

Recibido: 7 de mayo de 2009.
Aceptado: 15 de junio de 2009.

PARATEXTUALIDAD Y NOVELA: LAS PARTES DEL TEXTO O EL *DISEÑO EDITORIAL*

FRANCISCO ÁLAMO FELICES
Universidad de Almería

Resumen

Este artículo es un estudio acerca de aquellas formas constitutivas externas —parte, capítulo, párrafo, título, etc.— en el que el texto de una narración aparece distribuido en las páginas de un libro. Además, y en especial, se analiza su estructura paratextual (el texto como mercancía), y el funcionamiento de las mismas como claves identificadora, descriptiva y apelativa textuales. Esto es, todo su dispositivo autoral y pragmático que viene a convertirse en una de las razones de ser del texto novelesco (Genette 1987).

Palabras clave: Paratexto, Diseño Editorial, Texto, Novela.

Abstract

This article provides a study of the external constitutive parts —division, chapter, paragraph, title...— in which narrations are typically divided in books. Furthermore, it also analyses paratextual structure (the text as merchandise) and how the parts of a text serve as identifying, descriptive and appellative textual keys. Thus, the authorial and pragmatic disposition of text parts will be shown as one of the essential characteristics of the novel as a text (Genette 1987).

Keywords: Paratext, Editorial Design, Text, Novel.

Marco teórico previo. La noción de transtextualidad y de paratextualidad

Va a ser el teórico francés G. Genette (1979) quien, tras plantear, en primera instancia, el concepto de *architextualidad* como el objeto de la investigación literaria, esto es, la literariedad misma, reformulará, con posterioridad, dicha noción en su obra *Palimpsestos* (1982) para incluirla y relacionarla en uno de los cinco tipos de relaciones *transtextuales*. Dicha teoría genettiana de la *transtextualidad* se enmarcaría ahora «[...] —como diversidad de relacio-

nes de trascendencia textual— que subsume y redefine la intertextualidad como uno de los cinco tipos básicos de imbricaciones transtextuales que pueden presentarse entre uno y otros textos concretos según el carácter de los vínculos establecidos entre ellos» (J. Valles y F. Álamo 2002: 415; *vid.*, también, pág. 495).

G. Genette (1982: 9-20) distinguiría así los siguientes cinco tipos de relaciones transtextuales:

<i>Intertextualidad</i>	Copresencia textual, muy frecuentemente la referencia o inclusión de partes de un texto en otro de forma más o menos patente.
<i>Paratextualidad</i>	Conexión del texto con el entorno textual, principalmente editorial (cubierta, título, epígrafes, ilustraciones, prólogo, etcétera).
<i>Metatextualidad</i>	Relación esencialmente crítica entre un texto y sus metatextos.
<i>Hipertextualidad</i>	Vinculación que une al texto a otro anterior — <i>hipotexto</i> — en el que se basa por transformación o imitación.
<i>Architextualidad</i>	Ligazón del texto con las categorías generales (géneros literarios, tipos de discurso, modos de enunciación) de las que depende.

Será, dentro del concepto de *paratextualidad* donde se jueguen todas las cuestiones que afecten al tratamiento del *diseño editorial*. Antes de trazar y desarrollar los elementos constitutivos que conforman a dicho *diseño editorial*, objeto de nuestro estudio, vamos a ofrecer, de entrada, una visión panorámica —a modo de esquema— de todo el campo de lo transtextual, siguiendo la propuesta metodológica de S. Panzarasa (2005):

Elementos del paratexto:

- a) *Icónicos*: abarca todo lo perceptivo (marca distintiva del texto).
- b) *Verbales*: comentarios breves del texto.

Tipos de paratexto:

- a) *Peritexto*: dentro del libro: diseño, ilustración.
- b) *Epitexto*: fuera del libro: entrevistas autor, folletos, gacetilla.

Clasificación:

- a) *Autoral*: se basa en la comprensión del texto. Es específicamente verbal, propio del libro. Abarca: *dedicatoria, título, epígrafe, prólogo, índice, gráficos, glosario, notas, epílogo, notas bibliográficas*: «Este es responsabilidad del autor en este sentido que es él mismo quien elige y/o formula los fragmentos de texto y, en su caso, los otros elementos paratextuales (imagen y sonido) que acompañan a su texto. En esta categoría de

paratexto entran [...], fundamentalmente, elementos como el título, los subtítulos cuando los hay, las dedicatorias, los epígrafes, los prólogos y epílogos, las notas introductorias y/o finales, etc., funcionalizados todos ellos en una estrategia de inscripción del autor y de lector en una situación interactiva en la que el centro está ocupado por la obra misma, “arropada” por todos estos elementos paratextuales que constituyen esa franja del texto impreso [...]» (Sabia 2005: 3).

- b) *Editorial*: aspectos publicitarios: *formatos, tapas, diseño, ilustración, diagramación*. Pueden ser: *tardíos, póstumos y originales*: «Este último obedece a unas necesidades específicas de mercado y coyuntura comercial y depende de la capacidad, los medios y las estrategias de edición, difusión y distribución correspondientes a la política o línea seguida por la casa editorial. Depende también de si se trata de una primera edición de la obra, de si se trata de una reimpresión, de si el autor es conocido... etc., etc., y su estudio compete más a la sociología del libro como producto para el consumo y se aleja, pues, de nuestro objeto de estudio» (Sabia 2005: 2).

