



Todo libro, cualquiera sea su materia, su género, el público potencial, cuenta con un conjunto de herramientas que rodean al texto y que permiten a los destinatarios realizar conjeturas acerca de lo que encontrarán una vez que decidan internarse en sus páginas. La tapa, la contratapa, los índices, el prólogo, la presencia de notas (o la falta de ellas), la inclusión de gráficos e ilustraciones proveen datos esenciales para que un desavisado lector pueda iniciar el recorrido textual con una importante prefiguración de lo que va a encontrar.

En el paratexto, así se llama a esa periferia indispensable del texto impreso, convergen diversos propósitos, diversas voces, diversas intencionalidades; pero siempre derivan de la naturaleza del libro como objeto de consumo cultural destinado a un receptor plural que debe ser atraído y captado por la obra.

El trabajo de Maite Alvarado, con un ajustado equilibrio entre el necesario rigor académico y la marcada orientación pedagógica elegida para la exposición, permite conocer uno por uno todos los elementos que conforman el paratexto, la procedencia de cada uno y la finalidad que persiguen.


www.eudeba.com.ar

ISBN 950-23-1555-3



9 789502 315553

Maite Alvarado

Paratexto

Enciclopedia Semiológica



Enciclopedia Semiológica

Paratexto
Maite Alvarado




Eudeba

Prof. Ciro Pico
LIC. EN LETRAS

Alvarado, Maite
Paratexto 1a ed. Buenos Aires : Eudeba, 2006.
128 p. ; 21x14 cm. (Enciclopedia Semiológica dirigida por Elvira Arnoux)

ISBN 950-23-1555-3

1. Semiología. I. Título

CDD 401.41



Eudeba
Universidad de Buenos Aires

Primera edición: octubre de 2006

© 2006

Editorial Universitaria de Buenos Aires
Sociedad de Economía Mixta
Av. Rivadavia 1571/73 (1033) Ciudad de Buenos Aires
Tel.: 4383-8025 / Fax: 4383-2202

Diseño de tapa: Sue Takahashi
Corrección: Eudeba
Armado interior y retoque
de ilustraciones: Héctor O. Pérez

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
ISBN 950-23-1555-3
ISBN 978-950-23-1555-3



No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

Enciclopedia Semiológica

Directora
Elvira Narvaja de Arnoux

Consejo Editor
Roberto Bein
Carlos Luis
Andrea Silvestri

II. Elementos del paratexto

1. Parámetros de clasificación

La categoría de *paratexto* es lo bastante amplia o difusa para admitir en su interior elementos muy diversos. Como dijimos, G. Genette incluye en ella tanto elementos verbales como icónicos, materiales y factuales. Por nuestra parte, preferimos fusionar lo que él caracteriza como elementos icónicos y materiales en una sola clase: *paratexto icónico*, porque consideramos que tanto las ilustraciones y la gráfica como los elementos que se engloban en la composición *ponen el acento en lo perceptivo*. Por lo demás, dejaremos de lado los elementos factuales, dado que escapan a cualquier intento de sistematización. De manera que *nos limitaremos*, en principio, al *paratexto que hemos caracterizado como icónico, y al verbal*, distinción esta que se basa en el predominio –no excluyente– de uno u otro. Como se verá, existen notorias superposiciones, casos de anfibología que autorizarían a hablar de un paratexto mixto o icónico-verbal.¹¹

Pero no es éste el único criterio para clasificar tipos de paratextos. Genette distingue el *peritexto* del *epitexto*, según se trate de elementos paratextuales que rodeen el texto dentro de los límites del libro (peritexto) o fuera del libro (epitexto): dentro

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

a la vez original y póstumo, si corresponde a la primera edición de un texto póstumo.

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

2. El paratexto a cargo del editor

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

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

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

por una *pauta de diagramación y tipografía común*. Las colecciones, fácilmente identificables por un diseño común, introducen un principio de clasificación en la enorme y variada masa de textos que se ofrecen a la venta (ver fig. 1).

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

2.1 Elementos icónicos

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

Pero a pesar de esta hermandad de origen y destino, presentan más diferencias que semejanzas. La semiología clásica distinguía lo "arbitrario" codificado (como la palabra), de lo "analógico", no codificado (como la imagen).¹² Para Roland

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

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

Si bien existe una diferencia de grado entre el dibujo (más codificado por ser artesanal) y la fotografía (supuesta reproducción mecánica de lo real), el estilo es ineludible en ambas. Usualmente se otorga a la fotografía el privilegio documental, testimonial: lo que está fotografiado es "verdadero". Como la cámara tiene la extraña virtud de fijar la realidad cambiante, se confiere a la fotografía –como a la escritura– carácter probatorio: creemos más a una fotografía que a nuestros ojos, a un registro escrito que a nuestros oídos. No obstante, la fijación de la realidad es también su fragmentación, lo que disminuye el valor documental de la fotografía. En segunda instancia, implica la elección de un ángulo, de un encuadre: es siempre un punto de vista y una construcción. Ya hemos hablado de la relatividad analógica de la imagen; en el caso de la fotografía no artística, lo analógico es evidentemente más fuerte que en el dibujo, pero la reducción y la bidimensionalidad lo limitan. Por otra parte, como sostiene Susan Sontag, "(...) el más crudo testimonio fotográfico es indefectiblemente estético (...)" (Sontag, 1981). De aquí la costumbre de acompañar las imágenes con epígrafes o leyendas que orienten su interpretación, anclando uno entre los muchos sentidos virtuales, sobre todo cuanto más apunte la comunicación a la precisión referencial, como es el caso de la prensa.¹³

