otra. Aragon, en *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (1969), se refiere todavía al modelo rousseliano para fundamentar, de *Télémaque* a *La mise à mort*, la virtud generativa de una

ficiente su obra: fue él quien la hizo funcionar. No quiero decir que la conozca siempre mejor que todo el mundo en todos sus aspectos, pero globalmente tiene sobre la obra una cantidad de información considerable, sobre todo si escribe lentamente, que es mi caso” (Cerisy, II, p. 412).

<sup>26</sup> Pronunciado en 1845 luego del éxito del *Corbeau*. El título impuesto en Francia por la traducción de Baudelaire es más elocuente que el original *The Principle of Composition*.

primera frase dada por el azar. De manera más clásica, o menos agresivamente formalista, Thomas Mann había publicado en 1949 una *Génesis del Doctor Fausto*<sup>27</sup> donde exponía cuidadosamente las fuentes y el principio de composición de la novela, las vicisitudes de una producción escalonada entre 1901 y 1947, y discutía su estatus genérico e intenciones simbólicas. Al mismo género, por lo tanto, pertenecen algunas exposiciones hechas en Cerisy en 1971 por Nathalie Sarraute (“Lo que busco hacer”), Claude Simon (“La ficción palabra por palabra”), Alain Robbe-Grillet (“Sobre la elección de los generadores”), Claude Ollier (“Veinte años después”), Michel Butor (ya citado), Robert Pinget (“Seudoprincipios de estética”) y Jean Ricardou (“Nacimiento de una ficción”), cuyos títulos bastan para indicar la pertenencia de los textos a la tradición iniciada por Poe, y los matices individuales de esa filiación: acento en las intenciones temáticas, acento en los procesos formales. La actitud de Michel Tournier en *Le Vent Paraclet* se distingue ligeramente, pues al aspecto genético (construcción del tema de la “*phoria*” para *Le roi des aulnes*, de las tres fases de *Vendredi*, relación entre *Météores* y *Tour du monde en quatre-vingt jours*) se agrega una parte de interpretación simbólica que no repara ante ningún escrúpulo de fundamentación de la legitimidad de la hermenéutica autoral. Pero a Tournier, como se sabe, le encanta situarse a contracorriente de las actitudes de vanguardia.

Estos epitextos autónomos (de los que por cierto, olvido decenas) ostentan, en relación con el epitexto mediatizado, la ventaja manifiesta de la autonomía, que los pone a salvo de los constreñimientos y dificultades del diálogo: el autor toma resueltamente la iniciativa, y conserva el dominio de su comentario. Su inconveniente es, a la inversa, la ausencia del pretexto dialógico, aunque la solicitud pública (invitación a una conferencia, encargo editorial)<sup>28</sup> lo suple con frecuencia para exonerar al autor del reproche de indiscreción. Junto a estas diferencias poco significativas, el epitexto autónomo comparte con el mediático la característica esencial de lugar (la exterioridad al peri-

*Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt, Fischer Verlag, el título de la traducción francesa, *Le journal du Docteur Faustus*, Plon, 1962, es un poco engañoso, porque no se trata de un diario de trabajo, sino de una explicación retrospectiva. Del mismo Mann, hay una conferencia, *The Making of The Magic Mountain*, pronunciada al menos en Princeton en 1939, de cuyo texto carezco.

<sup>28</sup> Es, particularmente, el caso de colecciones como *Écrivains de toujours* para Barthes (aunque *Roland Barthes par lui-même* no es exactamente un comentario de su obra), o *Les sentiers de la création* para Aragon.

texto), que ofrece al autor la ocasión de un comentario disociado, materialmente independiente del texto. La presión paratextual resulta así más liviana, se ofrece y no se impone: el texto y su paratexto prosiguen por separado su carrera, y el lector del primero no está forzado a pasar por el segundo –al menos durante cierto tiempo, pues se sabe por ejemplo que *Les incipit* se anexaron en 1974 a la colección de *Œuvres romanesques croisées*: entonces el epitexto se reúne con el peritexto, y no es más que el comienzo, a cuenta de su inevitable arribo al peritexto de las ediciones eruditas, por lo general póstumas. Volveré sobre este movimiento irresistible.

Tal vez haría falta todo un estudio independiente (felizmente carezco de medios para ello) con el fin de tratar otra forma, al menos indirecta, de epitexto público: la que proveen, desde siempre, las sesiones de lectura pública de las obras por sus autores. No me refiero a los comentarios autorales que puedan acompañarlas, y que corresponden a categorías ya mencionadas, sino a la lectura misma (o al recitado de memoria) que es evidentemente, por su cadencia, sus acentos, sus entonaciones, por los gestos y mímicas que la subrayan, una “interpretación” Carecemos, forzosamente, de cualquier huella de esas *performances* anteriores a fines del siglo XIX, pero hay algunos testimonios indirectos que tal vez resultaría útil reunir y confrontar, y al menos, para las famosas giras de Dickens (a quien se recuerda como un prodigioso actor), algunas versiones especialmente abreviadas, incluso modificadas, que conllevan comentario indirecto.<sup>29</sup> A partir del siglo XX, las lecturas se registran profusamente, en vivo o en estudio, por lo que hay ahí, como en la música, una mina de informaciones paratextuales. Otros, espero, atacarán esa veta. Se dice –aunque en este caso, hasta donde sé, no hay registro que lo pruebe– que Kafka, en público, leía sus obras *riendo*.

<sup>29</sup> Véase P. Collins ed., *Charles Dickens. The Public Readings*, Oxford University Press, 1975.

Lo que distingue al epitexto privado del epitexto público no es exactamente la ausencia del enfoque del público y de la intención de publicación: muchas cartas y páginas de diario íntimo se escriben presintiendo una publicación futura, y el efecto que ejerce esta presunción sobre su redacción no hace ninguna mella en su carácter privado, incluso íntimo. Lo que definirá para nosotros este carácter es la presencia interpuesta, entre el autor y el eventual público, de un primer destinatario (un corresponsal, un confidente, el mismo autor) que no es percibido como simple mediador o pantalla funcionalmente transparente, una “no-persona” mediática, pero en tanto destinatario total, a quien el autor se dirige con la segunda intención de hacer luego del público un testigo de esta interlocución. En el epitexto público, el autor se dirige al público, eventualmente a través de un mediador; en el privado, se dirige a un confidente real, percibido como tal, y cuya personalidad importa a esta comunicación, hasta influir en la forma y el contenido. Aunque en la otra punta de la cadena el público, finalmente admitido en esta confidencia o esta intimidad, “toma conocimiento” de una manera siempre diferida,<sup>1</sup> de un mensaje que le es enviado “por encima del hombro” de un tercero auténticamente tratado como persona singular: Flaubert no se dirige a Louis Bouilhet como a Louise Colet, Gide a Valéry como a Claudel, ni como a sí mismo, y el lector de estas correspondencias y diarios íntimos no puede recibirlos correctamente sin aceptar estas personas. Bien entendida, esta distinción es relativa por naturaleza; ya evocamos casos de deslizamiento del sentido (Léautaud de cara a Mallet), y reencontramos otros, quizás simétricos: no sabemos, por ejemplo, si Goethe consideraba a Eckermann como un confidente o como un mediador. Pero estas situaciones intermedias no comprometen en lo esencial la validez de nuestra distinción, y por lo tanto de la categoría del epitexto privado, cuya existencia es lo suficientemente evidente como para no poder desmentirse.

<sup>1</sup> Salvo en la forma llamada “carta abierta”, en donde la publicación acompaña el envío privado. Ciertas respuestas públicas toman esta forma, que no anula la convención del destinatario real.

Subdividiré este vasto corpus en dos grandes secciones: el epitexto *confidencial*, en el que el autor tiene como destinatario uno o más confidentes, sea a través del mensaje escrito (correspondencia), sea a través del mensaje oral (confidencias, en el sentido común del término), y el epitexto *íntimo*, en el que el autor se dirige a sí mismo; esta auto-destinación puede tomar, a su vez, dos formas relativamente distintas (pero que comportan casos intermedios): el diario y lo que llamamos desde hace algunos años, el *pre-texto*.

### *Correspondencias*

Las correspondencias de escritores son tan antiguas como la literatura, o al menos como la literatura escrita, pero está claro que, salvo algunas excepciones, y por razones de conveniencia ya expuestas, las correspondencias anteriores al siglo XIX no llevan confidencias sobre la actividad literaria de sus autores. La de Chateaubriand, muy “antiguo régimen”, es remarcablemente discreta. La época romántica tuvo aquí un cambio notable de actitud, quizás acentuado por los alejamientos accidentales que favorecieron la producción: Mme Hanska en sus tierras lejanas, Hugo en el exilio, Flaubert y Louise Colet separados por la disciplina que sabemos. Sería necesaria toda una investigación sobre la historia y las modalidades de la publicación (evidentemente póstuma) de la Correspondencia de Balzac, saludada por dos comentarios cuya oposición diametral ilustra bien la importancia del hecho. El primero es el de Zola, en un artículo publicado posteriormente en *Les romanciers naturalistes*:

Comúnmente, damos a los hombres ilustres un mal servicio cuando publicamos su correspondencia. Aparecen allí como egoístas y fríos, calculadores y vanidosos. Vemos en ella al gran hombre en ropa de cama, sin la corona de laureles, fuera de la pose oficial; y a menudo este hombre es mezquino, incluso malvado. Nada de esto ocurrió con Balzac. Al contrario, su correspondencia lo engrandece. Podemos revisar sus cajones y publicarlo todo sin disminuirlo ni un poco. Sale de esta terrible prueba realmente más simpático y más grande.

El segundo es de Flaubert, en una carta a su nieta Caroline:

Leí la correspondencia de Balzac. Y bien, para mí es una lectura *edificante*. ¡Pobre hombre! ¡Qué vida! ¡Cómo sufrió y trabajó! ¡Qué ejemplo! [...] Pero,

iqué preocupación por el dinero! ¡Y qué poca por el Arte! *Ni una vez* habla de él. Ambicionaba la gloria, no la Belleza. Además, ¡cuántas estrecheces! Legitimista, católico, aspirante a la diputación y a la Academia francesa. Y todo esto, ignorante como un topo y *provinciano* hasta la médula: el lujo lo asombra. Su mayor admiración literaria es por Walter Scott.<sup>2</sup>

En la medida (eminentemente variable, y a menudo bastante débil, aun en nuestra época) en que se refiera a su obra, una carta de escritor ejerce una *función* paratextual sobre su primer destinatario, y, de manera más lejana, un simple *efecto* paratextual sobre el público último: el autor tiene una idea precisa (singular) de lo que quiere decir de su obra a un destinatario particular determinado, mensaje que puede, al límite, tener valor y sentido sólo para él; tiene una idea mucho más difusa de la pertinencia de este mensaje para el público futuro; y recíprocamente el lector de una correspondencia es conducido a “tener en cuenta las cosas”: la valoración, la precaución o la falsa modestia en una carta a un editor; la jactancia y la autoglorificación en las de Balzac a Mme Hanska; la exageración que demuestra la dificultad de escribir en la de Flaubert a Louise Colet, cuyo mensaje *ad usum delphinae* es un poco “Ve cómo la verdadera literatura supone esfuerzo y sufrimiento, y toma el modelo.” Dicho de otro modo, el efecto paratextual, para nosotros, procede de una percepción “corregida de las variaciones individuales” de la función paratextual inicial.

Hecha esta reserva, se puede utilizar –y es lo que hacen los especialistas– la correspondencia de un autor (en general) como una suerte de testimonio sobre la historia de cada una de sus obras: sobre su génesis, su publicación, la recepción del público y de la crítica y la opinión del autor sobre todas las etapas de esta historia. Es la disposición que adoptaré en las páginas que siguen, una vez planteado que estos diversos tipos de información se reparten según los autores (o, por autor, según las obras) de manera diferente. Así, la correspondencia de Flaubert es muy prolija acerca de la gestación de sus obras (y sobre todo, gracias a Louise Colet, de *Madame Bovary*), y más discreta con respecto a los procesos editoriales y la recepción del público; inversamente, la de Proust, que no nos deja ignorar las vicisitudes de la edición de *Swann*, es casi muda, desde 1909, acerca de su génesis.

<sup>2</sup> 31 de diciembre de 1876; la misma crítica, el mismo día, en una carta a Edmond de Goncourt.

Pero quizás me equivoco, en este último caso, al hablar como si se tratara de un testimonio indirecto: las cartas a Calmette, a René Blum o a Louis de Robert no *testimonian* una búsqueda de editor, la *constituyen*. Si testimonian, es sólo para nosotros –un efecto de la situación pragmática muy particular del epitexto privado: lo que en su momento fue acción se convierte para nosotros en simple información.

Anterior al nacimiento de la obra, la correspondencia puede también testimoniar un no nacimiento: obras abortadas de las que subsisten rastros indirectos, y algunos bosquejos: véase, en Balzac, *La bataille*, premonitoriamente calificada (a Mme Hanska, enero de 1833) de “obra imposible”; o, en Flaubert, la serpiente de mar llamada *Essai sur le sentiment poétique français*, y los proyectos de novelas, *Monsieur le Préfet* o *La bataille des Thermopyles*. Pero en lo esencial concierne a las obras terminadas, por las cuales cierta correspondencia constituye (a menudo mejor que la mayor parte de los diarios íntimos) un verdadero diario de a bordo: Balzac a Mme Hanska, de *Grandet* (1833) al tomo VII de *La comédie humaine* (1844), confidencias a la bienamada lejana muy marcadas, como dije, por el deseo de valorización literaria (“*Eugénie Grandet* es una bella obra”, *Le médecin de campagne* es “un gran cuadro”, la *La recherche de l’absolu* “un bello trabajo”, *Le père Goriot* “una bella obra”, “creo tener una obra maestra en *Albert Savarus*”), moral y religiosa (“Todo es puro” en la *La recherche de l’absolu*, “Cuando leáis [el prólogo de 1842], no os preguntaréis si soy católico”) y social (“*Le père Goriot* es un éxito ensordecedor; los peores enemigos se pusieron de rodillas”, etc.). En Stendhal, generalmente muy lacónico sobre su trabajo, al menos dos cartas capitales, una a Mérimée (23 de diciembre de 1826), que da la clave de *Armance*, la otra a Mme Gauthier (4 de mayo de 1834), que nos enseña el origen de *Lewwen*, reescritura de un manuscrito hoy perdido de Gauthier. Las cartas de Flaubert a Louise Colet sobre el comienzo de la génesis de *Madame Bovary*, de enero de 1852 a abril de 1854, son demasiado conocidas para insistir en ellas; lo que sigue (fin de *Bovary*, elaboración de *Salammbô*, de *L’éducation*, de los *Trois contes*) nos es menos conocido porque las confidencias a Mme Roger des Genettes o a Mlle Leroyer de Chantepie son más escasas, y de allí la impresión errónea de una génesis menos laboriosa.<sup>3</sup> La correspondencia de Zola es igualmen-

<sup>3</sup> De hecho, Flaubert consagró cuatro años y medio a *Bovary*, cinco a *Salammbô*, seis a la *Éducation*, la gestación más larga, pero que le inspira los menores lamentos.

te rica en informaciones sobre su trabajo, particularmente por sus cartas a discípulos como Paul Alexis o Henri Céard, o a periodistas como Van Santen Kolff, quien será, a partir de *Germinal*, una suerte de confidente profesional, mitad familiar, mitad mediador, a quien Zola confía manifiestamente la tarea de hacer conocer al público sus métodos y hábitos de trabajo, o más exactamente la imagen que él desearía dar: otra vez una situación intermedia entre epitexto público y privado.<sup>4</sup>

El momento más feliz de la génesis de una obra es sin duda el del punto final –aunque no sea jamás del todo final, en particular para los autores que operan profundas correcciones en las copias o pruebas; pero haber “cerrado la cortina” es como una certeza de cercana conclusión. Es la ocasión legítima de una suerte de canto de victoria, a menudo entonado por las correspondencias. Sería divertido hacer una colección y considerar las elecciones de destinatario. Veamos algunas, escogidas al azar: Mme Hanska para *La recherche de l'absolu*, Mlle Leroyer de Chantepie para *Salammbô* (Louise Colet, siendo desmerecida, no tuvo derecho al quiquiriquí de *Bovary*, y, salvo error, nadie lo tuvo por escrito), Jules Duplan para *L'éducation sentimentale*, Henri Céard para *Nana* y para *L'Œuvre*, Van Santen Kolff para *La débâcle*. No tomamos al pie de la letra estas palabras de Proust a Mme Straus en 1909: “Acabo de comenzar –y de terminar– un largo libro.” Si creemos en los recuerdos de Céleste Albaret, es a ella a la que declara a viva voz, un día de primavera de 1922: “Esta noche puse la palabra *fin*. Ahora puedo morir.” Esta frase premonitoria debe quizás moderar nuestro entusiasmo por la alegría de terminar.

