



Paratexto.  
Títulos, dedicatorias y epígrafes  
en algunas novelas mexicanas

Dr. Saïd SABIA

[saidabia@gmail.com](mailto:saidabia@gmail.com)

Universidad SMBA

Fez - Marruecos

---

*"The author creates [...] an image of himself and another image of his reader, he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement." [1]*

Los lectores no entramos nunca en contacto con el texto novelesco de modo directo sino de forma mediatizada. Esta mediatización se inscribe en el marco global de la lógica comunicacional y pragmática que subyace a toda obra literaria y se efectúa por medio de una serie de instrumentos y estrategias que se engloban bajo el nombre de "paratexto". Tal término se refiere a un conjunto de producciones, del orden del discurso y de la imagen, que acompañan al texto, lo introducen, lo presentan, lo comentan y condicionan su recepción [2]. Ahí entran el título de la novela, las ilustraciones que figuran en la portada, las informaciones relativas a la edición, la casa editorial, el lugar y la fecha de publicación, los diversos textos que presentan la obra y el autor, así como los epígrafes que algunos autores hacen figurar al inicio de sus obras o de alguno de sus capítulos o partes, las dedicatorias que dirigen a familiares y amigos o a personas e instituciones que, de una forma u otra, han participado en la elaboración de la obra, por lo que los autores dejan constancia de su deuda para con ellos. Otros elementos paratextuales pueden ser también las introducciones, los prefacios y las notas que, a veces, acompañan al texto para explicar algunas de sus palabras o fragmentos y aportar aclaraciones sobre las condiciones y circunstancias que presidieron a su producción, su contenido y referencia y, por último, las imágenes (fotos, dibujos, ilustraciones), menos frecuentes pero también presentes en algunas obras. A todo ello hay que añadir otro elemento paratextual nuevo en el panorama de la novela no sólo mexicana sino mundial: se trata de la integración del sonido como uno más de los elementos expresivos usados por la novela [3]. Hay que señalar también que existe otro tipo de elementos paratextuales constituido por las, cada vez más numerosas, entrevistas concedidas por los escritores y en las cuales se tratan aspectos de su obra, así como las crónicas, los testimonios, los monográficos y estudios o trabajos de investigación realizados en torno a las obras de creación, y que contribuyen a echar luz sobre su sentido y su alcance estético e ideológico. [4]

Gérard Genette fue uno de los primeros críticos en ocuparse del paratexto, su naturaleza y sus funciones y significaciones en la obra literaria. Su definición del paratexto, que se cita a continuación, ha sido ampliamente retomada por los críticos e investigadores que se han ocupado de este aspecto [5]:

*"L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en*

*tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs [6], conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français -voyez, disais-je, des adjectifs comme "parafiscal" ou "paramilitaire"-, le paratexte de l'œuvre." [7]*

Esta definición pone de relieve dos hechos esenciales: el primero se refiere a las funciones del paratexto, que se resumen, según Genette, en "presentar" el texto y condicionar su recepción; el segundo es la alusión del crítico francés a la evolución previsible del género novelesco, texto y paratexto, hacia nuevas formas que todavía en 1987, fecha de publicación de la obra citada, eran desconocidas: "[...] *sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre*" [8]. En el momento de su salida, *La ley del amor*, por ejemplo, fue anunciada como "*la primera novela multimedia de la historia*"< [9] porque contiene, además del texto novelesco, imágenes que ilustran diversas escenas y situaciones de la diégesis, pero también un compact disc con fragmentos musicales. De este modo se va concretando la previsión de Genette relativa a la evolución de la novela hacia nuevas formas de las que el "e-book" es hoy la ilustración.

Todos los elementos paratextuales que se citan al inicio de este trabajo se clasifican en dos bloques según si son responsabilidad del autor, en cuyo caso se definen como "paratexto autorial", o del editor, por lo que vienen a llamarse "paratexto editorial". 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 o si se trata de una reimpresión de la misma edición o de una reedición, de si el autor es conocido o no, si su obra anterior ha tenido buena acogida de público y de crítica, etc. Difiere una edición de la obra de un autor novel y desconocido del público, de la de un autor consagrado y/o premiado por obras anteriores. Tampoco es lo mismo una edición que se prepara para un mercado local con pocas posibilidades de difusión, que una edición que se hace con garantías de ventas en el mercado nacional e internacional, en cuyo caso el número de ejemplares alcanza unas cifras muy elevadas, en previsión del éxito de ventas. Son, pues, muchos y muy variados los parámetros que entran en juego a la hora de abordar el diseño de la cubierta, las ilustraciones que contiene, los textos de presentación que acompañan la edición y que generalmente suelen ser redactados por técnicos de la casa editorial, o fragmentos de textos críticos favorables a la obra y al autor. Su estudio compete, pues, a la sociología del libro como producto para el consumo y no nos interesa aquí de modo directo.