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

2.1 1 La ilustración

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

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

La ilustración de libros literarios tuvo su período de gloria con la novela de aventuras, durante el siglo XIX y parte del XX, cuando no sólo anclaba el texto representando escenarios y personajes, sino que contribuía a la constitución de un imaginario social del mundo conocido: "(...) La selva africana, para un lector del siglo XIX, no era otra cosa que un grabado en blanco y negro (...)" (Gauthier, 1984:15). Estas ilustraciones estaban inspiradas en el modelo fotográfico, que fascinaba por su exactitud. Hoy, la TV y el cine cubren con creces esa avidez mimética. La ilustración hace tiempo que desapareció de las novelas y cuentos, a excepción de los destinados a los niños. Allí subsiste –y es uno de los argumentos comerciales más fuertes–, pero ha acentuado en buena medida su función estética en detrimento de su función informativa y de anclaje del texto. Los libros para niños están ilustrados por artistas plásticos cuya pre-ocupación es más bien contrarrestar el efecto de la iconografía

naturalista de los medios audiovisuales en el imaginario infantil y vincularse con el texto a través de la connotación.¹⁴ Claro que estas ilustraciones, que hacen retroceder lo analógico, dependen, para ser comprendidas, de su ajuste a códigos de reconocimiento modelados por los medios (fig. 2).

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

2.1.2. El diseño

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

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

(...) A lo largo de la historia, todos los artesanos han sido diseñadores. Crear un objeto de oro o plata, de madera o metal, implica resolver la relación entre los elementos del objeto, su diseño. Sin embargo, hacia finales del siglo pasado, y en mucho mayor grado durante este siglo, las funciones del diseñador

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

y del creador han tendido a diverger, y el diseño se ha hecho más independiente (...)" (Dalley, 1981:104).

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

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

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

Es justamente en el campo del diseño, en lo concerniente a la forma que el texto asume ante los ojos del lector, donde hoy se hace sentir más la influencia de los medios audiovisuales. Y para ejemplificar, tomaremos un caso extremo, como el del libro de texto. Extremo, porque tradicionalmente los libros escolares estuvieron en las antípodas de los discursos de los medios: retórica y estéticamente conservadores, se definieron siempre por oposición a lo que, desde una visión apocalíptica, significaban los medios (en particular, la TV). Es, además, en este tipo de textos donde el diseño se vuelve doblemente significativo, ya que permite *jerarquizar la información según grados de importancia y facilitar la comprensión*. Los procedimientos más habituales son la *diferenciación de bloques tipográficos* (presentación, texto central, resumen, comentarios, ejercicios,

epígrafes de las fotografías, etc.), el uso de *recuadros* para resaltar conceptos o informaciones importantes y los *cambios de grosor* (negrita, seminegrita) o *de variante* (romana, bastardilla) para destacar palabras clave (Richaudeau, 1981). En los últimos años, acompañando el proceso de colonización de la comunicación por parte de la imagen y el ingreso de los enfoques discursivos y comunicativos a la escuela, se ha producido un *aggiornamento* en el diseño de los libros de texto, como se aprecia en la abundante ilustración (en muchos casos, privilegiando la fotografía –de ser posible, en color– por sobre el dibujo), en una progresiva sustitución de textos instruccionales por logotipos y en una tendencia a reproducir páginas de diarios y revistas, tapas de libros y todo tipo de materiales escritos, incorporando de este modo lo paratextual al discurso (fig. 6).

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

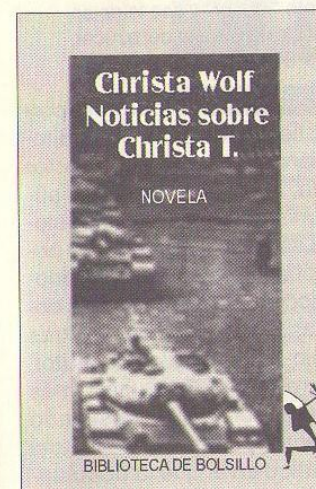


Esta publicación es el primer volumen de la “Enciclopedia semiológica.” Nos interesaría recibir sugerencias sobre el diseño de la colección. ¿Qué opina del diseño gráfico y tipográfico? ¿Haría alguna modificación?

2.2. Elementos verbales

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

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



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



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

David Viñas define contratapa y solapa como

(...) dos formas de un mismo género literario que funciona de manera lateral y episódica. Y si en términos generales

pretenden servir de prólogo, sus características más particulares apelan a la brevedad para facilitar que las mediaciones de los libreros resulten eficaces en la orientación de los eventuales lectores. *Solapear*, como es una práctica ambigua que oscila entre lo institucional, la fugacidad y lo clandestino, apenas si se convierte en el merodeo de un texto. La economía de tiempo, por lo tanto, condiciona que este género resulte inexorablemente "menor" y sea leído en diagonal o al soslayo (...) (Contratapa de *El sexo del azúcar*, de E. Rosenzvaig, Ediciones Letra Buena).

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



RICARDO MARIÑO
ESCRITOR

Nació en Chivilcoy en 1956. Suele decir: "Mi infancia transcurrió mientras era todavía un niño". Y también recuerda un montón de cosas: las carreras de bicicletas en la plaza, los partidos de fútbol y otras cosas menos creíbles. En pocas palabras, Mariño alguna vez fue un niño.

Escribió muchos libros para chicos y uno para grandes, todos en la ciudad de Buenos Aires, donde ahora vive.

Algunos son: "Redatos", "Cuentos ridículos", (por el que mereció el premio Casa de las Américas), "El mar preferido de los piratas", "Cuentos espantosos", "Recuerdos de lecciones", "La casa maldita", "Cuentos del aire".

Ricardo también escribe en revistas y cuando tiene un rato libre y lo invitan, se va a conversar con los chicos.