El manuscrito “consumado”, o más o menos presentable, es a menudo sometido al juicio de los allegados. Esta prueba consistía en otro tiempo, sin duda más frecuentemente que hoy, en una lectura en voz alta: conocemos la de la *Tentation* frente a Louis Bouilhet y Maxime Du Camp, y su resultado negativo. Esta práctica, cuyos detalles sin duda fértiles en indicaciones paratextuales privadas se nos escapan desgraciadamente, era muy activa, por ejemplo en el grupo de Bloomsbury o en el de la *NFR*. Gide no rechazó hacer un viaje para

<sup>4</sup> Las confidencias a Alexis, y al italiano Edmondo de Amicis, se encuentran en Paul Alexis, *Émile Zola, notes d'un ami*, Charpentier, 1882; aquellas a Van Santen Kolff abundarán en diversas publicaciones en alemán que no han sido traducidas. Véanse las ediciones de la Correspondencia, y R.J. Niess, “The Letters of Émile Zola to Van Santen Kolff”, *The Romanic Review*, febrero de 1940.

hacer una lectura a Martin du Gard, en el Perche o la Costa Azul; en otro tiempo, una visita a Cuverville se amenizaba con el mismo privilegio: “Jacques Rivière me deja pronto. Acaba de pasar aquí tres días. Le he leído los diecisiete primeros capítulos de los *Faux-monnayeurs*” (*Journal des F.M.*, 27 de diciembre de 1923). Pero ocurre también que el manuscrito, o alguna copia, se desplaza solo, en un intercambio epistolar. El 29 de mayo de 1837, Balzac recomienda a Mme Hanska, para *La vieille fille*, imitar la severidad lacónica de Mme de Berny: “[Ella] no discutía, ella ponía: *mal*, o: *rehacer frase*.” A principios de septiembre de 1913, Proust responde a las observaciones de Lucien Daudet sobre las pruebas de *Swann*, insistiendo en la construcción de conjunto de la *Recherche* y sus efectos a muy larga distancia.

Pero quien dice pruebas dice conclusión feliz, positiva, de las gestiones editoriales. La correspondencia de Hugo en el exilio, en particular con Hetzel o Lacroix,<sup>5</sup> testimonia los detalles de esta fase, en él más exigente que angustiosa. El 18 de noviembre de 1852, anuncia a Hetzel los comienzos de lo que será *Châtiments*: “Es una visión cáustica que creo necesario aplicar a Luis Bonaparte. El emperador está cocido de un lado, me parece que llegó el momento de darle vuelta en la parrilla.” El 21 de diciembre: “Os había dicho 1 600 versos, habrá casi 3 000. La vena ha brotado, no hay ningún mal en ello.” El 23 de enero de 1853 le da el título definitivo, y agrega: “Este título es amenazador y simple, es decir, bello.” El 6 de febrero, como Hetzel, un poco asustado, le había sugerido que “lo que es fuerte no tiene por qué ser violento”, Hugo sube a su caballo: “seré violento, como Jeremías, Dante, Tácito, Juvenal. Como Jesús, castigo con todas mis fuerzas, *Napoleón el Pequeño* es violento. Este libro será violento. Mi prosa es honesta, pero no moderada [...] Le declaro que soy violento.” En mayo de 1855, a propósito de las *Contemplations*: “Hay que producir un gran efecto, y me decido. Como Napoleón (I), hago mi protesta. Retiro mis legiones del campo de batalla. Lo que guardé para mis adentros, lo doy, para que las *Contemplations* sean mi obra de poesía más completa. [...] Sólo he construido sobre la arena Gizeh; es tiempo de construir Keops; las *Contemplations* serán mi gran pirámide.” En abril de 1859, a propósito de la futura *Légende des siècles*: “Ya dejé atrás

<sup>5</sup> Véase Victor Hugo –P.-J. Hetzel, *Correspondance*, t. I (1852-1853), S. Gaudon ed., Klincksieck, 1979, y B. Leuilliot, *Victor Hugo publie les Misérables* (agosto de 1861-julio de 1862), Klincksieck, 1970.

las *Petites épopées*. Es el huevo. Ahora la cosa es mayor que eso. Simplemente escribo la Humanidad, fresco a fresco, fragmento a fragmento, época a época. Cambié pues el título de mi libro: *La légende des siècles*, por *Victor Hugo*. Es un buen título, y pienso que lo impresionará...

Estos intercambios entre autor y editor pueden referirse a proyectos menos avanzados. Así vemos a Zola, en 1869, enviar a Lacroix un sumario detallado (doce páginas) de *La fortune des Rougon*, acompañado de cuatro páginas sobre la idea general de los *Rougon-Macquart* y del anuncio de nueve volúmenes futuros, que finalmente serán diecinueve:<sup>6</sup> testimonio precioso sobre la evolución de esta serie –evolución por ampliación, con la única excepción de un volumen previsto sobre “un episodio de la guerra de Italia”, al que sustituirá *La débâcle*, sobre otra guerra mucho más dolorosa. Conocemos también el copioso (veinte mil palabras) sumario de los *Ambassadeurs* enviado por James a Harper en 1902 o 1903, que constituye una suerte de primera versión de la novela.<sup>7</sup>

La *Recherche* estaba sin duda más avanzada cuando Proust se propuso buscarle un editor. Esta larga búsqueda es el momento más intensamente paratextual de su correspondencia, más bien discreta a partir de 1909, es decir, en el momento en que el proyecto de ensayo sobre Sainte-Beuve se transforma en relato seminovelesco. Silencio roto el 25 de octubre de 1912 por una carta a Antoine Bibesco por la que sabemos que Proust deseaba someter a la *NFR* una obra que es “una novela; si la libertad de tono la hace aparecer como Memorias, en realidad una composición muy estricta (pero más compleja por ser en principio perceptible) la diferencia de las Memorias: sólo hay de contingente lo que es necesario para expresar la parte contingente en la vida” Tres días más tarde, una carta casi idéntica a Louis de Robert, siempre con vistas a la *NFR*, insiste en estos términos: ...una larga obra que llamo novela porque no tiene la contingencia de las Memorias (tiene tanto de contingente como lo que debe representar la parte contingente en la vida) y es una composición muy severa aunque poco captable por su complejidad; sería incapaz de definir el género...” El mismo día, una carta a Fasquelle (como si Proust golpeará varias puertas a la vez) subraya el carácter “indecente” de la continuación: el editor debe comprometerse con conocimiento de causa, sin poder

<sup>6</sup> Véase *Pléiade* v, pp. 1755ss.

<sup>7</sup> Véase *Carnets*, tr. fr. Denoël, 1954, pp. 410-455.

después pretextar una sorpresa. El 20 de febrero de 1913, después el 23 y el 24, es a Grasset a quien se apunta, primero por vía de René Blum, después directamente, para la publicación de “una importante obra (digamos novela, ya que es una especie de novela) [...] No sé si le dije que este libro era una novela. Al menos es a lo que se aproxima más. Hay un señor que narra y que dice *yo*; hay muchos personajes; están ‘preparados’ desde el primer volumen, es decir que en el segundo harán exactamente lo contrario de lo que se esperaría después del primero. Durante todo un periodo de más de un año, las cartas se acumulan (a los editores potenciales, después a los reales – primero con Grasset el 11 de marzo– y a diversos intermediarios benévolo), insistiendo en los efectos de estructura, en la elección de títulos,<sup>8</sup> y sobre todo, como vimos, en el estatus, o más bien la ausencia de estatus genérico de una “especie de novela” que “más se aproxima” a este género, y que merece la calificación a falta de un término más justo, no porque el contenido sea ficticio, sino porque el relato está más construido que el de una simple autobiografía. La misma reserva se expresará en una confidencia más tardía a Paul Morand: “Esta novela no es del todo una novela (Proust se molestaba cuando se le hablaba de su ‘novela’; no se enojaba menos cuando se empleaba la palabra Memorias o Recuerdos de infancia)... es una especie de novela...”<sup>9</sup> Aquí encontramos una ambigüedad parecida a la de la ausencia de indicación genérica, o de régimen gramatical de los intertítulos, y de todas las descripciones hechas por Proust de su obra; y como sea, no ahorrará ningún medio para sugerir a su manera el estatus *sui generis*.

El momento mismo de la publicación no es favorable a la confidencia epistolar, ya que el autor está ocupado en asegurar su “servicio de prensa”, es decir, en redactar sus dedicatorias de ejemplares. Pero a decir verdad, estas dedicatorias, a veces copiosas, que llamamos justamente “envíos” son una forma de misiva, y lo que he dicho más arriba sobre ellas podría decirse aquí, ya que la dedicatoria de ejem-

<sup>8</sup> Junto a L. de Robert, durante el verano de 1913. Proust justifica la elección de *Du côté de chez Swann* por la “poesía rural” de un título “modesto, real, gris, tierno, como una labranza de la que puede elevarse la poesía” Evidentemente, no tiene más que el aspecto combraciano de este título, que el desarrollo ulterior de un personaje esencialmente “parisiense”, hasta en la consonancia cosmopolita de su nombre, nos oculta hoy casi enteramente.

<sup>9</sup> Paul Morand, “Le visiteur du soir, Marcel Proust” (relato de una visita hecha a fines de 1915 y principios de 1916), en *Mon plaisir en littérature*, Gallimard, 1967, p. 137.

plar, a pesar de su lugar, pertenece menos al peritexto original que al conjunto de prácticas epitextuales que acompañan y orquestan la publicación de un libro. Las dedicatorias de ejemplares enviados a los críticos participan igualmente de la búsqueda, y eventualmente de la tentativa de “inspiración” de las reseñas, ya evocadas a propósito del epitexto oficioso. Esta búsqueda se concreta a través de cartas, como vimos, pero la consulta de los ejemplares de prensa<sup>10</sup> haría aparecer, sin duda, numerosos casos de dedicatorias destinadas a orientar a la crítica.

La correspondencia ulterior, naturalmente más copiosa y a menudo más rica, contiene excepcionalmente informaciones, verdaderas o falsas, sobre la recepción del público y de la crítica: excepcionalmente, porque esta presencia supone un receptor de la correspondencia alejado, no sólo del autor, sino del teatro de operaciones. El caso de Hugo en el exilio es evidentemente inverso (es a él al que se informa), pero pensamos aquí en Balzac anunciando por ejemplo a Mme Hanska el triunfo de *Père Goriot* el día siguiente a su salida a la venta. Contiene con frecuencia respuestas a las manifestaciones de esta recepción, es decir, a las cartas privadas (lo más a menudo, de agradecimiento por el envío del ejemplar) y a las reseñas publicadas. Cartas privadas: conocemos el intercambio de mayo-junio de 1909 entre Claudel y Gide sobre *La porte étroite*;<sup>11</sup> además de los cumplidos literarios quizás convenidos, Claudel marcó con fuerza el carácter para él absurdo y condenable de la búsqueda, típicamente protestante (y evidentemente ilustrada por la conducta de Alissa), de la perfección moral y religiosa por ella misma, sin esperanza de recompensa. Gide se muestra encantando con esta reacción, que prueba que su pintura era justa, y afirma que sólo el protestantismo puede engendrar tal drama interior. Mucho más tarde, declarará a Amrouche que esta carta de Claudel había sido una revelación para él sobre el sentido de su obra. Otra ilustración célebre de este tipo de carta, la respuesta de Proust a Jacques Rivière (7 de febrero de 1914): “Al fin encontré un lector que *adivina* que mi libro es una obra dogmática y una construcción [...] Sólo al final del libro, y una vez comprendidas las lecciones de la vida, mi pensamiento se develará. Lo que expreso al final del

<sup>10</sup> Consulta sin duda más difícil, por razones evidentes, que la de las dedicatorias amistosas.

<sup>11</sup> *Correspondance Gide-Claudel*, Gallimard, 1949, pp. 101-104.

primer volumen [...] es *lo contrario* de mi conclusión. Es una etapa, de apariencia subjetiva y diletante, hacia la más objetiva de las conclusiones...” El mérito de Jacques Rivière (cuya carta se perdió) no era tan grande como dice Proust, ya que sabemos cuánto había multiplicado las advertencias *urbi et orbi*; pero las felicitaciones hiperbólicas a los buenos alumnos son desde siempre una excelente pedagogía.

Respuestas a reseñas públicas: la correspondencia de Hugo o de Zola abunda. Destacaré solamente, del primero, la respuesta soberbiamente ambigua a una crítica severa de los *Miserables* por Lamartine en su *Cours familier de littérature*: “Tengo mucho que responderle. Pero es necesario ser Miguel Ángel para responder a Rafael. Me limito a lo que siempre resume todo entre nosotros: un apretón de manos” (19 de abril de 1863). Y del segundo, una refutación punto por punto (26 de abril de 1882) de... treinta y una críticas dirigidas a *Pot-Bouille* en una reseña del *Gil Blas*. Cada cual a su modo.

Proust se mostrará, al menos para *Swann*, casi tan combativo y puntilloso como Zola, insistiendo muchas veces en el hecho de que renuncia voluntariamente al uso del derecho de réplica pública. A Paul Souday reprocha (11 de diciembre de 1913) atribuir incorrecciones que son evidentemente erratas; a Henri Ghéon (2 de enero de 1914), protesta contra la mención de sus “distracciones”, contra la crítica de “subjetividad”, contra un error sobre las costumbres de Charlus, y objeta torpemente (se excusará algunos días después) ciertos cumplidos de Francis Jammes; a Gaston de Pawlowski (11 de enero): no he hecho una “fotografía”, y no soy menos “bergsoniano” (qué pena: nunca sabremos a qué puede parecerse un fotógrafo bergsoniano); a André Chaumeix (24 de enero), que le reprochaba la falta de un plan: ¿acaso encontrará uno en *L'éducation sentimentale*...?

Pero las respuestas privadas más (justamente) célebres son quizás la de Flaubert a Sainte-Beuve por *Salammbô*, y la de Stendhal a Balzac para la *Chartreuse*. Sainte-Beuve había consagrado a *Salammbô* tres folletines muy duros. De parte de un crítico de su talla, tal atención valía una respuesta deferente, y privada. Flaubert se muestra no obstante muy firme, justificando el color histórico de su relato, la psicología de su heroína, sus descripciones, su léxico, señalando (es una postura clásica) los errores no destacados por Sainte-Beuve (falta de transiciones, “pedestal demasiado grande para la estatua”, es decir, insuficiencia del tratamiento de *Salammbô*, y otras equivocaciones menores) y definiendo en el fondo el propósito estético de la obra: “Quise fijar una mirada aplicando a la Antigüedad los procedimien-

tos de la novela moderna.” Medio admirador, medio zalamero, el crítico responderá en estos términos: “No lamento haber hecho esos artículos porque he logrado hacer salir de usted esas razones” —bello homenaje, diremos, a la importancia paratextual de esta respuesta. La de Stendhal agradecía a Balzac con una no menos monumental reseña aparecida el 25 de septiembre de 1840 en la *Revue Parisienne*. Tenemos tres estados que parcialmente coinciden, y de los que no sabemos cuál recibió Balzac, que aparentemente no lo conservó. En medio de alabanzas, había criticado el estilo de la *Chartreuse* y su composición demasiado lineal, aconsejando al autor suprimir todo lo que precede Waterloo, y resumirla a través de la analepsis, y anunciar desde el comienzo los personajes que se introducen después. La reacción de Stendhal es aparentemente espontánea (a pesar de los tres borradores): “Este artículo es asombroso como jamás ningún escritor lo ha recibido de nadie. Lo he leído, y ahora me permito confesarle que me da risa cada vez que encuentro una alabanza muy grande, y la encuentro a cada paso. Vi la cara que ponían mis amigos leyéndolo.” Agradece a su ilustre colega “las opiniones más que las alabanzas”, y anuncia su intención de aprovecharlas (luego veremos que emprende efectivamente tal corrección). Pero no deja sin embargo de defenderse, aun sobre los puntos en los que acepta la lección: mi estilo apunta la claridad y la verdad, “voy a corregirlo porque lo ofende a usted, pero me daría pena. No admiro el estilo de moda, me impacienta”; de allí algunas indirectas a Chateaubriand (“cima indeterminada de bosques”), a George Sand (“Si la *Chartreuse* fuera traducida al francés por Mme Sand, tendría éxito, pero, para expresar todo lo que se encuentra en los dos volúmenes, hubiera sido necesario tres o cuatro. Considere por favor estas disculpas”), aun sin duda a Balzac mismo: “Me han dicho desde hace un año que hay que entretener al lector describiendo el paisaje, los trajes. ¡Esas cosas me han fastidiado en los demás! Lo intentaré.” Aun las cincuenta primeras páginas, que reduce dócilmente, le parecían “una introducción graciosa” y tan voluminosas como los célebres exordios de Mme de Lafayette o de Walter Scott. Es verdad que “la *Chartreuse* parece unas Memorias; los personajes aparecen a medida que se los necesita. La falla en la que incurrí me parece excusable; ¿acaso no es la vida de Fabricio la que se escribe?” Y, sobre todo, estas precisiones genéticas: la Sanseverina me fue inspirada por la pintura del Correggio, dicté este libro “en sesenta o setenta días”, el epílogo se apresuró por las exigencias del editor; y sobre todo esta apreciación capital de la temática stendhaliana, que

vale también para *Rouge* o para *Lewwen*: “Yo me dije: para ser un poco original en 1880, después de miles de novelas, es necesario que mi héroe no esté enamorado en el primer volumen, y que haya dos heroínas.” Como vemos, esta respuesta es tan importante para el comentario autoral de la *Chartreuse* como la carta de Salvagnoli para el de *Rouge*. Balzac habría podido legítimamente jactarse, como Sainte-Beuve para *Salammbô*, de haber llevado al autor a “decir sus razones” Cualquier uso que quiera darle el lector, es quizás la mejor definición del paratexto.