Anotemos, además, cómo, dentro de este espacio del entorno de lo paratextual, van apareciendo una serie de nuevos elementos que lo han ido completando progresivamente; así, por ejemplo, podríamos referirnos a la integración del sonido como uno más de los medios expresivos utilizados por la novela¹ (si bien, es en el género poético donde mayor incidencia ha tenido la correspondencia entre el texto escrito y la grabación de dicho poemario elegido recitado por el autor en cuestión²); a las diversas entrevistas realizadas a los autores y que suelen tratar los aspectos técnicos y de sentido del libro tratado; y, también, las referencias al corpus científico e investigador realizado en torno a estas obras de creación y que suelen aclarar sus presupuestos estéticos e ideológicos.

Por otro lado, y siguiendo la concepción de Genette del *paratexto* en tanto que aparato montado en función de la recepción, esto es, «un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser» (G. Genette 1987: 16), señala Maite Alvarado que «las variantes tipográficas y de diagramación o disposición de texto y gráfica (cuadros, gráficos, ilustraciones, etc.) en la pá-

¹ Citemos, como caso significativo de la utilización del sonido como componente de la trama, la utilización comercial que se hace, por ejemplo, de la música en la venta de la novela de Monaldi y Sorti, *Veritas* (2007), que incluye un CD con la banda musical de la misma. También, la última y exitosa narración de Almudena Grandes, *Corazón helado* (2007), se presenta en formato estudio (Tusquets) en el que se incluye el libro más el DVD de la película de B. Martín Patino, *Canciones para después de una guerra*.

² Destaca, en este campo, la colección *El poeta y su voz* de la editorial Visor, que incluye el libro junto a un CD que reproduce la voz del poeta leyendo sus poemas. Ha publicado dicha editorial, hasta el momento, texto y voz de autores como R. Alberti, V. Aleixandre, D. Alonso, M. Benedetti, J. L. Borges, L. Cernuda, y L. Felipe.

gina, son cuestiones morfológicas, que hacen a la *forma en que el texto se presenta a la vista*. Un mismo texto puede asumir “formas” (diseños) distintos, sin que el contenido del mismo se modifique sustancialmente. Estos aspectos morfológicos constituyen un “plus” que se agrega al texto para facilitar la lectura o para favorecer un tipo de lectura que interesa al autor propiciar. Se trata, entonces, de *elementos paratextuales*, auxiliares para la comprensión del texto» (M. Alvarado 2003: 2).

Así pues, el texto impreso aparece confeccionado, en tanto que objeto que compite en un mercado, como otra mercancía, siendo, por consiguiente, su despliegue paratextual cada vez más sofisticado y pluridimensional, y quedando estructurado como un «dispositivo pragmático que, por una parte, predispone —o condiciona— para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción —o reconstrucción— del sentido» (*ibidem*, pág. 3).

Hay que anotar, también, y en este aspecto, lo que podríamos denominar la «temporalización del paratexto», esto es, su distinta, si la hubiera, gradación cronológica. Diferencia al respecto Genette (1987), con relación a la fecha de su aparición textual, cuatro tipos: *paratextos originales*, *ulteriores* (que corresponderían a las ediciones posteriores), *tardíos* (si se trata de ediciones muy alejadas temporalmente de la edición original) y *póstumos* (si aparecen tras la muerte del autor). Podría darse, incluso, el caso de que un paratexto fuera a la vez *original* y *póstumo*, si se tratara de un texto póstumo en su primera edición.

Por lo demás, el paratexto ha existido en las obras literarias de todos los tiempos y culturas.

El diseño editorial: sus elementos constituyentes

De acuerdo con Darío Villanueva (1989), el *diseño editorial* debe entenderse como aquellas «formas constitutivas externas —parte, libro, capítulo, secuencia, párrafo, etc.— en que el texto de una novela aparece distribuido en las páginas del manuscrito o del libro. En este sentido, el concepto coincide aproximadamente con el de *peritexto* de Genette (1987), que aglutina todo el entorno editorial de dentro del libro; éste se opone al *epitexto*, que recoge las mediaciones exteriores al mismo, para configurar entre ambos el *paratexto* o relación básica de *paratextualidad*, que integra todas las mediaciones existentes entre el texto y el lector, todo el entorno editorial interior y exterior» (J. Valles y F. Álamo 2002: 313).

Dichas formas constitutivas serían las siguientes: *capítulo* (*epígrafe*, *parágrafo* o *párrafo*); *dicatoria* (*dicatoria intradiegetica*); *explicit/incipit*; *prólogo* (*exordio*) o *proemio/epílogo*; *título* (*epónimo*, *subtítulo*). Y en un desarrollo —acotación—

más amplio del concepto, remarca D. Villanueva que «[...] si bien lo que Wolfgang Kayser llama *formas constructivas externas*, esto es, el párrafo, el bloque narrativo, el capítulo, la parte, el libro, etc. no deben confundirse nunca con la estructura de la obra, que es algo más profundo (el capítulo de las novelas decimonónicas depende de un hecho tan aleatorio como las columnas que el periódico dedicaba al folletín), a veces ese *diseño editorial* o distribución del texto en unidades menores identificables topográficamente tiene evidentes repercusiones estructurales. Además de que la fragmentación secuencial facilite [...] el efecto de simultaneidad, no es infrecuente que un hiato editorial represente un cambio de punto de vista o, en términos de temporalización, una elipsis, amén de contener por omisión en su blanco tipográfico —valga la paradoja— claras o sutiles determinaciones para el lector implícito» (D. Villanueva 2006: 52).