DIEGO BIANCHI
ILUSTRADOR

Nació en mayo de 1963 en la ciudad de La Plata. Allí comenzó a publicar sus dibujos en La Galería, que era el suplemento infantil del diario El Día.

En 1981 se mudó a Buenos Aires y empezó a publicar sus trabajos en libros para chicos y revistas para grandes. Aunque también en libros para grandes y revistas para chicos. Ha colaborado en editoriales como La Urraca, Perfil, Clarín, Adánrida, Alfaguara, Quirquincho y Sudamericana.

Hizo una exposición en el Centro Cultural Recoleta con todos sus dibujos, los de grandes y los de chicos.

Además, a Diego le encanta dibujar historietas.

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

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

Esta edición se terminó de imprimir en febrero de 1994, en Artes Gráficas Delsur Santiago del Estero 1961 - Avellaneda
Coordinación de edición: Juan Viera
Películas: Gráfica del Parque
Composición y armado:
Álvaro Fernández - Setenta Soles Grupo Editor

Esta edición se terminó de imprimir en los talleres gráficos de PREMIA editora de libros en Tlaxiualpan, Puebla, en el segundo semestre de 1986. Los señores Ángel Fernández, Serafín Ascencio, Rufino Ángel y Donato Ares tuvieron a su cargo el montaje gráfico y la impresión de la edición en offset. El tiraje fue de 2.000 ejemplares más sobrantes para reposición.

3. El paratexto a cargo del autor

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

El paratexto de autor es propio del libro y, por extensión, de aquellas publicaciones periódicas (revistas culturales, científicas, técnicas y de divulgación) que, por el tipo de público al que se dirigen, por los temas que abordan y por su misma periodicidad, dan al autor el tiempo y el espacio para volver sobre el texto y operar sobre él metadiscursivamente. Los diarios, en cambio, carecen de paratexto autoral, si bien compensan esta carencia exacerbando el paratexto editorial. En este sentido, es interesante comparar elementos paratextuales como títulos o copetes, que en las revistas son producidos por el autor de la nota, mientras que en los diarios suelen ser obra del jefe de sección.

3.1 Elementos icónicos

3.1.1 La gráfica

El *Diccionario Sopena* define así:

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

La segunda y la cuarta acepción justifican la inclusión de la gráfica dentro del paratexto llamado "icónico". Recordemos que Charles S. Peirce considera que

(...) la existencia de representaciones tales como los iconos es un hecho completamente conocido. Cualquier pintura es, esencialmente, una representación de esa clase. Lo mismo es válido para cualquier diagrama, aun cuando no hubiere parecido sensorial entre él y su objeto, y hubiera solamente una analogía entre las respectivas relaciones de las partes de cada uno (...) (Peirce, 1986:48-49).

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

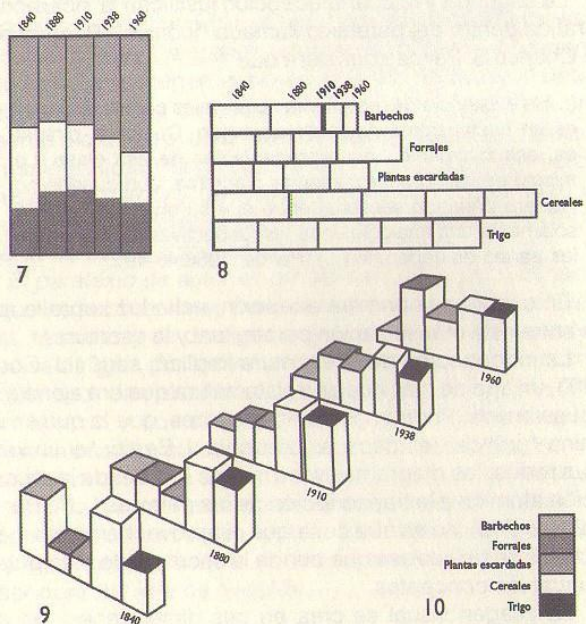
La introducción de la escritura implicó, según J. Goody (1977), un tipo de clasificación sistemática que era ajena a las lenguas orales. Podríamos decir, entonces, que lo que se denomina "gráfica", es decir, siguiendo a J. Bertin, "el universo de las redes, los diagramas y los mapas (...) desde la reconstitución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

La imagen visual se crea en tres dimensiones: las dos dimensiones del plano (x e y) y una variación de color z (del

blanco al negro). El objeto de la gráfica es utilizar lógicamente ese poder de la visión de captar en un mismo instante las relaciones entre tres variables. El tratamiento gráfico consiste en transcribir cada componente de la información mediante una variable visual, de tal modo que la construcción sea conforme a la imagen natural (Bertin, 1972) (fig. 10).

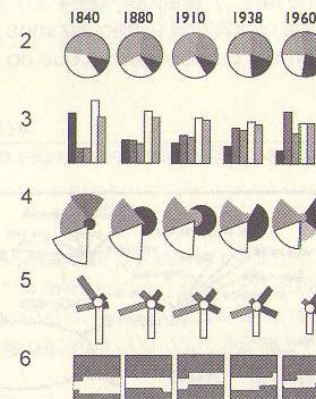
En un grado inferior de iconicidad que los diagramas, redes y mapas, se encuentran los cuadros y otras formas de representar la información aprovechando las dos dimensiones del plano (fig. 11).