En un registro más irónico, señalo para terminar esta respuesta de Gide a una reseña de Gabriel Marcel, en enero de 1951, de *Caves du Vatican*: “Usted ha hecho un esfuerzo de incompreensión del que confieso que lo consideraba incapaz. Cordialmente, de todos modos.”

Por razones evidentes, las correspondencias de escritores son menos ricas en comentarios tardíos. Pero ocurre que Flaubert (a Charpentier, el 16 de febrero de 1879) lamenta veintidós años después de ser siempre reenviado a *Madame Bovary*: “La Bovary me fastidia. Todo lo que hice después no existe. Le aseguro que, si no estuviera necesitado, trataría de que no hubiera más tiradas.” Y conocemos el retorno de Baudelaire a *Les fleurs du mal* (a Mme Ancelle, el 18 de febrero de 1866): “En ese libro atroz puse todo *mi corazón*, toda *mi ternura*, toda *mi religión* (travestida), todo *mi odio*. Es verdad que escribiría todo lo contrario, que juraría a mis dioses que es un libro de *arte puro*, de *muecas*, de *malabares*; y mentiría como un sacamuelas.”

### *Confidencias orales*

El corpus de las confidencias orales es aparentemente menos copioso que el de las correspondencias, y sobre todo más disperso, ya que este tipo de declaración puede referirse a toda suerte de textos, de los cuales un número reducido, del tipo “Recuerdos sobre Fulano”, se encuentra consagrado al autor de las confidencias. A este género pertenecen, parcialmente, la *Vida de Samuel Johnson* por Boswell (1791), y de manera más masiva las *Conversaciones tardías de Goethe con Eckermann* (1836), el *Monsieur Proust* de Céleste Albaret (1973), los *Cahiers de la Petite Dame* (1973-1977) y, incumbiendo al mismo Gide, las *Notes sur André Gide* de Roger Martin du Gard (1951), las *Conversations avec André Gide* de Claude Mauriac (1951), el *Gide familier* de

Jean Lambert (1958) o *Une mort ambiguë* de Robert Mallet (1955), que atañe igualmente a Claudel y a Léautaud. Lo más a menudo, estas declaraciones se diseminan en la correspondencia o el diario de los confidentes: así, el Diario de los Goncourt refiere ciertas conversaciones con Flaubert, el de Julien Green numerosos intercambios con Gide, y las Memorias de Simone de Beauvoir de innumerables declaraciones de Sartre. Evidentemente, reunir estos testimonios dispersos es la tarea de los biógrafos.

Lo que vuelve a la memoria, a las eventuales prevenciones y a veces a la imaginación embellecedora de los relatores invita a la prudencia en la explotación de estas declaraciones, que nunca nos llegan literalmente, salvo por la presencia oculta de un magnetófono; inversamente, podemos suponer que el autor se cuida menos que en su correspondencia, es más espontáneo, incluso sincero –sobre todo cuando imagina, como era el caso de Gide, que sus declaraciones nunca serán narradas.<sup>12</sup> Pero la parte de comentario de la obra es generalmente bastante débil. En su vejez, Goethe lanza algunas frases severas sobre *Werther* (“He procurado no releerlo [...] No quiero caer de nuevo en el estado enfermizo del que partió”) o sobre *Fausto* (“la obra de un loco”), y tan sólo salva *Herman y Dorotea*: “De todos mis grandes poemas, es casi el único que aún me da placer.” Gide, cuyos recuerdos de la Petite Dame sólo abarcan los treinta y tres últimos años, y que en 1918 ya tenía lo esencial de su obra tras él, no habla “en familia” de sus trabajos en curso, sino tan sólo para decir las dificultades que siente con *Geneviève*, cuyo fracaso estallará en el momento de una lectura privada.<sup>13</sup> Sus allegados debían provocarlo un poco para sacarlo de las apreciaciones tardías sobre sus obras de juventud, o una suerte de historial personal: los *Nourritures*, *La porte étroite* y *Les caves du Vatican* (julio de 1922; pero en 1928 agrega el Diario). Estas informaciones no siempre deben creerse a pie juntillas:

<sup>12</sup> “En el fondo, no tengo opción [...] todos mis allegados: la Petite Dame, Martin, Élisabeth, usted mismo [Pierre Herbart], todos tumbas de discreción, nada de lo que dije o hice será relatado jamás” (diciembre de 1948, *Cahiers de la Petite Dame*, IV, p. 116). Hay que tener naturalmente en cuenta aquí la coquetería y el reclamo indirecto.

<sup>13</sup> Se sabe que esta obra, que Gide consideró en 1930 como una “novela del género de *La nouvelle Héloïse* con largas disertaciones”, vasto cuadro ideológico de la juventud intelectual de la época, fue masivamente destruida para llegar al relato publicado en 1936. Las confidencias a Claude Mauriac y a Jean Lambert son muy claras sobre este fracaso, que fue sin duda, después de la destrucción de sus cartas a Madeleine, el gran desengaño literario de su vida.

Gide declara (abril de 1949) que, fuera de las notas sobre Madeleine, no ha “suprimido nada de [su] Diario”, pero una nota del editor Claude Martin indica que el estudio de los manuscritos probará lo contrario. Este autor no ha cesado de decir que no había que creer en lo póstumo, porque sospechaba que los amigos y la familia tenían “excelentes razones para trucar, camuflar, blanquear el muerto”, y que sospechamos a nuestra vez, después de mucho tiempo, haber truca-do y camuflado nuestra vida, no para blanquearla, sino para ennegrecerla favorablemente; podría ser una sorpresa, al volver un siglo después, los restablecimientos de imagen que impone poco a poco el trabajo del “póstumo” Como un día le objetó brutalmente Martin du Gard, querer forjar su propia imagen es a menudo tiempo perdido, ya que “no podemos hacer nuestro propio arreglo mortuario”.<sup>14</sup> Pero vemos la distinción, muy necesaria, entre testimonios y documentos, que regirá todo el estudio del paratexto íntimo.

### *Diarios íntimos*

Definé como epitexto íntimo todo mensaje, directo o indirecto, que atañe a su obra pasada, presente o futura, que el autor se dirige a sí mismo, con o sin intención de publicación ulterior –la intención no garantiza siempre el efecto: un manuscrito destinado a la publicación puede desaparecer accidentalmente, aun (como es aparentemente el caso de buena parte del Diario de Thomas Mann) por un cambio de parecer; e, inversamente, un manuscrito no destinado a la publicación puede escapar accidentalmente a su destrucción, como *El proceso* o *El castillo*. Este género de mensaje se encuentra esencialmente en dos tipos de documentos: los diarios íntimos y los archivos de los pre-textos. La distinción de estos dos tipos es mucho menos clara en la práctica que en la teoría, ya que muchos diarios íntimos, como el de Kafka, contienen esbozos, e inversamente muchos archivos de pre-textos, como el de Stendhal, contienen notas íntimas, informaciones o comentarios sobre el trabajo en curso. Encontraremos estas dificultades a propósito del epitexto íntimo anterior a la publicación. Para comenzar por lo más fácil, diré algo sobre el epitexto ulterior o tardío, que testimonia esencialmente, en su diario, las reacciones del autor a la recepción que tuvo su obra, y sus propias apreciaciones.

<sup>14</sup> *Notes sur André Gide, op. cit.*, p. 94.

Sobre la angustia del escritor por la salida de su libro, a la espera del juicio de la crítica y del público, y sobre la manera en que siente ese juicio, no existe probablemente testimonio más intenso que el Diario de Virginia Woolf.<sup>15</sup> De *Noche y día* (1919) a *Entre actos* (1941), cada una de sus publicaciones era la ocasión de un verdadero tormento, aparentemente agravado por el carácter íntimo del grupo de Bloomsbury: ansiosa por el juicio, siempre indefectiblemente favorable, de su marido (y editor) Leonard, y de sus amigos E.M. Forster, Lytton Strachey, Roger Fry o Harold Nicolson, en rivalidad tensa con Katherine Mansfield, quien la calificó un día cruelmente de “Jane Austen al gusto de nuestros días”, y cuya muerte le provocó sentimientos complejos,<sup>16</sup> Virginia Woolf manifiesta una sensibilidad paradójica poco calmada por los elogios (“Lytton se muestra demasiado elogioso como para que experimente un placer intenso –o quizás esa facultad se debilita”, 14 de octubre de 1922), a menudo estimulada por las críticas (“La desaprobación me estimula”, 15 de abril de 1920; “Ya comprobé la calma que siento siempre cuando me atacan. Tengo la espalda contra la pared. Me digo que escribo por el placer de escribir. Y después hay ese confuso y despreciable placer de ser insultada, el placer de ser cualquiera, una mártir”, 11 de octubre de 1924; “Y hay cierto extraño placer en ser criticada. Y el sentimiento de ser echada a la oscuridad es igualmente placentero y saludable”, 14 de octubre de 1924; “La delicia de haberme hecho pedazos es innegable. No sé por qué uno se siente vigorizado, divertido, completo, combativo. Más que con los halagos”, 2 de abril de 1937), pero por encima de todo aterrada por la espera, y siempre lista a creer que nadie hablará de su libro, y que cada silencio esconde un juicio negativo: 27 de abril de 1925, para el *Manual de lectura*: “Es como si hubiera lanzado una piedra a una charca y las aguas se hubieran cerrado sobre ella sin hacer ondas”; 23 de octubre de 1929, teme que Forster rechace

<sup>15</sup> Por razones prácticas, lo cito a partir de los tres primeros volúmenes de la traducción al francés completa, Stock, para el periodo 1915-1927, y lo siguiente por los extractos llamados *Journal d'un écrivain*, Bourgois, 1984.

<sup>16</sup> “Después de la confusión por experimentar tan poca emoción, sentí... ¿qué exactamente? ¿Un brusco alivio? ¿Una rival menos? Y poco a poco un vacío, una decepción, y en fin un desorden al que no pude sustraerme en todo el día. Cuando me puse a trabajar, me pareció que escribir ya no tenía sentido. Katherine no me leería. Ya no era mi rival. Después, experimenté un sentimiento más generoso: lo que hago, lo hago mejor de lo que ella lo hubiera hecho, pero dónde está ella, ella que hacía lo que yo soy incapaz de hacer.”

la reseña de *Una habitación propia*; 16 de noviembre de 1931: “Noto, como una de las curiosidades de mi vida literaria, que evito cuidadosamente a Roger y a Lytton. Sospecho que no les gusta *Las olas*”; 2 de agosto de 1940: “Un silencio completo rodea este libro [su biografía de Fry]. Podría haber subido a los cielos y perderse. ‘Uno de nuestros libros no ha regresado’, como diría la BBC. Ninguna crítica de Morgan [Forster], ninguna crítica en absoluto. Ninguna carta. Y, como supongo que Morgan no quiere hablar porque no le gustó, mi espíritu permanece tranquilo, sí, honestamente, y listo a afrontar un silencio total y prolongado.” La vulnerabilidad psíquica de la autora se expresa más en este plano que con respecto a las vicisitudes de su trabajo,<sup>17</sup> y no forzamos las cosas al relatar aquí que pone fin a sus días después de haber enviado el manuscrito de *Entre actos*, como si afrontar una vez más la angustia de la publicación le fuera definitivamente insoportable.

Después de una lectura tan ardiente, los testimonios de otros diarios pueden parecer plácidos. Encontramos juicios a contracorriente de las opiniones de la crítica y del público: vemos por ejemplo a Jules Renard descontento con *Poil de carotte* (“Un libro malo, incompleto, mal compuesto”, 21 de septiembre de 1894) y oponiéndole cierta preferencia por las *Histoires naturelles* (14 de octubre de 1907); o Gide lamentándose por no haber conocido más que fracasos, “en proporción con la importancia de la obra y su originalidad, de suerte que es a *Paludes*, a *Nourritures* y a *Caves* que debo los peores. De todos mis libros, el que me valió, por el contrario, los elogios más abundantes, los más cálidos y los más sutiles, es el que permanece fuera de mi obra, el que me *interesa* menos (uso esta palabra en el sentido más sutil) y que, sobre todo, me encantaría ver desaparecer” (15 de julio de 1922; confieso no identificar este éxito inmerecido). Su juicio sobre sus primeras obras, *André Walter* o *Nourritures*, es a menudo severo, al menos con respecto al estilo, que juzga insoportablemente ampuloso,<sup>18</sup> *La porte étroite* le parece desigual “como un turrón cuyas almendras son buenas (es decir, las cartas y Diario de

<sup>17</sup> No es que ella no conociera las “angustias de la escritura”: “Un mal día, uno bueno, y así sigue su curso. Pocos autores se torturarán tanto como yo. Excepto Flaubert” (23 de junio de 1936). Una de las partes más gratificantes del oficio quizás haya sido para ella la progresión constante de sus éxitos de venta, que, responsable con su marido de las ediciones Hogarth Press, contabilizaba con esmero, calculando aquí la compra de un auto, allá el arreglo del baño...

<sup>18</sup> El mismo juicio en *Si le grain ne meurt* (“tono jaculatorio”), y en las conversaciones con Amrouche.

Alissa), pero cuya masa es pastosa” (7 de noviembre de 1909, juicio confirmado en marzo de 1913). *Corydon*, capital pero aún demasiado tímida (agosto de 1922, noviembre de 1927, octubre de 1942). *Les Caves* no fueron comprendidas por la crítica, quizás a falta de un prefacio (proyectado y abandonado, después exhumado como sabemos que hubiera precisado la intención, pero “es divertido dejar que los críticos se equivoquen” (30 de junio de 1914). *Si le grain ne meurt* está llena de “incorrecciones, ambigüedades, torpezas. Si no estuviera ya impresa, le haría volar la mayor parte” (23 de junio de 1924). En cuanto al relativo fracaso de los *Faux-monnayeurs*, lo cree momentáneo (5 de marzo de 1927), lo atribuye a su “demasiado constante éxito [...] He ‘lanzado la red muy alto’, como decía Stendhal” (22 de junio de 1930). “Qué más fácil que escribir una novela como las otras. Me repugna, simplemente, y no me decide más que a Valéry a escribir ‘La marquesa salió a las cinco’, o, lo que es diferente, pero me parece más comprometedor: ‘X se preguntó por mucho tiempo si...’ (1 de agosto de 1931). Ya hemos encontrado esta tendencia tan frecuente de los autores modernos a compensar el juicio ajeno con un juicio contrario, despreciando las mejores acogidas de sus obras y valorizando las otras. Este movimiento está candente en la polémica pública, y también, aparentemente, de buena estrategia íntima, ya que establece un balance “globalmente positivo”: algunos de mis libros han tenido éxito, lo que es gratificante, y los otros son buenos, lo que lo es aún más. Los clásicos, como sabemos, rehusaban este género de consuelo, al menos en público y con respecto al público y a sus juicios a largo plazo. Pero también sabemos que no escribían diarios íntimos.

Quien busque en los diarios de escritores una información precisa y detallada sobre la génesis de sus obras corre el riesgo de decepcionarse, al menos por dos razones. En principio, muchos escritores consideran su diario como un complemento, aun una derivación de su obra, y anotan allí preferentemente “íntimos” o no, los eventos exteriores a su trabajo: véanse los de los hermanos Goncourt o de Jules Renard, que valen sobre todo como cuadro de la vida literaria de la época. Por otro lado, y como observó un especialista del género, “es raro encontrar simultáneamente una actividad productiva y una actividad de diario”<sup>19</sup> Esta alternancia puede tomar la forma de una in-

<sup>19</sup> Alain Girard, *Le journal intime*, PUF, 1963, p. 168.