El capítulo

Puede considerársele, de entrada, como aquel término que va a designar «la unidad escritural que, en un texto narrativo, suele parcelar la linealidad discursiva» (J. Valles y F. Álamo 2002: 250). Suele estar integrado por varios párrafos y, también, aparece casi siempre precedido por números y/o subtítulos indicadores y parceladores. Cuando el texto presenta un cambio de capítulo responde normalmente a tres circunstancias: un especial énfasis en la narración de la historia, un cambio de técnica o tema tratado y, por último, a motivaciones de tipo sólo de tipo editorial. El capítulo es, pues, una estrategia o unidad de lectura que el autor (o el narrador, en su caso) vienen a proponer al lector o destinatario de la historia (A. Marchese y J. Forradellas 1994: 50).

Efectivamente, el capítulo, dentro de la estrategia textual/lectora (orientativa u organizadora) que hemos señalado, se comporta como «[...] una unidad semántica elaborada de acuerdo con los propósitos con que el escritor manipula al lector: mantenimiento de la intriga, tensión emocional o *clímax*, relajación o *anti-clímax*, *analepsis*... Los capítulos llevaban tradicionalmente numeración y títulos, más o menos largos, que hacían referencia a su contenido y que pretendían mantener el interés» (A. M.^a Platas 2000: 116). Por otra parte, la narrativa desde el siglo xx, en su vertiente más experimentalista, ha optado por la disolución, no sólo de los títulos, sino, incluso, de la propia división en capítulos, optando por la fragmentación en secuencias —que ya puso en práctica la inolvidable novela de Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio* (1962)—; también existen casos de la utilización de ambas técnicas, puede citarse al respecto la obra de José María Latorre, *Los teatros imaginarios* (1995), en la que la acción, desarrollada en cuatro días (del martes 14 de julio al sábado 18) se parcela, indicándose únicamente cada uno de esos días

como criterio de referencia al lector; por último suele ser ya bastante común la no utilización de separación alguna (es el caso, entre otros, de *La dama del viento sur* (1985), escrita por Javier García Sánchez, en cuyas 312 páginas el protagonista, sin interrupción, cuenta la historia de un amigo de la cual se presenta como único testigo).

El epígrafe

Puede definirse como aquella «inscripción de carácter conmemorativo y, en términos estrictamente literarios, breves metatextos, de origen autoral o ajeno, ubicados antes del inicio de la obra o de una de sus partes o capítulos; de ahí su sentido de “escrito sobre / por encima”» (J. Valles y F. Álamo 2002: 336). Carlos Reis, por su parte, señala que, al no ser el epígrafe una práctica identificada únicamente con el discurso narrativo, puede diferenciarse entre epígrafes con responsabilidad del autor o de procedencia ajena, esto es, «[...] en el caso del *epígrafe alógrafo* se recurre habitualmente a textos o fragmentos de textos de autoridad reconocida [...]; en el caso del *epígrafe autógrafa* (menos frecuente que el *alógrafo*), el autor inscribe una reflexión de su autoría, que puede revestirse de carácter pragmático [...]» (C. Reis 1996: 75).

Con respecto al *epígrafe alógrafo*, la casi totalidad de los textos narrativos recurren a su presencia puesto que suele desempeñar diversas funciones dentro de los planos semántico y pragmático ubicados en el ámbito lector: así, puede citarse, entre cualesquiera otros, los dos epígrafes que utiliza Alonso Cueto en su obra *La hora azul* (Premio Herralde de Novela 2005), basada en el episodio real de un militar que convivió con una prisionera hasta que ella huyó situado en el Perú de la guerra civil de Sendero Luminoso, con funciones de tipo temático e ideológico respectivamente:

Una joven detenida, menor de edad, había sido convencida para pasar la noche en la habitación de un alto oficial de Los Cabitos. [...] La madrugada del 3 de marzo la detenida escapó.

Ricardo Uceda, *Muerte en el Pentagonito*

—Sí —dije, y casi sin darme cuenta añadí—: A lo mejor uno no es sólo responsable de lo que hace, sino también de lo que ve o lee o escucha.

Javier Cercas, *La velocidad de la luz*

Para el caso del *epígrafe autógrafa*, Arturo Pérez-Reverte en *La piel del tambor* (1995) lo utiliza con un matiz introductor y aclaratorio acerca de la ficcionalidad de su historia.

O, también, incluso, el propio autor puede recurrir a un determinado tipo de intertextualidad autoral incluyendo en el epígrafe a textos de obras suyas anteriores. Es el caso de José Carlos Somoza, uno de los más interesantes

renovadores actuales de la novela de intriga, el cual en su última obra, un *thriller* futurista, titulada *La Llave del Abismo* (2007) utiliza, como pórtico a la narración, dos referencias epigráficas de un supuesto libro de procedencia ignota y que aparecen denominadas como *Fragmento de un texto prebíblico de origen desconocido*, que, en realidad, están extraídas de otra de sus novelas, *Dafne desvanecida* (2000).