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



	1840	1880	1910	1938	1960
Barbechos	28	14	11	8	6
Forrajes	7	14	16	21	29
Plantas escardadas	7	12	15	20	18
Cereales	37	32	30	27	24
Trigo	21	28	28	24	23

Superficie cultivada (%) en Francia



Todos estos recursos gráficos presentan algunos problemas en cuanto a su inclusión, o no, dentro del paratexto. ¿Son parte del contexto, auxiliares del texto a los que este envía para sintetizar, reorganizar o simplemente visualizar la información que brinda? ¿O están integrados al texto, al que completan? La

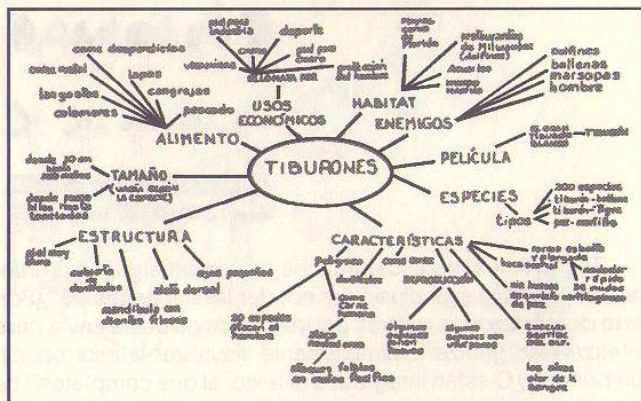
Prof. Eva Luz Luna
LIC. EN LINGÜAS

ubicación es, en este caso, relevante, porque la gráfica puede presentarse a manera de ilustración, incluso en hoja aparte o claramente diferenciada del texto por una indicación del tipo *fig. 23*, por ejemplo, que le confiere cierta autonomía, como parte de un inventario o serie de figuras que ilustran; o bien puede intercalarse en el texto e integrarse a él de tal manera que su lectura sea complementaria o, más aun, determinante para la comprensión del texto.

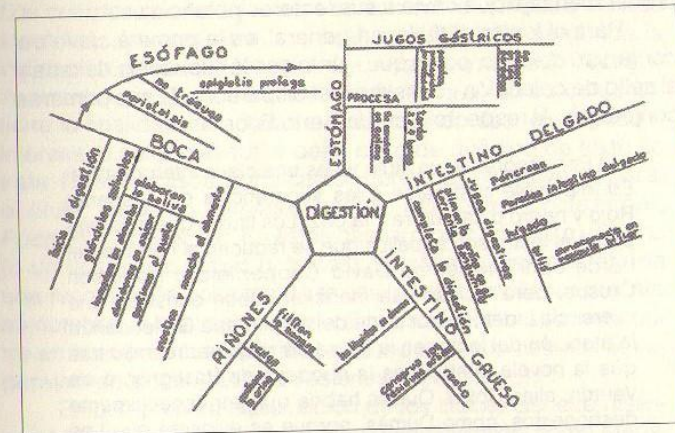
Daniel Jacobi define como "ilustración" el "(...) conjunto de dibujos, diagramas, fotos, mapas, gráficos, que se encuentran a la vez en el cotexto y en el texto (...)" (Jacobi, 1984:25). Según este autor, la descripción del dispositivo experimental y la publicación de un gráfico claro son los aspectos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



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



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



3.2. Elementos verbales

3.2.1 El título

Es el elemento más externo del paratexto de autor. Como parte de la tapa del libro, coincide con el paratexto editorial y, en muchos casos, como ya se dijo, está sujeto a la aprobación del editor o es fruto de una negociación entre éste y el autor. Esto se debe a que el título, como el conjunto de la tapa, se dirige al público en general; y más aún que la tapa, ya que, por una parte, también figura en el dorso del libro (lo único visible al colocarse el libro en un estante), y, por otra, circula a través de catálogos y también por vía oral: como el nombre de autor, es objeto de conversación. Para Roland Barthes, "el título equivale a la marca de un producto comercial y acompaña la constitución del texto en mercancía" (Barthes, 1973). No son pocos los

libros que se venden por el título, aunque el comprador no tenga referencias del contenido ni del autor. El título es, entonces, una especie de *bisagra entre el paratexto de autor y el editorial*. Es también la tarjeta de presentación del autor en público, el primer mensaje que envía a sus lectores potenciales.

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

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

Según Genette, el título tiene tres funciones: 1) identificar la obra, 2) designar su contenido, 3) atraer al público. No necesariamente están las tres presentes a la vez; y sólo la primera es obligatoria, ya que la función principal de un título es la de *nombrar la obra*. El título puede no ser atractivo, e incluso puede no guardar relación con el contenido del texto, pero siempre será el modo de identificarlo. Según el género de la obra y el público al que se dirija, desde luego, el título puede variar su función: los títulos de obras literarias buscan atraer más que los de obras teóricas o científicas, que suelen privilegiar la claridad a la originalidad.¹⁵

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

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

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

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

Los títulos metafóricos e intertextuales o alusivos, por su parte, se han extendido a los medios de prensa, como puede

apreciarse en los diarios, desde *Crónica*, que recurre al refranero y a expresiones del acervo popular, hasta *Página 12*, más pródiga en citas y alusiones literarias.



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

3.2.2. La dedicatoria

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

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

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

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

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

Cuando aún no existían los derechos de autor y los escritores dependían, en buena medida, de la generosidad de protectores

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

AL DUQUE DE BÉJAR

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

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

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA.



Analice la dedicatoria al duque de Béjar.

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

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

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

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

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

A LEOPOLDO LUGONES

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

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.

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

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

J. L. B.

Buenos Aires, 9 de agosto de 1960.