Interrupción completa, como la del Diario de Stendhal a partir de 1819<sup>20</sup> o de Tolstoi entre 1865 y 1878, sin contar las destrucciones voluntarias, como en Thomas Mann entre 1896 y 1917 y entre 1922 y 1932. Lo más a menudo toma un aspecto más diseminado, el escritor que hace su trabajo y mantiene su diario, pero no menciona su obra en curso. Este hecho es muy marcado en Claudel, que sólo menciona sus proyectos a largo plazo, y los omite en su diario cuando empieza la fase activa de redacción. “La obra comenzada no tiene lugar en un diario, que permanece en el dominio del azar cotidiano, compilación de impresiones aisladas, notas sin meta precisa, una suerte de ‘depósito’ del que tomará más tarde. También descubrimos allí las preparaciones de una obra, los trazos de su maduración, mucho más a menudo que las alusiones o comentarios contemporáneos de su redacción.”<sup>21</sup> La razón de este tipo de incompatibilidad es bastante evidente, y casi física: el trabajo de redacción propiamente dicho, o incluso de preparación activa, se hace en otros soportes y otros lugares distintos al diario: borradores y bosquejos del pre-texto. Jacques Petit lo observa también a propósito del *Père humilié*, cuyo autor anota en su diario el 17 de marzo de 1915: “La figura de mi drama se precisa”, esbozando el mismo día un plan de su pieza sobre una hoja separada hoy conservada con el manuscrito. Sólo escapan a esta distribución los autores como Kafka, que utilizan el mismo soporte, alternativamente, como diario de su vida y como libreta de esbozos. Pero también vemos en Kafka que esta yuxtaposición no implica comentarios entre sí: los esbozos, a veces muy elaborados, se intercalan sin problemas en una suerte de ignorancia recíproca –lo que permitió a ciertos editores hacer póstumamente una publicación separada de unos y otros. En cuanto a las Libretas de James o los Diarios de Musil, no tienen nada de diario que no sea la imposición de fechas en lo que es esencialmente una libreta de esbozos. Otro factor contribuye a veces a torcer el testimonio de un diario, y es el que indica Gide durante una conversación con Green: “Mi diario da una idea falsa de mí, porque sólo lo escribo en mis horas de desaliento.”<sup>22</sup> Ocurre con los diarios íntimos como con los de prensa: se anotan más a menudo las noticias malas que las buenas, sólo se habla del tren cuando se

<sup>20</sup> Salvo la “reconstitución” como hace V. del Litto, es decir, *constituir* en diario las notas y marginalia dispersas después de esa fecha en toda la biblioteca de Stendhal.

<sup>21</sup> Jacques Petit, Nota a la edición Pléiade del *Journal*, p. I.XIV.

<sup>22</sup> Julien Green, *Journal*, Pléiade, IV, p. 475.

descarrila. El trabajo eficaz no pide comentarios que no sea una nota breve del tipo “esta mañana trabajé bien”, moviliza enteramente el tiempo y las fuerzas del escritor, y lleva de alguna manera su propio testimonio en sus efectos; los momentos de “avería”, por el contrario, incitan a cambiar de pupitre, las quejas del Diario de Gide o Kafka (como, en Flaubert, la correspondencia) cumplen quizás un papel cártico.

Por estas razones, el aspecto “diario de a bordo” de los diarios de escritor a menudo es muy limitado. La parte del Diario de Gide, de Woolf, de Mann o de Green<sup>23</sup> consagrada al trabajo es discreta (en Green, del orden –estadística muy aproximativa– de una decena de líneas en diez páginas, digamos una cuarentava parte de la versión actual), y un tanto elíptica: menciona el buen o mal curso del trabajo sin describir el detalle o comentar el objeto. Es imposible adivinar, leyendo las páginas del Diario de Virginia Woolf, el tema de *Flush*, y este caso no es excepcional.

No concluyamos una indigencia paratextual en el diario en general. El de Woolf, por ejemplo, contiene indicaciones preciosas sobre sus métodos de trabajo, en particular sobre su técnica de revisión final a la transcripción dactilográfica, tan rápida como fuera posible: “Buen método, creo, ya que se pasa un pincel aguado por el todo, fundiendo unos con otros los pedazos que se compusieron separadamente y que se secaron” (13 de diciembre de 1924), y sobre sus juicios de autor: “Es cierto, lo acepto, que no tengo sentido de realidad” (19 de junio de 1923, sobre *Las horas*); “He escrito [*Orlando*] con más facilidad que los otros, como si fuera un chiste. Alegre y fácil de leer. Vacaciones de escritor [...] Comenzado como un juego y continuado seriamente. De ahí su falta de unidad [...] Un libro intenso. Sí, pero que no implica ningún trabajo de exploración” (marzo-noviembre de 1928); juicios fluctuantes, como a propósito de *Los años*, con algunos días de intervalo: “Ningún libro me ha causado más placer al escribirlo” (29 de diciembre de 1935), pero al releerlo: “Habladuría insig-

<sup>23</sup> La edición del *Diario* de Mann de los años 1918-1921 y 1933-1939 por P. de Mendelssohn, Fischer, 1977-1979 y traducida al francés por Gallimard, 1985, no es más que una selección, pero el editor declara haber respetado la proporción de objetos del original. La versión definitiva del *Diario* de Green, del que una parte –la más “íntima”, en el sentido ordinario de la palabra– se reservó para una publicación póstuma, debilitará sin duda la proporción de testimonio literario. En cuanto a Woolf, la diferencia de volumen entre el *Diario* completo y el *Diario de un escritor* –que sin embargo no se reduce a su diario de a bordo– es elocuente por sí misma.

nificante, cotilleo nebuloso, la evidencia de mi decrepitud y en gran escala” (16 de enero de 1936), y tres meses más tarde: “Me parece, si bien ahora no quiero seguir corrigiendo” (18 de marzo de 1936).

Según sé, y a pesar de su discreción, el Diario de Green constituye el testimonio más coherente, o más organizado, sobre su trabajo de escritura, en el que destaca claramente las constantes: lentitud aceptada (se inquieta un día por una “facilidad sospechosa”), incansables reescrituras (“he recommenzado *Moira* ocho o nueve veces”, 25 de febrero de 1957); rechazo stendhaliano al plan, que “mata la imaginación”; necesidad en cada novela de una imagen generadora a la cual referirse. Para *Mont-Cinère*, fotografía de una casa de Savannah, para *Adrienne Mesurat*, una tela de Utrillo; independencia de personajes, que su creador *observa* como si no los dirigiera, “un poco como alguien que escuchara en la puerta y mirara por el ojo de la cerradura, pero no trata de intervenir. Intervenir, cambiar el curso de una acción determinada por los personajes, es fabricar una novela. Todo el mundo puede hacer eso. Por mi parte, esto no me interesa para nada” (8 de abril de 1955), ya que el verdadero novelista “no inventa nada, adivina” (5 de febrero de 1933); verdad autobiográfica de la ficción (“mi verdadero diario está en mis novelas”, 15 de octubre de 1948),<sup>24</sup> que toma como material lo que el diario calla: “Una novela está hecha de pecado, como una mesa está hecha de madera” (27 de octubre de 1955).

El único “diario de a bordo” entera y exclusivamente consagrado a la génesis de una obra es, según sé, el *Journal des Faux-monnayeurs*, escrito desde junio de 1919 a mayo de 1925 y publicado en 1927. Han sido o no extractos del Diario de Gide, estas breves páginas, justificadas en la novela misma por el novelista Édouard,<sup>25</sup> hacen el efecto de una empresa *ad hoc*, más demostrativa que documental. La parte testimonial sobre el trabajo real es más débil que la de la decla-

<sup>24</sup> Este lugar común en forma de paradoja, de donde Ph. Lejeune extrajo la noción de *espacio autobiográfico*, se encuentra ya (al menos) en Gide. Véase por ejemplo la nota final de la primera parte de *Si le grain ne meurt*: “Las Memorias son medio sinceras, por grande que sea la preocupación por la verdad: todo es siempre más complicado que lo que digamos. Quizás la novela se acerque más a la verdad.”

<sup>25</sup> “Piense en el interés que habría tenido para nosotros una libreta parecida de Dickens o Balzac; ¡si tuviéramos el diario de *L'éducation sentimentale* o de *Los hermanos Karamazov*! ¡La historia de la obra, de su gestación! Sería más apasionante... más interesante que la obra misma...”

ración de intención bajo la forma de autoexhortación (un poco como en los borradores de Zola) y de profesión de fe estética.<sup>26</sup> Alimentado por una suerte de controversia privada con Martin du Gard, la intención de Gide, para lo que considera su “primera novela”, es un rechazo a la técnica panorámica a la manera de Tolstoi, en favor de un relato más focalizado, cuadro en claroscuro dirigido por el punto de vista de ciertos personajes. De esta técnica relativista, Gide invoca como modelos a Dickens y sobre todo a Dostoievski, pero pensaríamos hoy también en los preceptos de James codificados en la misma época por sus discípulos Percy Lubbock o Joseph Warren Beach. Preceptos de época, pues (autonomía de personajes, “Procurar que un personaje no hable más que a quien se dirige”, “jamás exponer otras ideas que aquellas en función de los temperamentos y los caracteres” “Admitir que un personaje que se aleja sólo puede verse de espaldas”, etc.) que permanecerán hasta Sartre, y sin duda más allá, como la vulgata estética de un tipo de novela “moderna”, inaugurada de hecho por *Madame Bovary* y caracterizada por el rechazo de la “omnisciencia” clásica –una omnisciencia un poco exagerada, aun en Balzac y Tolstoi, por las necesidades de la antítesis. En suma, un “diario” deliberadamente dirigido (y dedicado) “a los que les interesan las cuestiones del oficio”, y que, como ciertos prefacios, tiene valor de manifiesto.

### *Pre-textos*

Aunque su propósito sea técnico o (más raramente) temático, el mensaje paratextual de los diarios de escritores pertenece más al testimonio que al documento. Testimonio siempre sujeto a caución, no sólo en la medida en que, destinado a una publicación ántuma o póstuma, apunta en última instancia a un público al que el autor no revela más de lo que quiere revelar, pero más radical y más generalmente porque, como todo diario y aun todo monólogo interior, consiste en decirse a sí mismo lo que uno quiere decirse y escucharse decir –discurso cuya pragmática no está despojada de intenciones estratégicas que cualquier otro, menos consagrado a la exposición de la verdad que a

<sup>26</sup> El autor precisa que estas páginas no contienen más que apreciaciones generales “sobre el establecimiento, la composición y la razón de ser de la novela”, dejando el detalle a las fichas que destacan directamente del pre-texto.

la búsqueda de un efecto. Aun sin tener en vista al público, el mensaje íntimo del diario es, como todos los mensajes paratextuales evocados hasta aquí, un mensaje intencional y persuasivo. Su tenor típico es algo así como “He aquí cómo *me digo* que escribo este libro, lo que *me digo* que pienso y lo que pienso de lo que se dice” –en suma, “He aquí los sentimientos que conciernen a este libro que yo exhibo a mí mismo”. Sería necesaria mucha ingenuidad sobre la vida interior para suponer que esta exhibición es siempre de buena fe, y pura de toda comedia. Los signos de lo contrario no faltan, como cuando Virginia Woolf declara con tanta insistencia que las críticas la divierten, o la serenán.

Con los pre-textos, abandonamos aparentemente el terreno, siempre subjetivo y sospechoso, del testimonio por el (en principio) más objetivo del *documento*; y al mismo tiempo –nueva frontera– el del paratexto consciente y organizado, o paratexto *de jure* por el de un paratexto involuntario y *de facto*: una página de manuscrito nos diría, esta vez en tercera persona: “vea cómo el autor escribió este libro” Los datos irrefutables de la arqueología, tuestos y piedras talladas, tomarían aquí el relevo de la habladería historiográfica: es decir, lo sólido.

Hace falta, desgraciadamente o no, temperar este optimismo. No sólo porque ciertas publicaciones ántumas de pre-textos despiertan sospechas en los espíritus maliciosos, o porque ciertas donaciones oficiales tienen algo de organizado para descartar, de Hugo a Aragon, toda idea de puesta en escena autoral. Sino, más simple y radicalmente, porque, salvo circunstancias muy particulares de las que no conozco ejemplos, los pre-textos de los que disponemos son por definición manuscritos que sus autores han querido dejar tras ellos; la cláusula diversamente redactada “Para quemar después de mi muerte” no tiene aquí más que un valor relativo y un débil riesgo de ejecución: cuando un autor –digamos Chateaubriand– quiere que uno de sus manuscritos desaparezca, él sabe hacerlo en persona. Los pre-textos conservados por la posteridad son todos *legados* por sus autores, con la intención que tiene este gesto, y sin garantía de exhaustividad: nada resiste a la técnica de los codicólogos y otros expertos, como no sea una página faltante. En suma, el mensaje objetivo y positivo del pre-texto debe ser reescrito de esta forma: “He aquí lo que el autor ha consentido dejarnos saber de la manera en que ha escrito este libro.” De “dejar saber” a *hacer saber* no hay más que un paso, y de golpe el *de jure* se transforma en el *de facto*: para visitar una “fábrica”, se necesita que la fábrica exista, y que alguien la haya abierto.

Estas reservas hechas –sobre la absoluta veracidad del pre-texto, y no sobre su valor paratextual–, y teniendo en cuenta la edad aún tierna de la disciplina llamada “crítica genética”<sup>27</sup> y mi débil competencia en un dominio muy técnico donde la improvisación no es admisible, me parece que podemos esbozar una suerte de inventario de los tipos de documentos susceptibles de entrar en un expediente de pre-textos: fuentes hipotextuales del género proceso Berthet para *Rouge*, o crónica Farnèse para la *Chartreuse*; anécdotas seminales, suertes de hipotextos orales, como los que recopilan a menudo las libretas de James; documentos preparatorios, como las copiosas notas de lectura de Flaubert para la *Tentation*, para *Salammô* o para *Hérodiad*, o las encuestas sociológicas de Zola (“Mis notas sobre Anzin” para *Germinal* y otras); borradores programáticos, como los del mismo Zola, de estatus intermedio entre pre-texto y diario, ya que derivan mucho más de la autoconsigna (“Proceder de este modo o de aquel”) que del esbozo efectivo; planos y escenarios tanto preparatorios como recapitulativos en curso de redacción; “documentos ficcionales” (volveré a esto a propósito de Zola); “borradores” propiamente dichos, es decir, estados redaccionales, a menudo muy numerosos en el caso del estado final, como vemos en Flaubert o Proust, que comprende numerosas páginas ulteriormente dejadas a cuenta (véase la “versión nueva” de *Madame Bovary* establecida sobre la base de esto por Pommier y Leleu); manuscritos “en limpio”, autógrafos o de copistas, y hoy dactilogramas o “tipeoescritos”; pruebas de imprenta más o menos corregidas –más esa categoría especial de pre-textos que propongo llamar *pos-textos*, y que reencontraremos después. Esta lista demasiado empírica probablemente no sea exhaustiva, e imagino que las técnicas modernas de tratamiento de texto han comenzado a agregar algunos ítems aún misteriosos para mí. Si es así, permitirá encarar una tipología de las prácticas pre-textuales, en donde veríamos a cada autor (y cada obra) caracterizarse por sus elecciones, deliberadas o intuitivas. Para ilustrar con algunos ejemplos conocidos, digamos que Balzac se caracteriza, entre otras cosas, por su uso inmoderado de correcciones sobre las pruebas; Stendhal, por la presencia de comenta-

<sup>27</sup> Véanse, entre otros, para los principios metodológicos generales, Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'Avant-texte*, Larousse, 1972; el número 28 de *Littérature* (diciembre de 1977): “Genèse du texte”; la recopilación colectiva *Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979; Louis Hay, “Le texte n'existe pas”, *Poétique*, abril de 1985; A. Grésillon y M. Werner, ed., *Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits*, Minard, 1985, sin perjuicio de los (mucho más numerosos) estudios particulares.

rios explicativos al margen, calificados como “andamiaje” o “pilotes”, y cuidadosamente firmados *for me*. El más célebre es esta respuesta autoral a Mme de Chasteller, que se preguntaba de dónde venía la horrible idea de poner en sus labios la mano de Lucien: “¡De la matriz, mi pequeña!” Zola se caracteriza por lo que Henri Mitterand describe<sup>28</sup> como “un dispositivo casi inmutable”: bosquejo programático, notas documentales, “documentos ficcionales” (lista de títulos posibles o de nombres de lugares y de personajes), un plan sumario del conjunto, y proyectos detallados capítulo por capítulo (lo que parece faltar aquí son los estados redaccionales múltiples, como si Zola, una vez preparado el terreno, redactara al correr de la pluma y sin tachaduras); James –a juzgar por sus libretas–, por un lento trabajo de amplificación a partir de la anécdota inicial, de motivación psicológica, de elecciones técnicas muy meditadas (“punto de vista”, persona, distribución de escenas dramáticas y de resúmenes narrativos), y, para terminar, de redacción a menudo tan sutil e “indirecta” que termina confundiendo en lo alusivo y evanescente gran parte de la construcción psicológica intermedia; Proust, en fin, por un proceso indefinido de henchimiento y “sobrealimentación”, con gran cantidad de “*paperoles*”,<sup>29</sup> una trama narrativa concebida desde el principio en sus líneas generales, y por un juego incesante de desplazamientos y transferencias, páginas erráticas que son la desesperación de los geneticistas y los editores. En el caso de textos más breves, *La fábrica del prado* testimonia una evolución sin duda más específica, y quizás típica del “método creativo” de Ponge:<sup>30</sup> de agosto a octubre de 1960, una serie de bosquejos al natural; en octubre, consulta el Littré, búsqueda de etimologías y homofonías; el 12 de octubre, una observación de Philippe Sollers introduce la fórmula tomada a Rimbaud, “el clavicordio de los prados”, diversamente integrada en los estados de noviembre-diciembre; después, interrupción de dos años hasta una nueva

<sup>28</sup> “Programme et préconstruit génétique: le dossier de *L'assommoir*”, en *Essais de critique génétique*, *op. cit.*

<sup>29</sup> Introducidos muy a menudo por una fórmula de instauración que proviene de una suerte de tic: “Primordial, cuando yo digo...” (“Cuando yo hago...”, ya que el *yo* designa tanto al héroe como al autor: “Incluir cuando encuentre a Bloch...”), cuyo uso sistemático implica una superlativización (*primordialísimo*, *primordialísimo*, *ísimo*, *ísimo*) que disuade de ver allí una apreciación significativa.