Parece, por tanto, evidente que el epígrafe, después del *título*, es el elemento paratextual que más incidencia e información puede ofrecer sobre el contenido o sentido de una narración por lo que algunos críticos han subrayado, de manera especial, esta manifestación extradiegética que desarrolla. Además, «el epígrafe viene a ser parte de una estrategia intencional de inscripción del texto dentro de un ámbito de pensamiento o una línea de producción ideológica o estética. [...] En otros casos, la conexión se establece entre un elemento particular de la obra del citante y otro elemento de la obra citada. Tal es el caso, por ejemplo, de un personaje, una situación o una idea que se defiende o, al contrario, se critica. Es, por lo tanto, un fenómeno a la vez intertextual y transtextual» (S. Sabia 2005: 8).

Además, y en una serie determinada de obras, el encabezamiento de los capítulos por medio del epígrafe conforman una plasmación del progreso de la intriga y, en otras, su disposición —amplitud, orden, titulación, etc.— debe relacionarse con la estructuración del texto. Es muy significativo, con respecto al primer caso, cómo utiliza esta modalidad epigráfica Javier García Sánchez en su novela *Dios se ha ido* (2003), en la que su división en «Libros» es connotada de la siguiente manera:

LIBRO I. *En donde se describen cuitas de inicuo jaez y también cogitaciones de toda laya de un Hombre Normal en busca de su duro e incierto destino.*

LIBRO II. *En donde el Perplejo Protagonista, postrado de hinojos ante la realidad, hállase ahíto de pingües sinsabores y dudas, mas a la sazón aún porfía.*

LIBRO III. *En donde el Agotado Narrador asume su nulo heroísmo y, a guisa de inconsútiles molinos, afronta con gallardo temple los envites de la vida.*

El párrafo o párrafo

Puede ser considerado como la «unidad gráfica —frente a la de lectura o *lexía*— de fragmentación de un texto prosístico; es la unidad inmediatamente inferior al capítulo, suele comprender frases temáticamente afines y está delimitado por marcas gráficas y tipográficas como el punto y aparte y el sangrado o el renglón en blanco» (J. Valles y F. Álamo 2002: 492). En ediciones, en especial de textos grecolatinos o de estudios científicos, los párrafos suelen ser marcados mediante una numeración (A. Marchese y J. Forradellas 1994: 307).

La dedicatoria

Debe entenderse como aquella «referencia de reconocimiento de cualquier tipo realizada por el autor a alguien, suele preceder al texto que simbólicamente es dedicado y funciona dentro de un plano extradiegético y sociocultural que no deja de ser interesante para reconocer la situación pragmática, histórica y comunicativa, en la que se inscribe la obra: así cuando Castillo y Solórzano, en el prólogo a *La quinta de Laura* indica su papel de desactivación de una crítica adversa, o cuando se realiza, como en el caso frecuente en Cervantes como agradecimiento al mecenazgo (por ejemplo, la hecha al Duque de Béjar en la primera parte del *Quijote*). En todos estos casos se trata de una forma de *paratextualidad* o relación del texto con su entorno editorial y, más concretamente para Genette (1987), de un *peritexto* o límite entre el interior y el exterior de un texto localizado en el mismo volumen que el texto principal» (J. Valles y F. Álamo 2002: 287). Véase, entre otras, la sintomática dedicatoria que realiza Pérez Galdós para su novela *La desheredada* (1881) en la que se destila todo el plan de reformismo moral restauracionista que su autor plantea en dicho texto, que no es sino una defensa a ultranza de los presupuestos ideológicos burgueses.

La efectividad extradiegética y sociocultural de la dedicatoria, a la que aludíamos antes, es especialmente efectiva en textos de marcada denuncia política, así se refleja en el extenso texto dedicatorio de *La mina* (1959), de Armando López Salinas —una de las novelas paradigmáticas del realismo social español de los años 50— reflejo de la miseria y del olvido del proletariado bajo el franquismo.

Junto a este plano *extradiegético*, Carlos Reis (1996) diferencia otro de tipo *intradiegético* y semionarrativo «[...] que se encuentra en el cuerpo textual de la narrativa, normalmente precediendo el desarrollo de la historia» (C. Reis 1996: 55)³. Sirve como adecuada ejemplificación (E. Glifo 1998) la dedicatoria a su víctima del narrador y personaje asesino de *La familia de Pascual Duarte* (1942), de C.J. Cela.

Si se someten a comparación las dedicatorias más conocidas de los Siglos de Oro con las realizadas desde los siglos XIX y XX, se observa una radical diferencia en cuanto a sus móviles, estilo (cortés, reverencial y retórico, más canonizado, el lenguaje del XVII; más sencillas, directas y prosaicas las actuales, que suelen, en ocasiones, presentarse bajo el aspecto de un poema o

³ «En la epopeya, la dedicatoria se reviste de cierta importancia, no sólo porque se articula con otros elementos de la estructura de este género narrativo (proposición, invocación, narración), sino también porque el tono que adopta y la entidad implicada en ella están conexiados con la configuración estilístico-estructural y con los dominantes semánticos del relato que le sigue [...]» (C. Reis 1996: 55).

una breve narración), y, sobremanera, los destinatarios de las mismas. Frente al familiarismo, la amistad o la admiración a referentes literarios actuales, los autores del siglo XVII, se ven obligados, por el fenómeno del mecenazgo, a ofrecer sus obras a grandes personalidades de la Corte, de la Nobleza o de la Iglesia.