En esta dedicatoria atípica, la narración del encuentro con Lugones, que rescata la relación personal entre ambos autores, da pie para una reflexión en la que Borges reconoce el padrinazgo intelectual de aquél. Las referencias intertextuales del primer párrafo tienen por objeto ejemplificar un tropo: la hipálage, que condensa, en la descripción de Borges, el clima de la biblioteca ("a la luz de las lámparas estudiosas"). ¿Por qué la hipálage? Parecería que el "contagio" que caracteriza a esta figura –el "carmello" del *Lunario* a que alude Borges es calificado de "árido" por contagio del 'contorno'– sintetizara una concepción de la dedicatoria: la luz que irradia el dedicatario ilumina al dedicador. Por su parte, el *topos* de la falsa modestia, caro a las dedicatorias desde tiempos inmemoriales (véase la del *Quijote* en estas mismas páginas), cobra en Borges un nuevo sentido ("usted no me malquería, Lugones, y le habría gustado que le gustara algún trabajo mío"): verdadero "gesto que enaltece" el de dedicar un libro a quien, en vida, no supo apreciar la obra del que dedica.

3.2.3. El epígrafe

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

El buey solo
bien se lame.

(M. Cohen, *El sitio de Kelany*)

Las funciones principales del epígrafe, según Genette, son:

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

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

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

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

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

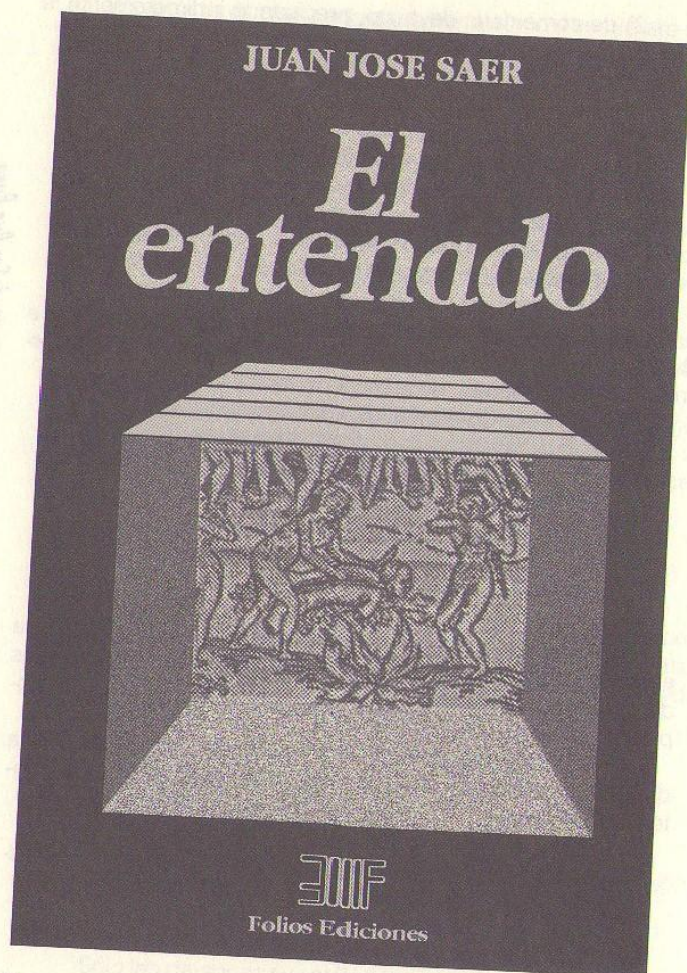
(...) Todos estos epígrafes están destinados a ligar el discurso nuevo a un conjunto de enunciados anteriores. Se trata de poner de manifiesto las grandes orientaciones que ha tomado el libro, de marcarlo, señalarlo como perteneciente a un conjunto definido de otros discursos (...).
(Maingueneau, 1980: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

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

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

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

Prof. Eva Susa Luna
L. M. DE LAS VEGAS



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

3.2.4. El prólogo

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

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

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

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

↳

Reemplace el prólogo de este libro por un prólogo con función didáctica.

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

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

EPÍLOGO

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol. Quiero asimismo aprovechar esta hoja para corregir un error. En un ensayo he atribuido a Bacon el pensamiento de que Dios compuso dos libros: el mundo y la Sagrada Escritura. Bacon se limitó a repetir un lugar común escolástico; en el *Breviloquium* de San Buenaventura —obra del siglo XII— se lee: *creatura mundi est quasi quidam liber in quo legitur Trinitas*. Véase Etienne Gilson: *La philosophie au moyen Age*, págs. 442, 464.

Buenos Aires, 25 de junio de 1952.

J. L. B.

En este caso, el epílogo se revela como enunciado en un momento posterior al del texto ("he descubierto, al corregir las pruebas...") y cumple las dos funciones del prólogo: la informativa-

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

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

(...) el prefacio ubica al autor en la posición paradójica de lector de su obra. Lector privilegiado e intérprete autorizado (...), en principio porque sólo él tiene el privilegio de una visión totalizante de la obra. Por lo tanto, se puede establecer una primera relación entre autoridad del prologuista y unidad de la obra (...) Pero la relación entre unidad y autoridad revela cierto número de paradojas. El lector no puede

más que interrogarse sobre la legitimidad de ese texto, ubicado a la entrada de la obra y sin embargo posterior a ella, que le impone al lector –aún presuntamente inocente– una suerte de cuestión hermenéutica previa, ya que lo que para el lector es una anticipación es para el autor una retrospectiva. Otra paradoja: si el autor tiene necesidad de interpretar su texto en otro texto, es que la obra no se basta a sí misma, que es imperfecta (...). (Jullien, 1990).

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

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

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

Es un recuerdo oportuno y necesario, para explicar, porque el primer tiraje del presente libro consta de 20 mil ejemplares, divididos en cinco secciones ó ediciones de 4 mil números cada una –y agregaré, que confío en que el acreditado Establecimiento Tipográfico del Sr. Coni, hará una impresión esmerada, como la tienen todos los libros que salen de sus talleres.

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

Así se empieza.