<sup>30</sup> Otro documento de pre-texto pongiano, *Comment une figure de paroles et pourquoi*, Flammarion, 1977, actualmente es mucho menos utilizable, ya que la mayor parte de los estados aparecen sin fecha.

serie durante el invierno de 1962-1963; nueva interrupción hasta el invierno siguiente, después en mayo-junio de 1964, última campaña (la versión final se publicará en 1967 en *Le Nouveau Recueil*).

A estos documentos genéticos, cuyo estudio sin ninguna duda se ampliará, hay que agregar los de las obras inacabadas,<sup>31</sup> de las que sólo poseemos pre-textos sin final seguro, como *Lucien Leuwen*, *Lamiel*, *Bouvard et Pécuchet*, *América* de Kafka o *L'homme sans qualités* —y a decir verdad toda la *Recherche* a partir de *La prisonnière*—, por los cuales el trabajo de instauración del “texto” es conjetural, la práctica de los editores se orienta progresivamente hacia una fidelidad más cercana al estado en bruto del manuscrito. El episodio más reciente en esta evolución es la publicación, en la primavera de 1986, de una “edición”<sup>32</sup> de *The Garden of Eden*, doscientas cuarenta y siete páginas extraídas por Tom Jenks de mil quinientas páginas encontradas en 1961 entre los papeles de Hemingway. Pero, como este pre-texto está conservado, queda tela que cortar para los genetistas, y queda la perspectiva de una edición sin duda menos legible, pero más instructiva, sobre las sendas y los atolladeros de la creación literaria.

Un último tipo de pre-textos consiste, como anuncié, en revisiones y correcciones aportadas a un texto ya publicado, es la razón por la cual hablo aquí de “pos-textos”, pero es evidente que ese *post* de una edición es (o se propone serlo) el *pre* de una edición ulterior. Cuando estas correcciones son utilizadas en vida del autor para una nueva edición ántuma, el último texto autenticado se transforma generalmente en “el” texto oficial de la obra, los estados anteriores no se conservan más que en calidad de variantes, salvo razones serias (estéticas u otras) de reeditar la versión original, como se hizo con *Le Cid*, *Oberman* o *La vie de Rancé*.<sup>33</sup> Cuando el autor desaparece antes de haber podido procurar una nueva edición, pero se poseen sus correcciones con suficiente certeza, los editores póstumos las toman en cuenta, lo que nos lleva al caso precedente: véanse las adiciones de Montaigne, entre 1588 y 1592, sobre el ejemplar llamado de Bourdeaux, o las modificaciones de Balzac, después de 1842, sobre su ejemplar de la edición Furne: este “Furne corregido” es hoy la base de todas las

<sup>31</sup> Véase *Le manuscrit inachevé*, L. Hay ed., París, CNRS, 1986.

<sup>32</sup> Scribner's Sons, Nueva York.

*Le Cid*, Cauchie ed., Textes français modernes, 1946; *Oberman*, Monglond ed., Arthaud, 1947; *Rancé*, M.-F. Guyard ed., GF, 1969.

ediciones serias de *La comédie humaine*. Pero otras correcciones después de la publicación se muestran más confusas, menos decididas, y nada prueba que el autor tuviera interés por ellas. En ese caso, los editores póstumos conservan el texto del original y desplazan las correcciones a las notas de variantes. Es típicamente el caso de tres novelas inacabadas de Stendhal:<sup>34</sup> *Armance*, *Rouge* y la *Chartreuse*, para las que poseemos notas, marginales o interfoliadas, sobre los ejemplares bautizados con el nombre de sus coleccionistas: “Bucci” para los dos primeros y “Chaper” para el tercero.<sup>35</sup> Las notas de *Armance* dan, entre otras, diversas indicaciones sobre la génesis de la novela, y sobre todo un plan muy claro, que precisa con todas las letras (una vez más) la impotencia del héroe. Las de *Rouge* encaran las correcciones de detalle, a veces justificadas por una apreciación (“tono demasiado ligero”), pero también contienen marcas de aprobación (“very well”) –unas y otras valen claramente por un comentario autoral. Las de la *Chartreuse* son más importantes en su intención, ya que intentan aplicar los consejos de Balzac, pero no llegarán a una conclusión: Stendhal se muestra muy dudoso sobre la cuestión de estilo, que le parece “fatigante como una traducción de Tácito” pero sin embargo preferible al de las novelas de moda, y dudosa sobre la supresión dolorosa de un primer capítulo que le recuerda mucho un tiempo en que estaba “enamorado” Una nota importante confirma lo que sin ella no sería más que una hipótesis de lectura: que Fabrice “pasaba por” el hijo del lugarteniente Robert. Sobre este punto, como sobre la verbosidad de Octave, la pertinencia interpretativa del pre-texto – y más generalmente del paratexto– es decisiva, cualesquiera que sean las negaciones de la crítica. También podemos juzgarla abrumadora y excesiva: “*Armance*. Evidentemente, cuando se tiene la clave del enigma (está en manos de todos) se tiene la impresión de engañar. No creo que habría adivinado...”<sup>36</sup> Este tipo de escrúpulo, o de queja, es compartido por un gran número de lectores, pero, remarquemos esto, se refiere únicamente al carácter paratextual de esta “clave” Si Stendhal hubiera introducido en el texto mismo una frase clara, el impulso autoral dado a la interpretación sería indiscreto; e inversamente, si

<sup>34</sup> A decir verdad, las primeras ediciones póstumas, de Romain Colomb para Lévy, integraban más o menos estas correcciones; pero las ediciones modernas las omiten.

<sup>35</sup> Existen, para la *Chartreuse*, otras correcciones y adiciones ulteriores, que las ediciones dan en apéndice.

<sup>36</sup> Julien Green, *Journal*, Pléiade, iv, p. 1186.

hubiera tenido la clave en su poder; los lectores no tendrían nada que “adivinar”, ya que “la impotencia de Octave”, hoy ingenuamente considerada por todos como un “hecho”, habría tenido tanta existencia como el nombre de los hijos de Lady Macbeth o de los profesores de Hamlet en Wittemberg. En todo caso, los efectos de este tipo miden, una vez más, la fragilidad de la distinción entre texto y paratexto.

Pero la función paratextual del pre-texto no se reduce a estos efectos relativamente excepcionales de comentario explicativo o apreciativo. Más esencialmente, reside en una visita, más o menos organizada, a la “fábrica”, un descubrimiento de vías y medios por los cuales el texto se convirtió en lo que es, distinguiendo, por ejemplo, lo que fue primero y lo que sobrevino en el transcurso del camino. Así, el estudio de los manuscritos y de las pruebas de *Béatrix* permite a Maurice Regard<sup>37</sup> establecer que las referencias culturales y las “reflexiones de orden intelectual” ocurren demasiado tarde, generalmente sobre las pruebas, “el bosquejo –lo que Jean Pommier llama la *escritura espontánea*– es de esencia fisiológica”. Así también, como vimos, la cronología de los estados del *Prado* (la suponemos exacta en la *Fábrica del prado*) muestra que la apelación a las sugerencias del léxico (*pré*<sup>38</sup> < *paratus*) y del intertexto (el “clavicordio de los prados”) no es de ningún modo originario y sólo intervienen luego de una larga fase de observación “realista”: el “tener en cuenta las palabras” *después* de la “idea preconcebida de las cosas”. Así, el estudio de los manuscritos de Proust muestra que los nombres definitivos de los personajes de la *Recherche* sólo son adoptados en la última etapa, y no pueden pues desempeñar el papel disparador que se les atribuye a veces.<sup>39</sup> No imagino cómo una interpretación crítica que, en la ignorancia de tales datos, conjeturaría en cada uno de estos casos una génesis inversa, podría defender su legitimidad. Por el contrario, la interpretación debe utilizar con prudencia los estados de textos antiguos o comentarios precoces que pueden testimoniar intenciones posteriormente abandonadas: si un argumento de enero de 1895 para *Otra vuelta de tuerca* (publicada tres años más tarde) parece resolver la cuestión que el texto final deja cuidadosamente abierta (realidad o no de las apariciones de

<sup>37</sup> Edición Garnier, pp. 463-464.

<sup>38</sup> Prado, en francés. [T.].

<sup>39</sup> Roland Barthes, “Proust et les noms” (1967), en *Le degré zéro de l'écriture*, seguido de *Nouveaux essais critiques*, Éd. du Seuil, Points, 1972.

fantasmas), nada prueba que James no haya cambiado de opinión entre tanto.<sup>40</sup> El más antiguo no dice necesariamente la verdad sobre el más reciente, y la escalada genética no debe terminar imponiendo una suerte de privilegio hermenéutico del original. Esto equivaldría a sustituir el viejo fetichismo del “último estado” considerado como conclusión inevitable, y por definición superior, por un nuevo fetichismo aún menos fundado que sería una especie de culto arcaizante del *Ur-Suppe* literario.

El más importante, pero también el más ambiguo de los efectos de pre-texto es quizás la manera en que, envolviendo el texto “final” de toda la, a veces enorme, masa de sus estados pasados, el estudio genético confronta lo que es con lo que fue, lo que hubiera podido ser con lo que resultó, contribuyendo a relativizar, según Valéry, la noción de trabajo concluido, a confundir la famosa “clausura” y a desacralizar la noción misma de Texto. Si la fórmula de Jacques Petit “El Texto no existe” no es más que una provocación, esta provocación es ciertamente saludable por este llamado de atención: la obra está siempre más o menos *in progress*, y que el fin del trabajo implica siempre, como la muerte, algo accidental.

Una última palabra sobre la especificidad del epitexto en general – público o privado: esta especificidad es relativa, ya que el mensaje epitextual es a menudo del mismo tenor que el del peritexto, que tanto suple (una entrevista a guisa de prefacio) como redobla un comentario autoral largamente repetitivo (véase Borges). La diferencia esencial reside en la elección del canal, y (para atenuar la vieja fórmula provocante de McLuhan) una gran parte del mensaje, en la naturaleza del medio. Relativa igualmente en tanto que recurrir a la vía (o a la voz) epitextual a menudo es provisorio: para las grandes obras que tienen derecho al favor de la posteridad, las ediciones póstumas tienden cada vez más a integrar al peritexto crítico la parte más significativa, incluso la totalidad del epitexto público y privado de origen. De suerte que el epitexto póstumo se transforma progresivamente en el receptáculo, como un museo, de la totalidad del paratexto, cualquiera que haya sido su lugar de elección primitivo. Valéry decía: “Todo concluye en la Sorbona” –agreguemos a la modesta gloria de la vieja dama y sus jóvenes hermanas, que no sería exactamente una

<sup>40</sup> Esta reserva no se aplica al caso de *Armance*, donde las “revelaciones” privadas sobre el estado de Octave son posteriores a la publicación.

conclusión, sino un eterno recommienzo: todo sobrevive, o resucita, en el “programa” Hoy agregaríamos, con la misma exageración, que “Todo termina en Pléiade” (es la misma cosa): texto, pre-texto y paratextos de toda clase. El rizo es así rizado: nuestro estudio partió de la edición y volvió a la edición. El último destino del paratexto es, tarde o temprano, reunirse con su texto para *hacer un libro*.

## CONCLUSIÓN

Por largo que haya sido este recorrido, de ningún modo responde a una exhaustividad a la que por otra parte no pretendía. No sólo cada uno de estos capítulos no ha hecho más que sobrevolar su objeto al nivel muy general de una tipología –esto no es verdaderamente más que una introducción, y una exhortación, al estudio del paratexto–, sino que el inventario de los elementos permanece incompleto. Algunos, a falta de una información suficiente, por ejemplo sobre las prácticas de culturas extraeuropeas, seguramente se me han escapado. Otros, de práctica poco corriente, me son conocidos de manera muy errática para permitir un estudio significativo. Así, ciertos elementos del paratexto documental característicos de las obras didácticas están a veces anexados, con o sin intención lúdica, a obras de ficción: *Oberman* lleva una suerte de índice temático bautizado “Indicaciones” y dispuesto en orden alfabético (Acomodo, Adversidad, Amistad...); *Moby Dick* se abre con un copioso expediente documental relativo a la ballena en todos sus estados; *Bech voyage* termina con una bibliografía imaginaria de las obras del héroe y de estudios que le conciernen (atribuidos apócrifamente a críticos reales); el “anexo” de *La vie mode d'emploi* contiene un plano del inmueble, un índice de personas y de lugares, “marcas cronológicas”, una lista de autores citados, y un “recuerdo de algunas de las historias narradas en esta obra” Las obras novelescas como *Les Rougon-Macquart*, *Henry Esmond*, *Ada* o *Roman roi* llevan un árbol genealógico<sup>1</sup> compuesto por el mismo autor. Faulkner dibujó para el *Faulkner portable* un mapa del condado de Yoknapatawpha, y Umberto Eco, un plano del monasterio de *El nombre de la rosa*. Otros, uso muy frecuente, no tienen más que un valor de anuncio, como la lista de *dramatis personae* de las piezas de teatro (pero ciertas novelas, como *Les vertes collines d'Afrique* imitan esta práctica) que comprenden, desde la época clásica, una útil indicación de lugar, y a menudo en nuestros días, una no menos preciosa mención de la pri-

<sup>1</sup> En verdad, *Les Rougon-Macquart* llevan dos, uno publicado en 1878 con *Une page d'amour*, el otro en 1893 con *Le docteur Pascal*, que testimonia la evolución del sistema. Véase Pléiade, v, pp. 1777ss.

mera distribución; Beaumarchais agrega allí diversas indicaciones sobre la vestimenta y los caracteres: cualquiera conoce al menos las del *Mariage de Figaro*.

Igualmente dejé de lado, a falta de una investigación que para cada uno de ellos exigiría tanto trabajo como el conjunto tratado, tres prácticas cuya pertinencia paratextual me parece innegable. La primera es la *traducción*, en particular cuando es más o menos controlada por el autor, como hizo Gide con Grœthuisen para la versión alemana de *Nourritures terrestres*, y con más razón cuando se trata de un escritor bilingüe como Beckett, de quien cada traducción debe, de una manera o de otra, hacer comentario<sup>2</sup> con el texto original. La segunda, de otro orden, es la *publicación*<sup>3</sup> en folletín, que se remonta generalmente a *Robinson Crusoe*, pero que se extiende a partir de 1836,<sup>4</sup> y que se mantuvo hasta nuestros días con algunas vicisitudes. Los cortes y supresiones operados en el texto no siempre tienen la bendición del autor, que termina lamentándose, pero el detalle de las negociaciones merece ser considerado de cerca: los especialistas en Francia de Balzac<sup>5</sup> y de Zola no han faltado, pero hasta donde sé nos falta un estudio histórico de conjunto del fenómeno, de mucha importancia ya que el hecho masivo es que, desde hace un siglo y medio, ciertos escritores han aceptado los inconvenientes de tal sistema, que presenta al público un texto desfigurado, esperando su publicación en volumen.<sup>6</sup>

La tercera constituye ella sola un inmenso continente: es la de la *ilustración*, que se remonta al menos a las “letras floridas” y a las iluminaciones de la Edad Media, y cuyo valor de comentario, a menudo muy fuerte,<sup>7</sup> compromete la responsabilidad del autor, no sólo

<sup>2</sup> Pero un comentario para utilizar con precaución, ya que el derecho a la infidelidad es un privilegio autoral.