Explicit

Con el término latino de *explicit*, opuesto al denominado *incipit*, se «alude a las últimas palabras explicativas que figuran al final de un texto o escrito, firmadas por el autor para, normalmente, dar cuenta de la pretensión del texto y/o su fecha de escritura. Es el caso del famoso y polémico *explicit* del *Cantar de Mío Cid* (h. 1140), datado en el sistema de “nuestra era” (-38 años: 1207)» (J. Valles y F. Álamo 2002: 363-364):

Sírvanos, también de ejemplo, el *explicit* aclaratorio/justificativo que utiliza Suso de Toro en su narración *Trece campanadas* (2002), construida sobre una indagación memorialista de Santiago de Compostela.

Incipit

Siendo aquel término o intratexto con el que suelen iniciarse determinados textos, viene a oponerse al anteriormente referido como *explicit*. Dentro de la narrativa «suele utilizarse como indicación de la separación entre el mundo real y el mundo ficcional textual, al modo de la *moldura* artística de que hablaba Uspenski (1973): “la transición del mundo real hacia el mundo representado es particularmente significativa como uno de los fenómenos que justifican la *moldura* de la representación artística” [...]» (J. Valles y F. Álamo 2002: 411). Viene abrochado al caso el extenso y exhaustivo *incipit* (*Nota del autor*) con el que abre A. Muñoz Molina su narración breve *Carlota Fainberg* (1999), perfecto ejemplo de la *moldura* artística uspenskiana que anotábamos en la definición del concepto.

Como en efecto, desarrolla Reis, el *incipit* «[...] es la ponderación de la situación narrativa y del estatuto del narrador que la protagoniza, como factores en conexión con el *incipit*; en efecto, mientras que un *narrador heterodiegético* abre casi siempre el relato entrando directamente en la representación de la historia [...], el *narrador autodiegético* (y, también, naturalmente, el *homodiegético*) puede juntar a las experiencias que va a relatar esa otra experiencia que es la de la construcción de la narrativa, incluyendo la organización de la historia, las circunstancias de la comunicación que emprende, etc. [...], en otros casos, son esas informaciones preliminares las que integran un texto preambular, de la autoría de un *editor*, que así prepara el *incipit*» (C. Reis 1996: 122).

Recordemos, por otra parte, que «en las descripciones bibliográficas o en las citaciones de un texto (manuscrito, libro, poema) sin título, se copian las primeras palabras o el inicio del primer verso. El *incipit* constituye una forma de presentación del libro» (E. Calderón 1999: 562).

El prólogo

Concebimos el *prólogo* como «un paratexto normalmente breve, antepuesto al texto literario y que mantiene diversas relaciones con este, con su autor o con entidades intratextuales. La tradición del cultivo del prólogo es muy antigua (Berceo, Hita, Juan Manuel) y casi permanente en todos los libros clásicos, muchos de los cuales, en el siglo de Oro, se encabezaban “Al lector”, o “Al que lo leyere” y tenían el sentido de autodefensa, explicación o de *captatio benevolentiae*; en el siglo XIX se hace frecuente que un autor famoso prologue la obra de alguien desconocido (el de Galdós a *La Regenta* de Clarín) y en el XX se especializa más en el campo de los libros científicos. Los *Prólogos con un prólogo de prólogos* de Borges recogen estas posibilidades[...]» (J. Valles y F. Álamo 2002: 517). El *prólogo* está emparentado sinónimica y funcionalmente con el *exordio* y el *proemio*.

Además, en el prólogo pueden manifestarse tanto los intereses estético-artísticos (recordemos el estudio que Wordsworth antepuso a la segunda edición de sus *Lyrical Ballads*, o el prólogo de Alcalá Galiano a *El Moro Expósito*, del Duque de Rivas, que es todo un manifiesto a favor del movimiento romántico), como los políticos e ideológicos del escritor que subyacen en el texto. Dentro de este planteamiento puede incluirse el *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528-29), de Alfonso de Valdés, escrito después de que Inglaterra y Francia declararan la guerra al emperador y en el que realiza un feroz ataque contra los enemigos del Emperador.

Remarca, Carlos Reis (1996), en su definición del concepto, las, que él considera, diversas dificultades que han conducido a no poder tener una definición precisa para este término:

- a) El *prólogo* se confunde con el *prefacio*⁴, llegando el primero a desempeñar, total o parcialmente, el papel de este último.
- b) El prólogo suele cohabitar con otros lexemas —*preámbulo*, *proemio*, *nota previa*, etc.—, no siempre correctos y pertinentes. Cf. *Nota del autor*, en José M.^a Merino (2004), *Cuentos de los días raros*.
- c) Además, la autoría del prólogo es muy variopinta: puede construirlo el propio autor, el editor del texto, el narrador —como el de *Lolita*—, que

⁴ Cf., el «Prefacio del autor», de Pedro Antonio de Alarcón, a su obra *El sombrero de tres picos* (1874).

se atribuye al protagonista de la novela, o el de *El Lazarillo de Tormes* (1554) —nosotros anotamos, por nuestra parte, que, también, el prólogo puede construirlo otro novelista. Así, Elvira Lindo prologa el libro de artículos de Antonio Muñoz Molina, *Las apariencias* (1995)— o incluso de figuras literarias e imaginarias extrañas a la obra (como se comprueba en términos un tanto heterodoxos con sonetos preliminares atribuidos a Amadís de Gaula, Orlando Furioso, etc. que preceden al *Quijote*).

d) En general, «[...] se puede decir que el prólogo actúa como motivación de lectura, despertando expectativas y sugiriendo estrategias de descodificación [...]» (C. Reis 1999: 210).