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

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

No se ha omitido, pues, ningún sacrificio á fin de hacer una publicación en las más aventajadas condiciones artísticas.

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

Un libro destinado á despertar la inteligencia y el amor á la lectura en una población casi primitiva, á servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, á millares de personas que jamás han leído, debe ajustarse estrictamente

á los usos y costumbres de esos mismos lectores, rendir sus ideas é interpretar sus sentimientos en su mismo lenguaje, en sus frases mas usuales, en su forma mas general, aunque sea incorrecta; con sus imágenes de mayor relieve, y con sus giros mas característicos, á fin de que el libro se identifique con ellos de una manera tan estrecha é íntima, que su lectura no sea sinó una continuacion natural de su existencia.

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

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

Enseñando que el trabajo honrado es la fuente principal de toda mejora y bienestar —
Enalteciendo las virtudes morales que nacen de la ley natural y que sirven de base á todas las virtudes sociales —

Inculcando en los hombres el sentimiento de veneracion hácia su Creador, inclinándolos á obrar bien —

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

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

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

Enseñando á los hijos como deben respetar y honrar á los autores de sus días —

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organizacion, y que lo lleva hasta el extraordinario estremo de que, todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes son espresados en dos versos octosílabos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intencion.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La originalidad de un libro debe empezar en el prólogo.

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

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

Terminamos esta breve reseña con *La Capital*, del Rosario, que ha enunciado *La vuelta de Martín Fierro*, haciendo concebir esperanzas que Dios sabe si van á ser satisfechas.

Cierrase este prólogo, diciendo que se llama este libro *La vuelta de Martín Fierro*, porque ese título le dió el público, antes, mucho antes de haber yo pensado en escribirlo; y allá va á correr tierras con mi bendición paternal.

JOSÉ HERNANDEZ.

◆◆
Analice el prólogo a *La vuelta de Martín Fierro*

3.2.5. El índice

En principio, vale aclarar que lo que frecuentemente se llama "índice" es en realidad la tabla de contenidos o de materias: un listado de los títulos del texto por orden de aparición con la indicación de la página correspondiente, que puede estar al comienzo o al final del libro. Según esta primera definición, su función sería la de facilitar al lector la búsqueda de los temas de su interés en el texto. Pero no es sólo eso. *El índice refleja*

la estructura lógica del texto (centro y periferia, tema central y ramificaciones); por lo tanto, cumple una función organizadora de la lectura, ya que arma el esquema del contenido previamente, sobre todo cuanto más articulado esté en capítulos, párrafos y subpárrafos (Eco, 1990). En este sentido, es indistinto que esté al comienzo o al final del libro, ya que lo que importa es que el lector acude a él antes de leer el texto –e incluso antes de comprar el libro– para saber de qué se trata o, aun sabiéndolo, cómo lo trata. De más está decir que esta función es central en los textos no ficcionales.



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

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

<i>Prefacio a la edición castellana</i>	9
E. V.	
<i>Presentación</i>	11
ROLAND BARTHES	
<i>Elementos de Semiología</i>	15
ROLAND BARTHES	
<i>El mensaje narrativo</i>	71
CLAUDE BREMOND	
<i>La descripción de la significación en literatura</i>	105
TZVETAN TODOROV	

<i>El mensaje fotográfico</i>	115
ROLAND BARTHES	
<i>Retórica de la imagen</i>	127
ROLAND BARTHES	
<i>El cine: ¿lengua o lenguaje?</i>	141
CHRISTIAN METZ	
<i>Bibliografía crítica</i>	187

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

I. INTRODUCCIÓN	7
II. ENSEÑANZA, CULTURA Y SOCIEDAD: LOS EFECTOS COMPLEJOS DE LA TRANSMISIÓN CULTURAL EN LA ESCUELA	13
1. Sistemas de enseñanza y sistemas de pensamiento P. BOURDIEU	20
2. ¿Qué enseñan las escuelas? M. APPLE y N. KING.	37
3. Clase y pedagogías visibles e invisibles. B. BERNSTEIN.	54
4. El currículum no-escrito y su relación con los valores. R. DREEBEN	73
III. LA INVESTIGACIÓN DIDÁCTICA: MODELOS Y PERSPECTIVAS	87
5. Paradigmas contemporáneos de investigación didáctica. A. PÉREZ GÓMEZ	95
6. Contraste de supuestos entre el análisis de muestras y el estudio de casos en la investigación. D. HAMILTON	139
7. Criterios de credibilidad en la investigación naturalista. E. GUBA	148
8. Planificación de la investigación educativa y su impacto en la realidad. J. GIMENO SACRISTÁN	166
IV. TEORÍA DEL CURRÍCULUM	189
9. Un enfoque práctico como lenguaje para el currículum. J. SCHWAB	197
10. El estado moribundo del currículum. II. HUEBNER.	210
11. Teoría del currículum: Póngame un ejemplo. II. M. KLIEBARD	234
12. La reconceptualización en los estudios del currículum. W. PINAR	231
13. Estudios del currículum: ¿Reconceptualización o reconstrucción? M. LAWN y L. BARTON	241
V. PROGRAMACIÓN DE LA ENSEÑANZA	251
14. Los objetivos educativos: ¿Ayuda o estorbo? E. FISNER	257
15. Objetivos de conducta. Una revisión crítica. M. MacDONALD ROSS	265
VI. LOS CONTENIDOS DEL CURRÍCULUM	301
16. Los valores latentes del currículum centrado en las disciplinas. Th. POPKEWITZ	306
17. Conocimiento académico y aprendizaje significativo. Bases para el diseño de la instrucción A. PÉREZ GÓMEZ	322
VII. EL PROFESOR Y LA FORMACIÓN DEL PROFESORADO	349
18. ¿Cuáles son las competencias genéricas esenciales de la enseñanza? F. OLIVA y R. HENSON	356
19. La microenseñanza: La precursora de la Formación del Profesorado Basada en la Competencia. J. COOPER	364
20. Investigación sobre el pensamiento pedagógico del profesor, sus juicios, decisiones y conducta. R. SHAVELSON	372
VIII. LA EVALUACIÓN DIDÁCTICA	421
21. Modelos contemporáneos de evaluación. A. PÉREZ GÓMEZ	426
22. La evaluación como iluminación. M. PARLETT y D. HAMILTON	450
23. La evaluación y el control de la educación. E. MacDONALD	467