<sup>3</sup> La norma es la republicación, pero un libro puede igualmente aparecer en folletín después de su salida en librerías. Precisamente éste fue el caso de *Crusoe* en 1719, y se sabe que *Les caves du Vatican*, aparecidas en 1914, fueron reeditadas en 1933 en *L'Humanité*, bien que Vaillant-Couturier obligó un poco al autor.

<sup>4</sup> La primera novela francesa publicada en folletín sería, en *La Presse*, *La vieille fille* de Balzac.

<sup>5</sup> Véase R. Guise, *Balzac et le roman-feuilleton*, Plon, 1964.

<sup>6</sup> Pero se sabe que las ediciones piratas, generalmente efectuadas en Bélgica y llamadas “*préfaçons*”, ponen a menudo en circulación volúmenes compuestos sobre el texto del folletín. Véase P. Van der Perre, *Les préfaçons belges*, Gallimard, 1941.

<sup>7</sup> Para medir los grados de esta fuerza, es suficiente comparar, por ejemplo, dos ilustraciones de cubierta; la (dibujada por el autor) del *Turbot* de Günther Grass, que representa un rodaballo (*turbot*) y no tiene más que un valor confirmativo o redundan-

cuando él mismo las procura (Blake, Hugo, Thackeray, Cocteau y otros) o las encarga con precisión (véanse los “temas de estampas” de Rousseau para *La nouvelle Héloïse*, recopilación de instrucciones cuya vivacidad evocadora jamás es igualada por la ejecución del grabador) sino también (más indirectamente) cada vez que acepta la presencia de ilustraciones. Sabemos que autores como Flaubert o James se negaron en principio, ya sea porque temían una visualización infiel o porque rechazaban cualquier especie de visualización.<sup>8</sup> Todas estas actitudes indican, por parte del autor, una conciencia muy viva de la capacidad paratextual, bien o mal avenida, de las ilustraciones. Para ver esta cuestión en toda su amplitud, sería necesario no sólo la información histórica que me falta, sino también una competencia técnica e iconológica (uno piensa en las viñetas y los frontispicios de la época clásica) que siempre me faltará. Éste es un estudio que excede los límites del simple “literario”

Por una razón más fuerte, el del paratexto es un estudio extraliterario. Ya que si admitimos la extensión del término a los dominios en los que la obra no consiste en un texto, es evidente que otras artes, si no todas, tienen un equivalente de nuestro paratexto: el título en música y en las artes plásticas, la firma en pintura, los avances en el cine y todas las ocasiones de comentario autoral que ofrecen los catálogos de exposición, los prefacios de partituras (véase el de 1841 para *Les années de pèlerinage*, de Liszt), las fundas de discos y otros soportes de peritexto o epitexto: este tema sería objeto de investigaciones paralelas a ésta.<sup>9</sup>

No soy muy dado a lamentar estas lagunas provisionales, ya que uno de los riesgos de método inducidos por un objeto tan multiforme y tentacular como el paratexto es la tentación imperialista de anexar al objeto todo lo que suceda en relación con él. Cualquiera que sea el deseo, inherente a todo estudio (a todo discurso) de justificar su ob-

te, y la de *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss, que representa una flor e introduce de entrada una ambigüedad que, sin este procedimiento, habría confundido probablemente a ciertos lectores hasta las páginas en que el autor lo explicita.

<sup>8</sup> Esta segunda posición es la de Flaubert, quien la expresó enérgicamente muchas veces, declarándose “enemigo nato de los textos que explican los dibujos y de los dibujos que explican los textos. En esto, mi convicción es radical y es parte de mi estética” (a A. Baudry, 1867 o 1868).

<sup>9</sup> Véase Françoise Escal, “Le titre de l’œuvre musical” y Charles Sala, “La signature à la lettre et au figuré”, *Poétique* 69, febrero de 1987

jeto magnificándolo, me parece más sano y de mejor método hacer a la inversa y, como dije a propósito de la nota, aplicar el principio de economía que aparta de la multiplicación sin razón de los “objetos teóricos” Siendo el paratexto una zona de transición entre texto y extratexto, es necesario resistir a la tentación de alargar la zona recorriendo por ambas partes. El carácter indeciso de los límites no impide al paratexto tener en su centro un territorio propio e irrefutable donde se manifiestan claramente sus “propiedades” que constituyen juntas los tipos de elementos que venimos de explorar, y algunos otros. Fuera de lo cual evitaremos proclamar a la ligera que “todo es paratexto”

La más esencial de estas propiedades es el carácter funcional. Cualquiera que sea la intención estética que quiera provocarse, el paratexto no tiene como principal tarea la de “hacer bonito” el texto, sino de asegurarle una suerte conforme al propósito del autor. Con este fin, se ubica entre la identidad ideal y relativamente inmutable<sup>10</sup> del texto, y la realidad empírica (sociohistórica) de su público, una suerte de esclusa que le permite permanecer “a nivel” o, si se prefiere, una cámara que ayuda al lector a pasar sin dificultad respiratoria de un mundo al otro, operación a veces delicada, sobre todo cuando el segundo es un mundo de ficción. Siendo inamovible, el texto es incapaz por sí mismo de adaptarse a las modificaciones de su público, en el espacio y en el tiempo. Más versátil, más flexible, siempre transitorio en tanto transitivo, el paratexto es para el texto un instrumento de adaptación: de allí esas modificaciones constantes de la “presentación” del texto (es decir, de su modo de presencia en el mundo) en vida del autor por sus propios proyectos, después a cargo de sus editores póstumos.

La pertinencia acordada aquí al proyecto del autor y por lo tanto a su “punto de vista” puede parecer excesiva y de método ingenuo. Es, a decir verdad, impuesta por el objeto, cuyo funcionamiento completo reposa sobre este postulado simple: el autor sabe “mejor” lo que debe pensarse de su obra. No podemos viajar a través del paratexto sin reencontrarnos con esta creencia, ni de cierta manera sin asumirla como uno de los elementos de la situación, como hace un etnólogo

<sup>10</sup> Muy relativamente, por supuesto, y muy diversamente: pensemos en esas obras de la Edad Media que no llevan textos rígorosamente iguales. Pero este “movimiento del texto” (Zumthor) no tiene relación con la movilidad del público, que justifica la del paratexto.

con una teoría indígena: la justeza del punto de vista autoral (y, accesoriamente, editorial) es el credo implícito y la ideología espontánea del paratexto. Esta opinión, compartida casi sin reserva durante siglos, es hoy, como sabemos, muy criticada por razones diversas en las que un cierto formalismo (“No hay un sentido verdadero en el texto”) y un cierto psicoanálisis (“Hay un sentido verdadero, que el autor no puede conocer”) hacen un conjunto paradójico. Este debate me deja personalmente bastante perplejo, si no es que indiferente, y no me parece necesario entrar en esto: válido o no, el punto de vista del autor forma parte de la práctica paratextual, la anima, la inspira, la funda. Una vez más, nada obliga a suscribir a la crítica, yo sostengo solamente que, conociéndola, no se la puede negar del todo, y que si se quiere contradecir, primero se deberá integrar. Ya recordé la fuerza de intimidación hermenéutica contenida en el título de *Ulises*, y sugerí que un lector ignorante de este título no podría “adivinar” la referencia homérica de la novela, como Julien Green no habría adivinado sin la presencia de cierta clave, el “verdadero” tema de *Arman- ce*. Lo leería de otra manera, y esto no implica para mí ningún juicio de valor (Borges tenía esta referencia por fáctica e inútil). Pero este lector no existe, y salvo experiencia –ella misma fáctica– a la manera de Condillac, no puede existir. De cierta manera, toda la tesis (si hay una) de nuestro estudio se sustenta en esa evidencia; y toda su lección (misma reserva) en esa opinión a la Wittgenstein que de ella se deriva: lo que no se puede ignorar, vale más conocerlo, es decir, por supuesto, reconocerlo, y conocer que se conoce. La acción del paratexto es a menudo del orden de la influencia, aun de la manipulación inconsciente. Este modo de actuar sin duda es del interés del autor, no siempre del lector. Para aceptarlo, pero también para rechazarlo, más vale percibirlo. Tal consideración es suficiente, espero, para justificar si no este estudio del paratexto, al menos otros que las insuficiencias y defectos de éste podrían favorecer.

Del hecho de que el paratexto cumple siempre una función, no sigue necesariamente que siempre la cumpla bien. Algunos años de frecuentación me han convencido de un hecho que no me era evidente *a priori* y que es la gran conciencia profesional que los escritores ponen en la ejecución de su tarea paratextual. Contrariamente a la opinión que podrían tener aquí o allá, la mayor parte tiene en vista no el interés en un éxito inmediato o fácil, sino el interés más fundamental y más “noble” en su obra –según la idea que se han hecho. El principal obstáculo a la eficacia del paratexto no tiene que ver con un

mal concepto de sus fines, sino con ese efecto perverso, difícil de evitar y controlar que hemos citado con el nombre fantasioso de *efecto Jupien*: el paratexto tiende a menudo a desbordar su función y a constituirse en pantalla y, por lo tanto, a desempeñar su parte en detrimento de su texto. Para este peligro, el antídoto es evidente, y la mayoría lo sabe usar: tener cuidado con la ligereza. En verdad, el mismo principio vale, o debería valer, para el autor como para el lector, principio que resume este eslogan simple: *icuidado con el paratexto!*

En efecto, nada sería más enfadoso para mí que sustituir a cierto ídolo del Texto cerrado –que reinó sobre nuestra conciencia literaria durante uno o dos decenios, y que la consideración del paratexto contribuye a desestabilizar– con un nuevo fetiche, aún más vano, que sería el del paratexto. El paratexto no es más que un auxiliar, un accesorio del texto. Y si el texto sin su paratexto es como un elefante sin guía, poder impedido, el paratexto sin su texto es un guía sin elefante, desfile necio. También el discurso sobre el paratexto jamás debe olvidar que trata sobre un discurso que trata sobre un discurso, y que el sentido de su objeto tiene que ver con el objeto de ese sentido, que es un sentido. Sólo hay que franquear el umbral.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> *Post-scriptum del 16 de diciembre de 1986*. Como el postillón de Walter Scott que pide propina, aprovecho este último espacio de comunicación para señalar dos obras, sin duda importantes, de las que sólo tuve conocimiento a la hora de entregar estas pruebas: Margherita di Fazio Alberti, *Il titolo e la funzione paraletteraria*, Turín, ERI, 1984; y Arnold Rothe, *Der Literarische Titel, Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt, Klostermann, 1986; y dos artículos: Laurent Mailhot, “Le métatexte camusien: titres, dédicaces, épigraphes, préfaces”, *Cahiers Albert Camus*, 5, Gallimard, 1985, y Jean-Louis Chevalier, “La citation en épigraphe dans *Tristram Shandy*” en *L’Ente et la Chimère*, Université de Caen, 1986. Y, para agregar a la lista de los títulos inspirados por el de Raymond Roussel, el soberbio *Pourquoi je n’ai écrit aucun de mes livres*, de Marcel Bénabou, Hachette, 1986.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

Con la cantidad habitual de errores y de omisiones, este índice remite a los casos en que aparecen efectivamente los nombres de los autores y a sus apariciones implícitas por mención de algún título. Un poco más útil habría sido un índice de títulos (a veces varios para una obra) con indicación de los nombres (misma observación) y de las fechas (ídem), pero me afirmaron que habría sido más largo que el libro. Tal como está, como de la mayoría de los índices, su verdadera función es evitar para el autor la marca infamante: *sin índice*.

- Abrioux, M.: 134, 270  
Achille, Tatiús: 140  
Adorno, T.: 51  
Akakia-Viala y Bataille, Nicolas: 44  
Alain: 153, 154, 234, 272  
Albaret, Céleste: 324, 331  
Albouy, P.: 195  
Alemán, Mateo: 123, 163  
Alexis, Paul: 324  
Allais, Alphonse: 11, 119  
Amrouche, Jean: 112, 119, 313, 314, 316, 328, 335  
Amyot, J.: 49, 223, 224  
Apollinaire, G.: 34  
Apuleyo: 72, 140  
Aragon, Louis: 16, 21, 54, 61, 75, 76, 77, 80, 84, 88, 90, 108, 109, 110, 113, 114, 127, 145, 149, 165, 185, 186, 191, 194, 200, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 221, 228, 231, 261, 275, 290, 308, 313, 314, 317, 318, 341  
Ariosto, L.: 102, 139, 255, 275  
Aristófanes: 141  
Aristóteles: 84, 206, 266  
Arp, Hans: 72  
Artaud, A.: 135  
Asselineau, C. y Banville, T. de: 70  
Aubry, G.-J.: 111  
Auerbach, E.: 111  
Augé, M.: 80  
Agustín, san: 160, 264  
Aulu-Gelle: 77, 182  
Austen, Jane: 41, 42, 43, 64, 84, 102, 127, 248, 261, 334  
Aymě, Marcel: 98, 100  
Bachelard, G.: 183, 186, 227  
Badel, P. Y.: 143  
Baetens, Jan: 30  
Baillet, Adrien: 45  
Balzac, Honoré de: 11, 12, 13, 31, 34, 42, 44, 48, 56, 64, 75, 80, 84, 85, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 126, 128, 145, 146, 149, 150, 153, 154, 161, 172, 173, 176, 178, 181, 183, 187, 190, 194, 196, 197, 208, 226, 227, 231, 238, 239, 243, 248, 261, 262, 270, 290, 295, 298, 310, 312, 321, 322, 323, 325, 328, 329, 330, 331, 339, 340, 342, 344, 345, 350  
Barbey d'Aureville, J.: 84, 219, 220  
Bardèche, M.: 64, 258  
Barnes, Djuna: 77, 232  
Barrés, M.: 84, 108, 114, 181, 220, 221, 314  
Barth, John: 28, 51, 54, 69, 82, 129, 185, 256  
Barthes, Roland: 15, 26, 121, 147, 173, 179, 186, 228, 230, 233, 265, 266, 273, 277, 296, 299, 303, 304, 309,