Con respecto a las funciones del prólogo, Maite Alvarado (2003) señala lo siguiente:

- a) Una función informativa e interpretativa del sentido del texto.
- b) Una función persuasiva o argumentativa con el objetivo de captar y retener el interés del lector.
- c) Por lo que respecta a la función más autoral del prólogo, este puede extenderse sobre el origen de la obra e, incluso, acerca de las circunstancias que pudieron incidir en su redacción, incluyéndose, si lo tiene a bien el autor, las fuentes de apoyo a la historia desarrollada y, aunque tenga menos valor narratológico, una relación de personas o instituciones a las que se agradece su colaboración.
- d) Y, recurriendo a G. Genette, Alvarado concluye que la dos funciones más importantes del prólogo son las de *interpretar el texto* y, también, la de *inscribirlo en un género*. Cf. «Apuntes sobre la novela policíaca (escritos en 1949)», de R. Chandler, que prologa la edición de *Relatos escogidos* (1992) realizada por Debate.
- e) Puede, por lo demás, darse el caso de algunos prólogos que se escriben en ediciones ulteriores de una obra en clara respuesta a la crítica o la original recepción que tuvo dicha obra.

El epílogo

Tal y como se desprende su etimología (del gr. *epi-* ‘sobre’; *logos*, discurso), se trataría de aquella «secuencia conclusiva del discurso oratorio o literario, que a veces aparece separado por un lapso o espacio del cuerpo del mismo y figura tras él. Se trata, pues, de un breve capítulo, comentario o anotación que usualmente funciona en el texto narrativo —no sólo literario; piénsese en algunos subtítulos finales de películas— como elemento usualmente aclaratorio de lo sucedido a algunos actores tiempo después de la conclusión de la acción narrada; sobre la función de este breve texto proléptico y

aclaratorio, colocado después del desenlace, ya han incidido teóricos como Eichenbaum o Kristeva» (J. Valles y F. Álamo 2002: 336).

Así se concibe el texto epilógico que cierra la novela de Carlos Ruiz Zafón, *La sombra del viento* (2001), que, efectivamente, de manera proléptica, nos sitúa al personaje principal de la narración, Daniel, años después de los sucesos narrados, en compañía de su hijo, casi una década después.

De lo observado puede inferirse las dos consecuencias que Reis (1996) atribuye al prólogo: «[...] que el *epílogo* tiene en principio sentido en narrativa dotadas de *intriga* (J. Valles 2002), normalmente novelas sembradas de múltiples y complejos eventos; que el *epílogo* se refiere a un tiempo posterior al de la intriga, proyectándose a veces considerablemente más delante de ella [...]. Al cerrar el relato, el *epílogo* llega incluso a adoptar una instancia temporal en el presente, marcando de este modo la posición en cierta manera extradiegética y estática de las situaciones referidas en registro epilógico y creando simultáneamente un efecto de *verosimilitud* [...]» (C. Reis 1996: 76). Cf. el epílogo a la obra de W. Szpilman (1956, 2001), *El pianista del gueto de Varsovia*, verdadera intrahistoria de la historia narrada.

El título

El *título* se conforma, sin duda alguna, como el elemento eje y medular de identificación en el campo de la narrativa. No siendo, como es obvio, exclusivo del discurso narrativo, tiene una especial connotación semántica y un destacado valor sociocultural, debido a su engarce con los fines artísticos o comerciales que se pretendan. Así pues, el *título* «es la marca paratextual identificadora del texto narrativo que se sitúa en portada y que funciona bien descriptivamente bien como estrategia de reclamo, o de ambos modos. Los títulos se sitúan antes del texto ficcional y poseen el efecto de colgadura y *moldura* que menciona Uspenski (1973) y que también poseen los elementos fronterizos entre el mundo real y el ficcional del *incipit* y el *explicit* y otros *peritextos*» (J. Valles y F. Álamo 2002: 581).

El título, por consiguiente, se estructuraría en torno a tres planos de singular relieve: identificador, descriptor y apelativo.

a) Plano de la identificación: destaca la abundancia de títulos de extensión breve en la narrativa contemporánea, con tendencia a la utilización en su formación de acrónimos (*La saga/fuga de J.B.*), fechas (1984, 2666) o, incluso, una sola palabra (*Larva*, *Rayuela*). Se registran, en menor número, algunos de gran amplitud (*Diálogo de Mercurio y Carón en que, allende de muchas cosas graciosas y de buena doctrina, se cuenta lo que ha acaecido en la guerra desde el año de mil y quinientos y veinte y uno hasta los desafíos de los Reyes de Francia e*

Inglaterra hechos al Emperador en el año de MDxxviii), dentro de la tradición de los textos medievales, renacentistas y de los siglos de Oro.

b) Plano de la descripción: se incluye aquí la tendencia a incluir palabras que complementen, incidan o representen aquellos aspectos que el autor considere relevantes en su narración. Así, se recurre a la *eponimia*, a los antropónimos y topónimos y, también, a las ubicaciones espaciales o temporales (respectivamente, *Pepita Jiménez*, *Demasiado para Gálvez*, *Barcelona negra*, *La ciudad de los prodigios*, *El último sábado*).

c) Plano de la apelación: es el caso de aquellas motivaciones relacionadas con las estrategias de mercado, incluso cuando tienden a identificar un género o una serie (*El caso de*, *Novela de Carvalho*, etc.), todo lo cual puede observarse en la clasificación comercial de las novelas del destacado autor de serie negra, el sueco Henning Mankell, organizada en torno al personaje del inspector Kurt Wallander y denominadas *Serie Wallander* y *Serie Linda Wallander* (la hija del anterior).