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

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

Acento (tónico)

pp. 69-70

Afectivo: véase emocional, expresivo

pp. 15, 19, 71-72, 78, 97, 101, 113, 174, 246.

connotación afectiva

pp. 68-69, 75, 100, 114-120, 131, 132, 180, 182.

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

pp. 172, 210.

Aliteración

pp. 42, 44-45, 56.

Alusión

pp. 79, 84, 101, 129, 137-141, 152, 158, 210, 211.

doble sentido con alusión

pp. 159, 173, 209-212.

Anagrama

Sentido usual:

pp. 53-54, 56-57, 65, 96, 209, 239.

Sentido saussureano: véase paragrama y

pp. 25, 53, 55, 214.

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

- Ach, Narziss, 124**
Adler, Jonathan, 14, 404
Allport, Allan, 14, 142
Anderson, James, 188
Anderson, John, 14, 150-152,
153, 201, 357, 395
Angell, James, 126
Appel, Dolly, 15
Aristóteles, 20, 32, 76, 78, 317,
366, 368-369, 380-381, 387, 390
Armstrong, Sharon, 373, 374
Ashby, W. Ross, 41-43
Atkins, John, 270, 273, 274
Atkinson, Richard, 141
Austin, George, 111
Austin, J. L., 86, 88, 94
Ayer, Alfred J., 79, 86
- Babbage, Charles, 162-163**
Ballard, Dana, 14
Balzell, C. E., 213
Bartlett, Frederic, 42, 133-134,
138, 144



Haga un índice de autores mencionados en el texto.

3.2.6. Las notas

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la nota es una "Advertencia, explicación, comentario o noticia de cualquier clase, que en impresos o manuscritos va fuera del texto" Esta expulsión del texto puede condenar a las notas al suburbio de la página, a las fronteras del capítulo e, incluso, a menudo, a las áridas páginas finales del libro, donde suelen habitar glosarios, índices y bibliografías. Las razones de este

exilio son diversas: puede tratarse de un comentario al margen, que no hace al desarrollo del texto; pero también puede suceder que el comentario sea hecho por otro sujeto distinto del autor, que elige, respetuosamente, no interferir en el discurso ajeno: hay notas de autor (N. A.), de editor (N. E.) —entendiendo al editor, en este caso, como el encargado de la edición de esa obra— a ediciones más o menos críticas, y de traductor (N. T.). También hay notas ficticias, como las de Charles Kimbote al poema de John Shade en *Pálido fuego*:

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

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

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

El carácter siempre parcial del texto de referencia (las notas se refieren siempre a un segmento de texto) y, por lo tanto, el

carácter siempre local del enunciado de las notas, son, según Genette, la marca formal distintiva de este elemento del paratexto que lo diferencia, por ejemplo, del prefacio, si bien en la mayoría de los casos el discurso del prefacio y el del aparato de las notas están en una relación estrecha de continuidad y homogeneidad.

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

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

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

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



Dice R. Barthes en "El mensaje fotográfico":

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

por un fenómeno de redundancia, o bien es el texto el que agrega una información inédita? (...). (Barthes, 1970).

Redacte tres notas de editor para este fragmento.

3.2.7 La bibliografía

En principio, habría que distinguir la bibliografía propiamente dicha –una lista ordenada alfabéticamente de autores y títulos de las obras consultadas por el autor, que se ubica al final del libro, antes del índice, o al final del capítulo– de las referencias bibliográficas, que son una variedad de las notas, ya que se ubican en relación con un fragmento de texto determinado y se numeran correlativamente, distribuyéndose a lo largo de todo el texto. Tanto las referencias bibliográficas como la bibliografía propiamente dicha son los enclaves privilegiados del intertexto en el paratexto.

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

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

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

.....

Bibliografía

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

Este hiato entre el avance del conocimiento profesionalmente elaborado y la memoria histórica de nuestra sociedad, no obedece sólo a las dificultades mismas que presenta la popularización del saber científico (actividad que, por cierto, no tiene demasiados cultores en nuestro medio). Tampoco se funda exclusivamente en razones de tipo político ideológico, aun cuando éstas tienen sin duda una poderosa incidencia, ya que el poder y la misma sociedad argentina parecen poco propensos a interrogar y recuperar su pasado –remoto o reciente– y estas condiciones no son justamente las más propicias para que se propague y se estimule la difusión de nuevas y renovadas formas de pensar la historia. Más aún, cuando la construcción de una visión del pasado nacional y por lo tanto también su apropiación, tuvieron en su momento cierta coherencia con la conformación de un determinado régimen de dominación social que no termina totalmente de desaparecer. Éstos y otros factores no excluyen –todo lo contrario– la responsabilidad de los propios

historiadores, que no hemos podido o sabido hallar los caminos para que los resultados de nuestras indagaciones, lenta y laboriosamente obtenidos, no finalicen siempre en los cajones de alguna comisión evaluadora o en las revistas especializadas que sólo son frecuentadas por los mismos que padecemos esta auténtica pasión intelectual.