- 311, 312, 313, 315, 318, 346  
 Bataille, Georges: 135, 159, 199, 241  
 Baudelaire, C.: 70, 107, 108, 133, 147,  
 172, 209, 227, 228, 230, 268, 297,  
 317  
 Bayle, P.: 279  
 Beardsley, Aubrey: 26  
 Beaudair, H. y Vicaire, G.: 161, 245,  
 246  
 Beaujour, M.: 75  
 Beaumarchais, P.: 102, 192, 206, 207,  
 350  
 Beaunier, André: 300  
 Beauvoir, Simone de: 312, 332  
 Becker, C.: 60, 74  
 Beckett, Samuel: 196, 286, 311, 350  
 Beckford, W.: 226  
 Béguin, A.: 56, 227  
 Bellemin-Noël, Jean: 342  
 Bellour, Raymond: 296  
 Bénézet, Mathieu: 74, 97  
 Benstock, S.: 274  
 Benveniste, E.: 145  
 Bergson, H.: 329  
 Bernanos, G.: 74, 291  
 Bernard, C.: 78  
 Bernardin de Saint-Pierre: 21, 192  
 Bertrand, Louis: 238  
 Bibesco, Antoine: 326  
 Bignan, A.: 145  
 Binet, Claude: 191  
 Bioy Casares, A.: 161, 227, 230, 246  
 Blake, W.: 183, 351  
 Blanche, Jacques-Émile: 213, 300  
 Blanchot, M.: 86, 100, 135, 146, 173,  
 199, 210, 227, 228, 266, 311  
 Blum, René: 57, 258, 323, 327  
 Boccaccio: 181, 267  
 Boileau, N.: 40, 222, 223, 267, 289  
 Bois, Élie-Joseph: 258, 309  
 Bonald, L. de: 190  
 Boncenne, P.: 311  
 Bonnefoy, Yves: 269, 315  
 Booth, W.: 78  
 Borges, Jorge Luis: 7, 88, 110, 113,  
 147, 160, 174, 175, 191, 196, 202,  
 203, 217, 221, 226, 227, 229, 230,  
 232, 238, 244, 248, 284, 309, 311,  
 313, 314, 347, 353  
 Bosco, Henri: 185  
 Bossuet, J.B.: 190  
 Bost, Pierre: 62  
 Boswell, J.: 265, 331  
 Bougnoux, D.: 290  
 Bouilhet, L.: 111, 149, 226, 227, 229,  
 231, 320, 324  
 Bourget, Paul: 133, 181, 183, 220  
 Bousquet, J.: 96  
 Bouteron, Marcel: 150  
 Bowersock, G.W.: 279  
 Brasillach, R.: 133  
 Brecht, Bertolt: 251  
 Bremond, C.: 78  
 Breton, André: 313  
 Brod, M.: 60  
 Brontë, C.: 80, 84  
 Brooke-Rose, C.: 80  
 Bruce, Jean: 79, 80  
 Buffon, G.: 124, 278  
 Burch, Noël: 29  
 Burgess, Anthony: 65  
 Butor, Michel: 21, 26, 34, 315, 317,  
 318  
 Byron, G.: 129, 135, 157  
 Caillois, Roger: 175  
 Calímaco: 267  
 Calmette, Gaston: 108, 300, 323  
 Camus, A.: 88, 244  
 Camus, Renaud: 48, 49, 273, 287, 317  
 Capote, T.: 312  
 Carpentier, Alejo: 128  
 Casanova, J.: 264  
 Castex, Pierre-Georges: 150  
 Cayrol, J.: 230  
 Céard, Henri: 324  
 Cela, Camilo José: 77  
 Céline, L.-F.: 134  
 Cendrars, B.: 37  
*Cent Nouvelles nouvelles*: 255  
 Cerquiglini, Bernard: 256  
 Cervantes, Miguel de: 86, 143, 162,

- 177, 178, 182, 188, 190, 197, 200,  
208, 256
- Chancel, Jacques: 313
- Chanson de Roland, La*: 142
- Chantal, S.: 234
- Chapelain, J.: 44, 103, 192, 228
- Chapsal, M.: 309
- Char, R.: 55, 100
- Charbonnier, G.: 313
- Chariton d'Aphrodise: 36
- Charles, Michel: 134, 274
- Charnes, abad de: 299
- Chasles, Philarète: 172
- Chateaubriand, F.-R.: 61, 105, 114,  
118, 145, 148, 149, 150, 153, 179,  
180, 192, 205, 208, 211, 215, 216,  
218, 220, 221, 264, 266, 275, 278,  
281, 283, 316, 320, 330, 341
- Chaucer, G.: 255
- Chaumeix, A.: 329
- Chénier, André: 267
- Chklovsky, Victor: 52
- Chollet, R.: 56
- Chrétien de Troyes: 9, 36, 88, 142, 143
- Cicerón: 101, 266
- Claudiel, P.: 119, 135, 234, 279, 313,  
314, 320, 328, 332, 337
- Cocteau, J.: 83, 88, 96, 351
- Cohen, A.: 313
- Cohen, Gustave: 234
- Cohen, Jean: 74
- Coleridge, S.T.: 101, 156, 157, 268
- Colet, Louise: 320, 321, 322, 324
- Colette: 39, 78
- Collins, P.: 319
- Colomb, Romain: 345
- Colonna, V.: 287
- Commynes, P. de: 144, 264
- Compagnon, Antoine: 8, 10, 128
- Condillac, E. de: 353
- Condorcet, A. de: 226
- Conrad, J.: 111, 195, 216, 261, 272
- Constant, Benjamin: 157, 159, 190,  
205, 246
- Copérnico, N.: 78
- Corbière, Tristán: 133, 269
- Corneille, P.: 102, 103, 106, 110, 148,  
150, 180, 183, 192, 206, 216, 217,  
289, 294
- Cortázar, Julio: 186
- Couratier, J.: 121
- Courier, Paul-Louis: 49
- Courtiz de Sandras: 238
- Crébillon (hijo): 113, 170, 184
- Crémieux, Francis: 308, 313, 314
- Curtius, E.R.: 36
- Damisch, H.: 22
- Dante: 36, 65, 66, 86, 99, 130, 255, 325
- Danton, G.: 126
- Darien, Georges: 238
- Daudet, León: 108, 325
- Daudet, Lucien: 300
- Davin, Félix: 153, 172, 236
- Debussy, C.: 59
- Defaux, G.: 189
- Defoe, Daniel: 40, 51, 64, 80, 112, 158,  
163, 165, 239, 255, 240, 350
- Deguy, M.: 55
- Deleuze, Gilles: 147, 228, 241
- Delteil, J.: 114
- Derrida, Jacques: 80, 97, 137, 167,  
197, 303
- Des Forêts, L.R.: 73, 99, 134, 248
- Desnos, R.: 114
- Dickens, C.: 65, 80, 84, 200, 208, 216,  
256, 290, 319, 339, 340
- Dickinson, Emily: 269
- Diderot, D.: 102, 192, 193, 194, 212,  
225, 252
- Diódoro de Sicilia: 224
- Diógenes Laercio: 75, 144
- Dion, Cassius: 180
- Djámí: 127
- Donat: 87
- Donne, John: 128, 133, 268
- Dorgelès, Roland: 29
- Dostoievski, F.: 84, 290, 340
- Dobrovsky, Serge: 54, 258
- Doyle, C.: 215
- Drieu La Rochelle, P.: 88, 98, 110, 185,  
213

- Du Bos, C.: 76  
 Du Camp, M.: 186, 324  
 Duchet, Claude: 8, 51, 52, 60, 149, 193, 197  
 Ducourneau, J.A.: 56  
 Dujardin, E.: 113, 241  
 Dumas, Alejandro (padre): 44, 84, 107, 200, 231, 238, 264  
 Dumesnil, R.: 64  
 Dumézil, G.: 313  
 Duras, Marguerite: 46, 313  
 Dusolier, Alcide: 304
- Eckermann, J.P.: 320  
 Eco, U.: 69, 81, 82, 205, 214, 238, 256, 349  
 Edgeworth, Miss: 211  
 Eliot, George: 47  
 Eliot, T.S.: 232, 285  
 Ellmann, Richard: 115, 301  
 Eluard, Paul: 133  
 Enckell, P.: 96, 100  
 Epicteto: 125  
 Erasmo, D.: 118, 124, 128  
 Escal, Françoise: 351  
 Esquilo: 141  
 Esopo: 225  
 Espinel, Vicente: 161  
 Eurípides: 141, 223  
 Ezine, Jean-Louis: 230, 314
- Fanon, Franz: 147, 231  
 Faulkner, W.: 227, 229, 312, 313, 314, 315, 349  
 Faure, Edgar: 47, 77  
 Faye, J.P.: 133  
 Febvre, L. y Martin, H.J.: 19, 118  
 Fénelon, F. de: 208  
 Fernández, Macedonio: 226  
 Ferrero, Leo: 230, 232, 283  
 Fielding, H.: 107, 113, 127, 192, 196, 208, 222, 242, 256, 286  
 Filostrato: 140  
 Fitzgerald, F.S.: 80, 130, 133  
 Flahault, François: 233  
 Flaubert, G.: 62, 64, 65, 84, 92, 111, 113, 121, 127, 149, 196, 226, 227, 229, 230, 231, 234, 248, 252, 258, 261, 288, 293, 304, 305, 320, 321, 322, 323, 329, 331, 332, 335, 338, 342, 351
- Flers, Robert de: 300  
 Formey: 281  
 Forster, E.M.: 334, 335  
 Foucault, Michel: 310  
 Fowles, John: 135  
 France, Anatole: 13, 39, 84, 149, 153, 224, 227, 231, 232, 256  
 Francisco de Sales: 208  
 Frappier-Mazur, Lucienne: 126  
 Frisch, Max: 186  
 Froehner, G.: 304, 305  
 Froissart, J.: 36, 143, 170  
 Frost, R.: 269  
 Fry, Roger: 334, 335  
 Frye, Northrop: 15, 183, 188  
 Fumaroli, M.: 224  
 Furetière, A.: 81, 104
- García Lorca, Federico: 45, 269  
 Gary, Romain: 47  
 Gaudon, S.: 325  
 Gauthier, Mme J.: 323  
 Gautier, Théophile: 85, 197, 222  
 Genet, J.: 147, 228  
 Genette, G.: 7, 80, 116, 258  
 Gershman, H.S. y Whitworth, K.B.: 190  
 Ghéon, Henri: 329  
 Ghil, René: 230  
 Gibbon, E.: 264, 279  
 Gide, André: 85, 86, 88, 89, 108, 110, 111, 119, 133, 135, 147, 158, 177, 186, 234, 238, 264, 300, 301, 314, 315, 316, 320, 324, 328, 331, 332, 333, 335, 337, 338, 339, 340, 350  
 Gilbert, Stuart: 15, 301  
 Giono, J.: 61, 86, 88, 89, 100, 129, 289  
 Girard, Alain: 336  
 Gleizes, J.-M.: 193, 274  
 Gobineau, A.: 84, 266  
 Goethe, J.W.: 142, 252, 320, 332  
 Goldsmith, O.: 109

- Goncourt, Edmond y J.: 84, 156, 176,  
 177, 183, 261, 322, 332, 336  
 Góngora, Luis de: 268  
 Gorz, André: 232  
 Gothot-Mersch, C.: 64  
 Gracq, J.: 312  
 Grass, Günter: 350  
 Green, Julien: 96, 127, 177, 225, 288,  
 332, 337, 338, 339, 345, 353  
 Greene, G.: 80, 134  
 Grésillon, A. y Werner, M.: 342  
 Grimm, F.M.: 225  
 Grivel, Charles: 51, 68, 71  
 Guise, R.: 350  
 Grøethuysen, B.: 350  
 Guyotat, P.: 77  
  
 Hammett, Dashiell: 27  
 Hawthorne, N.: 113  
 Hay, L.: 342, 344  
 Hazard, P.: 273  
 Hegel, G.W.F.: 133, 137  
 Hélin, M.: 51  
 Heliodoro: 72, 140, 223  
 Hémery, Jean-Claude: 30, 97, 98  
 Hemingway, Ernest: 55, 135, 344  
 Heráclito: 130  
 Herodoto: 36, 59, 140, 143, 170, 176,  
 264  
 Hesíodo: 36  
 Hesse, Herman: 298  
 Hillis-Miller, J.: 7  
 Hilsum, M.: 212  
 Hobbes, Thomas: 182  
 Hoek, Leo, H.: 51, 52, 68, 69, 70, 71  
 Hölderlin, F.: 135, 268  
 Hollier, Denis: 29  
 Homero: 36, 181, 189, 223, 281  
 Horacio: 115, 124, 223, 267  
 Hugo, Victor: 15, 42, 65, 77, 78, 113,  
 126, 134, 145, 150, 151, 154, 155,  
 156, 170, 171, 179, 183, 188, 195,  
 200, 205, 217, 218, 219, 221, 238,  
 251, 262, 265, 269, 270, 283, 298,  
 321, 325, 328, 329, 341, 351  
 Hume, David: 78  
 Huret, Jules: 314  
 Huster, Francis: 141  
 Huston, John: 87  
 Huston, Nancy: 86  
 Huysmans, K.J.: 84, 146, 220, 261  
  
 Idt, G.: 231  
 Ionesco, E.: 74  
 Irving J.: 286  
 Iseler, P.: 234  
 Isócrates: 140  
 Issacharoff, M.: 286  
  
 Jabès, E.: 100  
 Jaffray, P.: 25  
 James, Henry: 84, 89, 111, 127, 145,  
 147, 149, 214, 216, 221, 261, 297,  
 326, 337, 340, 342, 343, 347, 351  
 Jammes, Francis: 329  
 Janin, Jules: 200  
 Jean Paul: 182  
 Jeanson, Francis: 185  
 Jenks, Tom: 344  
 Job: 125  
 Johannot, Y.: 22  
 Johnson, Samuel: 226  
 Joinville, J. de: 143  
 Jong, E.: 65, 256  
 Jouffroy, Alain: 185  
 Jouhandeau, M.: 96  
 Joyce, James: 8, 15, 23, 74, 115, 135,  
 227, 263, 301  
 Juan de la Cruz, san 285  
  
 Kafka, Franz: 199, 319, 333, 337, 338,  
 344  
 Kant, E.: 266, 312  
 Kantorowicz, C.: 51  
 Kierkegaard, S.: 48  
 Klingsor, T.: 45  
 Klossowski, P.: 55, 146, 203  
 Kock, Paul de: 182  
 Kolb, P.: 309  
 Kundera, M.: 228  
  
 Labarre, A.: 19

- Labé, Louise: 47  
 La Boétie, E. de: 72  
 La Bruyère, J. de: 40, 63, 128, 151,  
 184, 226, 251, 277, 278  
 Lacan, J.: 135  
 La Cépède, J. de: 266, 284  
 Lacos, C. de: 40, 73, 158, 246, 291  
 Lafayette, Mme: 40, 159, 163, 184,  
 255, 299, 330  
 La Fontaine, J. de: 20, 84, 103, 169,  
 189, 192, 225, 226, 229  
 Laforgue, Jules: 264, 269  
 Lagny, Geoffroy de: 36  
 La Harpe, J.-F. de: 226  
 Lamartine, Alphonse de: 45, 76, 80,  
 86, 108, 113, 175, 268, 329  
 Lambert, Jean: 119, 332  
 Lanoux, Armand: 225  
 Lanson, G.: 283  
 Laporte, R.: 86, 133  
 Larbaud, V.: 15, 96, 114, 149, 175, 227,  
 228, 232, 241, 301  
 La Rochefoucauld, F. de: 40, 43, 124,  
 130, 251  
 Laufer, R.: 34  
 Laugaa, M.: 45  
 Laurent, Jacques: 47, 164, 292, 313  
 Lautréamont: 47, 135  
 Lawrence, Thomas Edward: 49  
*Lazarillo de Tormes*: 40, 44, 161  
 Léautaud, P.: 308, 313, 314, 320, 332  
 Lefèvre, Frédéric: 314  
 Le Goff, J.: 256  
 Leibowitz, R.: 232  
 Leiris, M.: 88, 89, 147  
 Lejeune, Philippe: 8, 17, 39, 42, 306,  
 307, 313, 314, 339  
 Lemaitre, H.: 70  
 Leroux, Pierre: 201  
 Lesage, A.R.: 40, 155, 256,  
 Lessing, G.E.: 73, 81, 125  
 Leuilliot, B.: 325  
 Levenston, E.A.: 51  
 Levin, H.: 51  
 Lévi-Strauss, C.: 351  
 Lévy, Michel: 34, 62, 66, 70, 345  
 Lewis, M.G.: 124  
 Lichtenberg, G.C.: 177  
 Liszt, F.: 113, 116, 351  
 Litto, V. del: 337  
 Locke, J.: 78, 177  
 Longus: 49, 140  
 Lorris, Guillaume de: 36, 53, 74, 223  
 Louÿs, Pierre: 159, 240, 245  
 Lowenjoul, C. de: 262  
 Lowry, Malcolm: 127, 128, 199  
 Lubbock, Percy: 340  
 Luciano: 140, 267  
 Lucrecio: 101  
 Lugones, Leopoldo: 113  
 Lyotard, Jean-François: 95, 303  
 Machado de Asís, J.: 161, 247  
 Maquiavelo, N.: 264, 266  
 Macpherson, J.: 159  
 Madaule, J.: 234  
 Maeterlink, M.: 128  
 Magny, C.E.: 75, 249  
 Magritte, R.: 74  
 Malherbe, F. de: 228  
 Mallarmé, S.: 34, 135, 162, 199, 226,  
 230, 268  
 Mallet, Robert: 119, 308, 314, 320, 332  
 Malraux, A.: 89, 149, 227, 229, 234,  
 275, 290, 291  
 Mann, Thomas: 26, 131, 132, 207,  
 313, 318, 333, 337, 338  
 Mansfield, Katherine: 334  
 Maquet, A.: 44  
 Marcel, Gabriel: 331  
 Marino, G.: 84, 224, 228, 268  
 Marivaux, P.: 40, 80, 157, 197, 200,  
 236, 237, 238, 246  
 Marot, C.: 223  
 Martin, Claude: 333  
 Martin, H.J. y Chartier, R.: 19  
 Martin du Gard, Roger: 108, 325, 331,  
 333, 340  
 Marx, Karl: 127, 135, 204  
 Masson, B.: 64  
 Matisse, Henri: 17, 54, 83, 290  
 Maturin, C.R.: 125