En cambio, el paratexto autorial 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, como antes se ha dicho, 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 del 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 y que, en palabras de Philippe Lejeune, "*commande toute la lecture*". [10]

Hay que señalar también que el paratexto no es un "hallazgo" de los novelistas contemporáneos. En las obras literarias de todos los tiempos y de todas las culturas,

las producciones novelescas y de otros géneros venían envueltas, “arropadas”, por elementos paratextuales de naturaleza muy diversa, como títulos, subtítulos, prólogos, introducciones y notas dirigidas a los lectores. La novedad radica en el interés que la crítica le viene dedicando desde hace relativamente poco tiempo. El mismo Genette que, como se acaba de señalar, es uno de los primeros en haberse ocupado de este aspecto de la obra literaria, reconoce su deuda con uno de los escritores hispanoamericanos de mayor prestigio, Jorge Luis Borges, citándolo en las primeras líneas de su, ya clásica e inevitable, *Seuils*:

*"Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou -mot de Borges à propos d'une préface- d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin." [11]*

La referencia al “vestíbulo” de Borges aparece al inicio de una de sus primeras obras, *Evaristo Carriego* (1930) y de la que el autor argentino dice:

*"Antes de considerar este libro, conviene repetir que todo escritor empieza por un concepto ingenuamente físico de lo que es arte. Un libro, para él, no es una expresión o una concatenación de expresiones, sino literalmente un volumen, un prisma de seis caras rectangulares hecho de finas láminas de papel que deben presentar una carátula, una falsa carátula, un epígrafe en bastardilla, un prefacio en una cursiva mayor, nueve o diez partes con una versal al principio, un índice de materias, un ex libris con un relojito de arena y con un resuelto latín, una concisa fe de erratas, unas hojas en blanco, un colofón interlineado y un pie de imprenta: objetos que es sabido constituyen el arte de escribir. Algunos estilistas (generalmente los del inimitable pasado) ofrecen además un prólogo del editor, un retrato dudoso, una firma autógrafa, un texto con variantes, un espeso aparato crítico, unas lecciones propuestas por el editor, una lista de autoridades y unas lagunas, pero se entiende que eso no es para todos..." [12]*

Esta cita de Borges, junto con la de Genette, nos llevan a preocuparnos por las múltiples conexiones entre, por un lado, el autor y su propia obra y, por otro, las relaciones, no menos complejas que las anteriores, entre ambos y el destinatario de la obra: el lector. Si como lo estipulaba Wayne C. Booth, “la lectura más lograda es aquella en la que ambas construcciones [imagen del autor e imagen del lector] se encuentran en completo acuerdo”, entonces es legítimo -y obligado- fijarse en las estrategias que el autor desarrolla y pone en práctica para lograr dicho acuerdo, las cuales son constituidas fundamentalmente, y además de por el texto, por los elementos paratextuales que lo rodean, lo presentan e, indudablemente, lo completan.

En este estudio, pues, nos ocuparemos del estudio de algunos de estos elementos paratextuales (títulos, dedicatorias y epígrafes). Nos centraremos en estos aspectos del paratexto autorial debido al hecho de que éste es obra de los mismos autores por lo que cumple unas funciones premeditadas por los autores y determinadas en estrecha conexión con el texto mismo. Por ello iremos en busca de la función y significación de estos elementos en algunas de las novelas mexicanas más importantes del siglo XX. Estas son: *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *Palinuro de México* (1976) de Fernando del Paso, *Arráncame la vida* (1985) de Angeles Mastretta y *La ley del amor* (1995) de Laura Esquivel.

Todas estas novelas tienen una portada donde figuran, por este orden y de arriba hacia abajo, el nombre del autor, el título de la obra y la casa editorial. *Palinuro de México* no lleva ningún tipo de ilustraciones en la portada. En cambio, las demás novelas sí vienen con reproducciones de cuadros de autor: Agueda Lozano, para la de