Atendiendo a la serie de recursos utilizados en la confección del título como *elemento marcado*, exponemos los seis tipos que, en otro de sus estudios, diferencia Carlos Reis (1989: 101-103):

1. Se hace referencia central al nombre o apelativo de un personaje que ocupa un lugar fundamental en la economía de la acción (*La Regenta*, de Clarín; *Justine*, del marqués de Sade; *Madama Sui*, de Roa Bastos, etc.) o que, siendo, en su caso, secundario en la trama desarrollada está especialmente ligado al personaje principal de la misma (*O primo Bazilio*, de Eça de Queirós).

2. Puede designar un ámbito espacial dentro del cual se integran y desarrollan las actividades y los comportamientos de los actores (*El Alpe d'Huez*, de J. García Sánchez; *Los misterios de Madrid*, de Muñoz Molina, etcétera).

3. Alusión a la acción o acciones de cuyo tratamiento pueden extraerse, en la sintagmática textual, reflexiones de tipo ideológico (*Episodios Nacionales*, de Galdós; *Cabo Trafalgar*, de A. Pérez-Reverte).

4. Utilización de la figura de la metáfora para insinuar los diversos sentidos latentes en el texto (*El corazón helado*, de A. Grandes).

5. Aparición de símbolos constituidos por entidades u objetos citados en el texto (*El diablo meridiano*, de L. Mateo Díez).

6. Presencia de mitos o referencias culturales inspiradores de la trama semántica del texto (*Ulises*, de Joyce; *Hoy, Júpiter*, de Luis Landero).

Originando, por consiguiente, el título un «horizonte de expectativas» determinado, es muy significativa la utilización en el mismo, dentro del juego literario-cultural que puede mantenerse con el lector, del sibilino ejercicio de la *intertextualidad* literaria (si bien más desarrollada en el campo de la

poesía). En ocasiones los títulos son expresión de una época determinada [cf. *Tiempo de silencio* (1962), de L. Martín Santos, en tanto que «silencio» funciona como la lexía más significativa del entorno sociopolítico del hombre comprometido contra el Régimen bajo el franquismo]» (J.E. Martínez 2001: 136-137).

Sin embargo, pueden citarse otros ejemplos, en los que «[...] se han preferido los títulos sugeridores, los originales e incluso los que parecen no tener gran relación con el contenido del texto: *Ciego en Gaza*, de Aldous Huxley; *Sub rosa*, de Juan Benet» (A.M.^a Platas 2000: 843).

Dentro de la amplia gama de posibilidades de estudio que se desgranán del sugestivo marco, en tanto que plena unidad discursiva, que conforma las funciones del título, resulta, también, interesante detenerse en los dos tipos de enfoques/análisis de los títulos a los que atiende Said Sabia (2005):

a) *Sintáctico*: «Se fija en la construcción del título, su extensión y los elementos que lo componen. Por regla general, los títulos se distinguen por ser breves y elípticos, con una destacada preferencia por lo nominal en detrimento de los elementos verbales, así como por un predominio de formulaciones compuestas exclusivamente, o casi exclusivamente, por nombres, propios o comunes, con combinaciones de sustantivos con adjetivos» (S. Sabia 2005: 5). En el título de la novela de Ángeles Mastretta —con elemento verbal—, *Arráncame la vida*, no se trataría de un título parido por la propia autora sino que proviene de un bolero mexicano así denominado.

b) *Semántico*: en el que habría que atender la dimensión representativa y simbólica. En el caso de *La muerte de Artemio Cruz* estaríamos ante un «[...] título de anticipación ya que anuncia la muerte del personaje protagonista cuya vida, marcada por el sufrimiento, se narra en la mayor parte de las páginas de la obra, pero que es sólo recordada en el momento de su agonía e inminente muerte que es el tema central de la obra» (*ibidem*, pág. 5).

Otro posible nivel funcional de los títulos es el que aporta Estébanez Calderón (1999) el cual se detiene en el valor de los mismos cuando estos enmarcan los diversos capítulos de una obra y recuerda que «en algunas obras se puede deducir el desarrollo de la trama a partir de la titulación de los capítulos (p. ej., en *Doña Perfecta*, de Galdós), o su estructura interna, como ocurre con el carácter “sinfónico” de *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, de R. Pérez de Ayala, obras en las que los títulos de sus partes respectivas son: “Adagio”, “Presto”; “Presto”, “Adagio”, “Coda”; “Parergon”» (E. Calderón 1999: 1044).