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

La solución no podía partir por supuesto del altar del criollismo, impregnado de un pintoresquismo las más de las veces intrascendente, meramente descriptivo de los aspectos exteriores y más superficiales. Si bien el mismo cumplió una importante función, como hoy sabemos, en los orígenes de nuestra constitución como nación, terminó eternizando aquellas imágenes tan caras a los cultores de lo que se dio en llamar “la tradición”. Basta una recorrida por nuestros anquilosados y desvencijados museos históricos para percibirlo: su pasión por las cosas muertas (es decir, por las cosas que han sido despojadas de su contexto y del uso social que les daba sentido) puede permitir que se abandone un antiguo arado a los rigores del óxido y la intemperie en el lugar de los trastos

inútiles, mientras las vitrinas de las salas de exposición están pletóricas de mates de plata labrada como "fiel testimonio" de los utensilios de uso cotidiano en la época. O las "reconstrucciones" de escenas de la vida cotidiana en las cuales nunca parece haber lugar para aquellas prosaicas actividades que justamente, desde el fondo de los tiempos, constituyen la trama que hace inteligible lo cotidiano en la vida humana: el trabajo, el sexo, las comidas, los nacimientos, la muerte...¹ Para estos angélicos actores de un pasado congelado, nada de eso parece haber existido.

Hubo, es cierto, algunas excepciones. Algunas páginas de José Torre Revello, *Crónicas del Buenos Aires colonial*, Bajel, Buenos Aires, 1970 (la obra fue escrita entre 1955 y 1963 y editada póstumamente) y de José Luis Busaniche, *Estampas del pasado*, Hachette, Buenos Aires, 1959; ambos eran autores demasiado encerrados dentro de una visión que hoy llamaríamos tradicional, pero fieles cultores de un esfuerzo de acercamiento de algunos restos de nuestro pasado a lectores no profesionales. Agreguemos el bellissimo libro que Alberto Mano Salas (investigador solitario, silencioso e infatigable) dedicó hace poco a las Invasiones Inglesas: *Diario de Buenos Aires, 1806-1807*, Sudamericana, Buenos Aires, 1981. Todos éstos son quizá los ejemplos más destacados para el período que tratamos en este texto de una visión más "humanizada" de la vida de los seres que poblaron nuestro pasado.

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

Influencia decisiva tuvieron tres historiadores no profesionales — casualmente, los tres son ingenieros — que cimentaron en buena medida

1. "La vida cotidiana no era 'fuera' de la historia, sino en el 'centro' del acontecer histórico: es la verdadera 'esencia' de la sustancia social", Heller, A., *Historia y vida cotidiana*, Grijalbo, México D. F., 1982, pág. 42.

nuestros primeros conocimientos sólidos de la historia rural colonial y poscolonial: Emilio Coni, con sus clásicos *El gaucho* (Hachette, Buenos Aires, 1969; 1ª ed., Buenos Aires, 1945) y su *Historia de las vaquerías del Río de la Plata* (Platero, Buenos Aires, 1969; 1ª ed., Buenos Aires, 1956); Alfredo Montoya con su *Historia de los saladeros argentinos* (El Coloquio, Buenos Aires, 1970; 1ª ed., Buenos Aires, 1956) y más tarde con *Cómo evolucionó la ganadería en la época del Virreinato* (Plus Ultra, Buenos Aires, 1984) y el libro entrañable de Horacio Giberti *Historia económica de la ganadería argentina* (Solar/Hachette, Buenos Aires, 1974; 1ª ed., Buenos Aires, 1961). Una presentación sintética y actualizada de lo que sabíamos entonces se encontrará en Assadourian, C. S.; Beato, G. y Chiamonte, J. C. en el volumen 2 de la *Historia Argentina* de Paidós (Buenos Aires, 1972), titulado *De la conquista a la independencia*.

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

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

Pese a que poco y nada se ha avanzado en el conocimiento de las vaquerías desde los aportes de Coni, es importante, en cambio, la

renovación operada en los estudios sobre las fronteras hispano-indígenas. Miguel Ángel Palermo ha presentado un rico análisis de los procesos de intercambio en "La innovación agropecuaria entre los indígenas pampeano-patagónicos: génesis y procesos", *Anuario del IEHS*, 3, Tandil, 1988. A su vez, los artículos de Raúl Mandrini "La agricultura indígena en la región pampeana y sus adyacencias (siglos XVIII y XIX)", *Anuario del IEHS*, 1, Tandil, 1986 y "Desarrollo de una sociedad indígena pastoril en el área interserrana bonaerense", *ibidem*, 2, Tandil, 1987, indican el curso actual. La sociedad de frontera ha sido estudiada por Carlos Mayo y pronto verá la luz el libro escrito por él en colaboración con Amalia Latroubesse.



Proponga un título para el libro en el que se incluye esta bibliografía.



Señale tres criterios que han llevado al autor a seleccionar y valorar las obras a las que se refiere.

3.2.8. El glosario

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

La decisión de partir

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

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

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

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

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

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

Catay: nombre que se le daba antiguamente a China.

Gran Kan: príncipe oriental.

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

Sándalo: planta herbácea, olorosa.

Prof. Eva Lina Lina

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

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

GLOSARIO NADSAT-ESPAÑOL

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

*apología: disculpas
bábuchca: anciana
besuño: loco
bitba: pelea
biblio: biblioteca
Bogo: Dios
bolche: grande
bolnoyo: enfermo
boloso: cabello
brachno: bastardo
brato: hermano
bredar: lastimar
britba: navaja
brosar: arrojar
banco: vientre
bugato: rico
cala: excremento
*cancrillo: cigarrillo

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



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

3.2.9. El apéndice

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



Agregue un apéndice a esta publicación.



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