- Maugham, Somerset: 133  
 Maupassant, G. de: 194  
 Mauriac, Claude: 128, 312, 331, 332  
 Mauriac, F.: 80, 127, 312  
 Maurois, André: 57, 105, 225, 259, 265  
 McLuhan, M.: 347  
 Melville, H.: 53, 113, 114, 256, 257, 349  
 Mérimée, P.: 44, 45, 80, 110, 241, 246, 323  
 Meung, Jean de: 36, 53, 74, 223  
 Michaux, H.: 55, 196, 311  
 Michelet, J.: 10, 107, 148, 264, 266, 275, 278, 279  
 Miller, Henry: 313  
 Milly, J.: 70, 71  
 Milton, J.: 255, 281  
 Mirbeau, O.: 158  
 Mitterand, Henri: 51, 60, 92, 93, 145, 343  
 Modiano, P.: 185  
 Molière: 47, 102, 103, 111, 206, 207, 210, 226, 227  
 Molino, J.: 51, 79  
 Moncelet, Ch.: 51  
 Mondor, Henri: 162  
 Mondrian, P.: 48  
 Montaigne, M. de: 34, 43, 77, 170, 173, 229, 283, 344  
 Montesquieu, C.L. de: 20, 41, 79, 104, 105, 124, 169, 170, 196, 205, 208, 229, 230, 266, 278, 283  
 Moore, G.: 249  
 Morand, Paul: 189, 208, 230, 327  
 Moritz, K.P.: 84  
 Morrissette, Bruce: 233, 234, 299  
 Mozet, N.: 149  
 Musil, R.: 149, 256, 337  
 Musset, A. de: 264  
 M'uzan, M. de: 73  
  
 Nabokov, Vladimir: 96, 155, 161, 205, 209, 210, 244, 264, 313  
 Nadeau, Maurice: 303  
 Navarre, M. de: 77, 255  
 Necker, Mme: 124  
 Neefs, J.: 197  
  
 Nerval, G. de: 46, 107, 200  
 Nicolson, Harold: 334  
 Niess, R.J.: 324  
 Nietzsche, F.: 76, 201  
 Nizan, P.: 226  
 Nodier, C.: 84, 125, 134, 135, 149, 150, 157, 159, 162, 196, 197, 231  
 Novalis: 178  
  
 Occam, G.: 215, 351  
 O'Hara, J.: 134  
 Ollier, Claude: 318  
 Orígenes: 208  
 Orléans, Charles d': 267  
 Orwell, G.: 65  
 Oura, Yasusuke: 158  
 Ovidio: 88, 124, 130, 189, 223  
  
 Painter, G.: 265  
 Parinaud, A.: 309  
 Pascal, Blaise: 127, 182, 208, 226, 284, 294  
 Paulhan, Jean: 89, 96, 100  
 Pausanias: 180  
 Péguy, C.: 77, 114  
 Perec, G.: 86, 127, 287, 349  
 Perre, P. van der: 351  
 Persia: 124  
 Pessoa, Fernando: 48, 244  
 Petit, Jacques: 288, 337, 347  
 Petrarca: 124, 131, 267, 268  
 Picon, Gaétan: 273, 290, 291  
 Pierrefeu, J. de: 299  
 Pierrot, Roger: 150, 153  
 Píndaro: 134, 267  
 Pinget, Robert: 318  
 Pivot, Bernard: 310  
 Platón: 72, 75  
 Plauto: 36, 73, 141  
 Plenzdorff, U.: 77  
 Plinio, el viejo: 123  
 Plotino: 312  
 Plutarco: 224  
 Poe, Edgar Alan: 77, 214, 227, 247, 316, 317, 318  
 Pommier, Jean y Leleu, G.: 342, 346

- Ponge, Francis: 37, 273, 308, 313, 315, 343
- Porqueras Mayo, A.: 141
- Potocki, J.: 77, 161, 164, 241
- Poulet, Georges: 227
- Pound, Ezra: 45
- Prévost, A.F.: 164, 199, 237
- Prise d'Orange, la*: 142
- Proust, Marcel: 13, 31, 56, 57, 58, 61, 62, 73, 81, 85, 86, 108, 112, 116, 130, 156, 164, 176, 187, 188, 190, 197, 212, 224, 225, 227, 230, 238, 248, 258, 259, 260, 263, 271, 288, 290, 295, 297, 300, 301, 309, 322, 324, 326, 327, 328, 329, 342, 343, 346
- Puech, Jean-Benoît: 44, 121, 164, 206, 308
- Puig, Manuel: 286
- Pushkin, A.: 312
- Pynchon, Thomas: 217, 256
- Pitágoras: 127
- Queneau, Raymond: 30, 88, 94, 96, 99, 228, 248, 313
- Quevedo, Francisco de: 196, 257, 268
- Quignard, Pascal: 99, 182
- Quinet, E.: 107
- Quintiliano: 266
- Quintus de Esmirna: 255
- Rabelais, François: 48, 123, 139, 144, 184, 189, 200, 256, 283
- Racine, J.: 102, 103, 113, 150, 180, 184, 206, 207, 210, 216, 226, 292
- Radcliffe, Ann: 127, 182
- Rambures, J.L.: 313
- Reboux, P. y Muller, C.: 292
- Regard, Maurice: 346
- Régnier, Henri de: 119, 142
- Régnier, Mme: 234
- Renan, E.: 12, 217, 219
- Renard, Jules: 233, 256, 335, 336
- Ricardou, Jean: 30, 59, 86, 228, 318
- Ricatte, R.: 61
- Richard, Jean-Pierre: 45, 129, 173, 227, 274
- Richardson, S.: 40, 158
- Richelieu, cardinal de: 44
- Rigolot, F.: 192
- Rihoit, Catherine: 185
- Rilke, R.M.: 269
- Rimbaud, A.: 2, 44, 153, 268, 275, 343
- Rimmon-Kenan, Shlomith: 70
- Ristat, J.: 114
- Rivarol, A.: 134
- Rivière, Jacques: 62, 300, 325, 328, 329
- Robbe-Grillet, Alain: 14, 94, 233, 234, 299, 315, 316, 318
- Robert, Louis de: 57, 288, 314, 323, 326, 327
- Robin, A.: 96
- Roche, Maurice: 54
- Roger, Philippe: 17
- Rojas, Fernando de: 40, 72
- Romains, J.: 55
- Roman de Renart, Le*: 256
- Ronsard, P. de: 191, 221, 231, 255, 267
- Rostand, Maurice: 300
- Roth, J.: 76
- Roudaut, L.: 86
- Rousseau, Jean-Jacques: 49, 97, 105, 123, 124, 131, 147, 158, 159, 160, 170, 171, 176, 177, 179, 246, 264, 266, 275, 276, 283, 291, 292, 351
- Roussel, Raymond: 354
- Roussel, J.: 80
- Rutebeuf: 267
- Rysselberghe, M. Van: 331
- Saba, Umberto: 163
- Sabry, Randa: 73
- Sagan, F.: 79, 134
- Saint-Amant, M.A. de: 191, 289
- Sainte-Beuve, C.A.: 126, 129, 132, 164, 183, 189, 238, 240, 258, 282, 304, 326, 329, 331
- Saint-John Perse: 45, 269, 285, 289
- Saint-Simon, L. de: 264
- Sairigné, G. de: 22
- Sala, Charles: 351
- Sallenave, D.: 160, 164, 244, 246

- Salmon, A.: 77  
 Salvagnoli: 21, 299, 302, 331  
 Sand, George: 47, 150, 156, 205, 219, 231, 330  
 Sangsue, D.: 84  
 Santen Kolff, J. Van: 60, 73, 324  
 Sarduy, Severo: 203, 275  
 Sarraute, Nathalie: 152, 153, 227, 230, 318  
 Sartre, Jean Paul: 10, 29, 77, 88, 89, 100, 127, 147, 151, 153, 154, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 241, 291, 309, 311, 314, 340  
 Satie, E.: 233, 269  
 Scarron, P.: 102, 256  
 Schaeffer, J.-M.: 137, 181  
 Schlegel, F.: 78, 84  
 Schmoller, H.: 22  
 Schrenders, Piet: 22  
 Schwob, Marcel: 79  
 Scott, Walter: 41, 42, 43, 64, 84, 89, 112, 115, 125, 126, 127, 129, 134, 135, 145, 146, 148, 149, 150, 155, 156, 160, 165, 172, 176, 182, 193, 194, 196, 211, 221, 236, 240, 241, 243, 244, 245, 260, 262, 275, 276, 292, 322, 330, 354  
 Seebacher, Jacques: 65  
 Senancour, E. de: 63, 240, 275, 291, 292, 344, 349  
 Servius: 87  
 Shakespeare, William: 109, 125, 126, 135, 141, 193, 243  
 Sieburth, Richard: 238  
 Simenon, G.: 63  
 Simon, Claude: 315, 318  
 Smullyan, Raymond M.: 77  
 Sollers, Philippe: 12, 130, 308, 312, 313, 343  
 Sófocles: 135, 141, 181, 223  
 Sorel, C.: 114, 153, 255  
 Sorrentino, G.: 293  
 Souday, Paul: 329  
 Spencer, E.: 255  
 Spinoza, B.: 181  
 Staël, G. de: 266  
 Starobinski, J.: 48  
 Steinbeck, J.: 80  
 Stendhal: 15, 20, 42, 44, 46, 47, 48, 61, 62, 72, 73, 84, 95, 109, 111, 114, 126, 129, 134, 159, 163, 182, 198, 230, 238, 271, 276, 279, 286, 293, 299, 301, 303, 323, 329, 330, 333, 336, 337, 342, 345  
 Stéphane, R.: 232  
 Sterne, Laurence: 112, 146, 247, 287, 293  
 Stevens, W.: 269  
 Stevenson, R.L.: 158, 165, 257  
 Strachey, Lytton: 334, 335  
 Stravinski, I.: 128  
 Supervielle, J.: 96  
 Svevo, I.: 161  
 Swift, J.: 111, 112, 153, 154, 161, 182, 257  
 Tadié, J.Y.: 258  
 Tagore, R.: 61  
 Taine, H.: 158, 266  
 Tasso, T.: 255, 281  
 Tavernier, B.: 63  
 Terencio: 141, 223  
 Thackeray, W.M.: 34, 65, 80, 86, 112, 256, 257, 351  
 Teócrito: 267  
 Teofrasto: 63, 226  
 Teresa de Ávila, santa: 133  
 Thibaudet, A.: 45  
 Thomson, C.W.: 286  
 Tito Livio: 170  
 Tocqueville, A. de: 170, 266, 278  
 Todorov, T.: 80, 227  
 Tolstoi, L.: 84, 147, 180, 193, 204, 261, 337, 340  
 Tomás de Aquino: 266  
 Tournier, Michel: 14, 81, 147, 241, 296, 311, 314, 318  
 Triolet, Elsa: 90, 108, 113, 212  
 Tristan L'Hermite: 102, 268, 269  
 Truffaut, F.: 74  
 Tucídides: 36, 140, 142, 169, 170, 176, 264

- Turol: 36, 145
- Ungaretti, G.: 269
- Unsel, S.: 299
- Un Tal (Tal, Fulano, Fulano de Tal): 15, 38, 47, 116-117, 119, 122, 134, 312, 331
- Updike, J.: 349
- Urfé, H. d': 165, 166
- Valéry, P.: 77, 111, 147, 149, 152, 154, 188, 189, 215, 228-232, 234, 235, 271, 283, 284, 287, 320, 336, 347
- Valincour, J.-B. de: 299
- Vallès, J.: 114
- Vandromme, Pol: 100
- Varius: 87
- Vásquez, María Esther: 308
- Verlaine, P.: 153, 154, 268, 275
- Veron, Eliseo: 121
- Viala, A.: 102
- Vian, Boris: 74
- Vidal-Naquet, Pierre: 149
- Vigny, A. de: 131, 133, 193
- Villehardouin, G. de: 143
- Villon, F.: 223, 267
- Virgilio: 36, 87, 117, 180, 181, 254, 267
- Voltaire: 25, 46, 103, 201, 226, 229, 255, 264, 279, 283, 289, 294
- Wajeman, Gérard: 274
- Walpole, H.: 125
- Ward, N.: 244
- Warren Beach, Joseph: 340
- Weinberg, B.: 223
- Wellek, R. y Warren, A.: 77
- Weston, Jesse: 285
- Whitman, W.: 269, 271
- Wilde, O.: 195
- Wittgenstein, L.: 353
- Wittig, Monique: 273
- Woolf, Virginia: 47, 310, 334, 338, 341
- Wordsworth, W.: 101, 156, 192, 204, 229, 268, 269, 282, 285
- Yourcenar, M.: 46, 109, 115, 253
- Zola, Émile: 31, 56, 73, 74, 84, 85, 93, 94, 96, 99, 100, 111, 113, 120, 127, 145, 188, 190, 195, 196, 208, 225, 248, 261, 283, 298, 305, 321, 323, 324, 326, 329, 340, 342, 343, 350
- Zumthor, P.: 352

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
EL PERITEXTO EDITORIAL	19
Formatos, 20; Colecciones, 24; Portada y anexos, 25; Portadilla y anexos, 32; Composición, tiradas, 33	
EL NOMBRE DEL AUTOR	36
Lugar, 36; Onimato, 37; Anonimato, 40; Seudonimato, 43	
LOS TÍTULOS	51
Definiciones, 51; Lugar, 58; Momento, 60; Destinadores, 66; Destinatarios, 67; Funciones, 68; Designación, 71; Títulos temáticos, 72; Títulos remáticos, 76; Connotaciones, 79; ¿Seducción?, 81; Indicaciones genéricas, 83	
EL <i>PRIÈRE D'INSÉRER</i>	91
Los cuatro estados, 91; Derivados y anexos, 99	
LAS DEDICATORIAS	
La dedicatoria de obra, 101; Lugar, 109; Momento, 110; Dedicadores, 111; Dedicatarios, 113; Funciones, 116; La dedicatoria de ejemplar, 117; Lugar, momento, 118; Dedicador, dedicatario, 119; Funciones, 120	
LOS EPÍGRAFES	123
Historial, 123; Lugar, momento, 127; Epigrafiados, 128; Epigrafistas, 131; Epigrafarios, 132; Funciones, 133	
LA INSTANCIA PREFACIAL	137
Definición, 137; Prehistoria, 138; Forma, 144; Lugar, 146; Momento, 148; Destinadores, 151; Destinatarios, 165	

LAS FUNCIONES DEL PREFACIO ORIGINAL	167
Los temas del porqué, 168; Importancia, 169; Novedad, tradición, 171; Unidad, 171; Veracidad, 176; Pararrayos, 177; Los temas del cómo, 178; Génesis, 179; Elección de un público, 181; Comentario del título, 182; Contratos de ficción, 184; Orden de lectura, 186; Indicaciones de contexto, 186; Declaraciones de intención, 188; Definiciones genéricas, 191; Esquives, 196	
OTROS PREFACIOS, OTRAS FUNCIONES	202
Posfacios, 202; Prefacios ulteriores, 203; Prefacios tardíos, 210; Prefacios alógrafos, 223; Prefacios actorales, 234; Prefacios ficcionales, 235; Autorales denegativos, 237; Autorales ficticios, 241; Alógrafos ficticios, 245; Actorales ficticios, 247; Espejos, 248	
LOS INTERTÍTULOS	250
Casos de ausencia, 251; Grados de presencia, 252; Ficción narrativa, 254; Historia, 264; Textos didácticos, 265; Compilaciones, 266; Índices, cornisas, 270	
LAS NOTAS	272
Definición, lugar, momento, 272; Destinadores, destinatarios, 275; Funciones, 277; Textos discursivos, notas originales, 277; Ulteriores, 281; Tardías, 282; Textos de ficción, 284; Alógrafas, 288; Actorales, 290; Ficcionales, 291	
EL EPITEXTO PÚBLICO	295
Definiciones, 295; El epitexto editorial, 297; El alógrafo oficioso, 298; El autoral público, 301; Respuestas públicas, 304; Mediaciones, 306; Entrevistas, 309; Conversaciones, 313; Coloquios, debates, 315; Autocomentarios tardíos, 316	
EL EPITEXTO PRIVADO	320
Correspondencias, 321; Confidencias orales, 331; Diarios íntimos, 333; Pre-textos, 340	
CONCLUSIÓN	349
ÍNDICE ONOMÁSTICO	355

impreso en publimex, s.a.  
calz. san lorenzo 279-32  
col estrella iztapalapa, cp. 09850 - méxico, d.f.  
dos mil ejemplares y sobrantes  
28 de agosto de 2001