En resumidas cuentas:

a) El título, al estar incluido en la denominada *tapa* del libro, coincide con el *paratexto editorial* pudiendo estar sometido a criterios comerciales en

los que la denominación definitiva del texto no siempre depende del propio autor, siendo determinantes las presiones editorialistas. Pues, como teorizaba R. Barthes (1973), el título viene a ser consustancial en la constitución del texto en mercancía.

b) El título, dentro del horizonte de expectativas del lector en general, se oferta como la primera conjetura narrativa y que, por lo demás, puede iniciar el contenido o presentarse como una de las llaves interpretativas del relato.

c) Son nodales, pues, sus funciones de identificación, de información de contenidos y de captación del interés lector o de reclamo. Funciones que, siguiendo a Genette (1987), pueden esquematizarse en éstas sus siguientes cuatro propuestas: la primera coincidiría con la de designación o identificación; la segunda correspondería con el valor descriptivo que el título aporta de algunos de los contenidos de la obra; la tercera, y relacionada con la anterior, sería una función connotativa, siendo, la cuarta y última, la que el teórico francés denomina de seducción, advirtiendo, eso sí, de sus posibles efectos contraproducentes. A esta propuesta deben añadirse las dos funciones que aporta K. Spang (1986): la función *aproximadora* o aquella capacidad de acercar a los lectores apelando a la sensibilidad, y la función *fictionalizadora* en tanto que traslado del lector del mundo real al ficticio de la obra literaria.

El epónimo

Se denomina metonímicamente *epónimo* a todo aquel texto narrativo cuyo nombre o título coincide con el de uno de los personajes centrales de la narración. Para el caso español pueden citarse como ejemplo la serie de novelas de Galdós que lo utilizan, como *Fortunata* y *Jacinta* (1886-1887).

El subtítulo

Habiendo reflejado cómo el *título* de los textos narrativos funciona esencialmente más como un factor identificativo que predescriptivo, «el *subtítulo*, destinado en sus apariciones no excesivamente frecuentes a clasificar, elucidar o enfatizar ciertos elementos de la historia, es potestativo y subsidiario, aunque no carece en absoluto de intencionalidad semántica (descriptiva, énfasis) y pragmática (clasificación, atracción, interés)» (J. Valles y F. Álamo 2002: 562-563). Citemos, al respecto, el subtítulo colocado por Vicente Huidobro a su *Cagliostro* (1934), (*Novela-Film*), ligado a la temática tratada en dicho texto, entendiendo que ella concierne al siglo XVIII, y este siglo suele ser considerado artísticamente muy visual, y muchas de las técnicas empleadas han llevado vincular la novela del autor chileno con las manifestaciones

originarias del cinematógrafo. Por otra parte, el autor consideraba que las innovaciones introducidas por el cine debían tener preparado al público para recibir y comprender este experimento narrativo de «novela-film». O el subtítulo de la obra de J. García Sánchez (2005), *Ella, Drácula (Vida y crímenes de Erzsébet Báthory, la Condesa Sangrienta. Hungría, 1560-1614)*.

Suele ser extraño, por otra parte, que determinados subtítulos lleguen a convertirse en identificadores más reconocidos que los propios títulos, tal y como ocurre con la novela *Julia o la nueva Eloísa* (1761) de Rousseau. Además, «el *subtítulo* constituye una estrategia literaria muy usual en las novelas del siglo XIX, en ciertos casos destinada a desvanecer la condición ficcional que les cabe. [...] Ya en el Realismo y en el Naturalismo, el *subtítulo* tendía a evidenciar la representatividad crítica y social de la literatura [...]» (C. Reis 1996: 229).

Bibliografía

- ALVARADO, M., «Paratexto», en <http://www.hdluna.com.ar/publicacion/P03/Unidad_1/Maite%20Alvarado.doc>, 2003.
- BAQUERO GOYANES, M., *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Teoría de la literatura*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.
- EIKHENBAUM, B., «Sobre la teoría de la prosa», en T. Todorov (antol. y prol.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976 (1965), págs. 147-157.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999.
- GENETTE, G., *Figures, III*, Paris, Seuil, 1979.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- , *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989 (1982).
- GLIFO Equipo, *Diccionario de términos literarios (A-D)*, Xunta de Galicia, 1999 (también en versión electrónica: <www.usc.es/fedario/docs/investigación.html>).
- HAWTHORN, J., *Studying the novel. An Introduction*, London, Arnold, 2000.
- HOEK, L.H., *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haya, Mouton, 1980.
- KRISTEVA, J., *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PANZARASA, S., «Mapas Conceptuales para el Aprendizaje Significativo en Jardín de Infantes», en *Contexto Educativo* (Revista Digital de Educación y Nuevas Tecnologías), n.º 35, año V (2005).

- PLATAS TASENDE, A.M.^a, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- REIS, C., *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1989.
- REIS, C. y LOPES, A.C., *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Colegio España, 1996.
- SABIA, S., «Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas», en *Espéculo* (Revista digital de estudios literarios), n.º 31, noviembre 2005-febrero 2006, año x (2005), Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- SPANG, K., «Aproximación semiótica al título literario», en *Investigaciones semióticas, 1*, Actas del I Simposio Internacional de la AES, Madrid, CSIC, 1986, págs. 538-539.
- USPENSKI, B., *A Poetics of Composition. The Structure of the Text and Typology of a Compositional Text*, Berkeley, UCP, 1973.
- VALLES CALATRAVA, J., *Suspense y novela*, México, UNAM, 2002.
- VALLES CALATRAVA, J. y ÁLAMO FELICES, F., *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia, 2002.
- VILLANUEVA, D., *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar-Aceña; reedic. Gijón, Júcar, 1992 (1989).
- , *Teorías del realismo*, Madrid, Instituto de España/Espasa-Calpe, 1992.
- , *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Mare Nostrum, 2006.