Yáñez, Rufino Tamayo para la de Rulfo, un fragmento de un mural que representa una escena de la Revolución Mexicana para *La muerte de Artemio Cruz*, y en el caso de *Arráncame la vida*, un original realizado por Chango Cabral que representa un grupo musical interpretando un fragmento al ritmo del cual baila una pareja en el centro de la portada. En *La ley del amor* también, se trata de un original preparado por Miguelanxo Prado a modo de ilustración de la pirámide del amor en la antigua Tenochtitlan. Hay que señalar, por otra parte, que en el caso de las obras de Yáñez y Rulfo, y tratándose de una edición especial conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, en la que participan varios organismos oficiales importantes, en la misma cubierta aparecen los logotipos respectivos de los países participantes en la edición. Son, para ambas novelas, Argentina, Brasil, Colombia, España, Francia, Italia, México y Portugal. Son ediciones críticas, por lo que el texto viene acompañado de varios trabajos críticos, dispuestos antes y después del mismo, de notas explicativas a cargo del coordinador de la edición, cosa que no encontramos en las ediciones normales que, generalmente, no suelen incluir más que el texto, el paratexto autorial y, en algunas ocasiones, un prólogo o una introducción firmados por algún crítico de renombre.

## El título

El título es el primer "umbral" de la obra. Puede ser definido como un micro-texto, una *"unidad discursiva restringida"* [13] de forma y dimensiones variables (puede ser una sola palabra, un sintagma o una frase) que desempeña la función de designar, para el lector, el objeto o sistema semiótico que es, en este caso [14], la novela. De todos los elementos constitutivos de la novela, el título es el más citado y más conocido, el que dota la novela de unas dimensiones sociales importantes. Desde el punto de vista de la pragmática, el título desempeña varias funciones. La primera de ellas es la función apelativa, ya que el título tiene que designar, de modo distintivo e individualizador, la obra a la que se refiere:

*"el título es el nombre de pila de la obra literaria y ello en muchos aspectos, puesto que es a través del título que se reconoce, se recuerda, se estudia, se registra, se almacena y se busca cada obra."* [15]

Otra función del título es la referencial u orientativa ya que informa sobre el contenido de la obra o, cuando menos, sobre algunos de sus componentes. La primera información que los lectores reciben acerca de la obra les viene proporcionada por medio de ese primer umbral o pórtico que es el título.

Otra de las funciones que desempeña el título es aquella que Kurt Spang denomina *"función aproximadora"* [16] y que consiste en la capacidad del título de acercar a los lectores *"más intensamente a la obra literaria como artefacto que afecta la sensibilidad"* [17]. Esta última función se encuentra, a su vez, en estrecha conexión con otra que el mismo Spang califica de *"ficcionalizadora"*, propia de las obras literarias y que consiste en *"llevar al lector desde el mundo real al mundo ficticio evocado y creado en la obra literaria"*. [19]

La última de las funciones del título es la función comercial, llamada también *"aperitiva"* o publicitaria. En efecto, el título debe interesar, llamar la atención, seducir e incluso convencer y, sobre todo, incitar a la lectura.

Gérard Genette, por su parte, distingue, en este aspecto del título, entre dos categorías: aquellos títulos que anuncian de alguna manera el contenido temático de

la obra, por lo que los llama títulos "*temáticos*", y aquellos otros que, por no ser temáticos, podrían ser calificados de "*remáticos*" [19]. El crítico francés resume, también, en cuatro las funciones principales del título: la primera viene a ser de designación o identificación, la segunda es una función descriptiva de alguno(s) de los contenidos de la obra. La tercera es una función connotativa, relacionada directamente con la anterior. La última es una función de seducción que, en palabras de Genette, es de eficacia dudosa ya que puede tener efectos contraproducentes. [20]

Por ello, las relaciones entre el título y el texto son complejas. Es, como se ha visto, la primera fuente de información de la que dispone el lector en relación con la obra, por lo que deberá presentar lo esencial de la información, orientar al lector hacia los contenidos, sea de modo explícito o, simplemente, aludiendo a ellos implícitamente. Su estudio puede emprenderse siguiendo tres enfoques diferentes y complementarios: el sintáctico, el semántico y el pragmático. Los dos primeros guiarán la aproximación que ofrecemos aquí del estudio de los títulos, no así el tercero dado que el aspecto pragmático del título depende en gran medida de los efectos que éste logre o deje de lograr en tal o cual categoría de lectores y, por tanto, forma parte de la sociología del libro y de la teoría de la recepción que, en el presente estudio, no se contemplan.

El primero de los tres criterios señalados 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 concisas exclusivamente, o casi exclusivamente, por nombres, propios o comunes, con combinaciones de sustantivos con adjetivos. Éste es el caso de cinco de los seis títulos de las obras consideradas, con un claro predominio del uso del nombre propio de los protagonistas respectivos de las obras (*Pedro Páramo*, *Artemio Cruz* y *Palinuro*). El único título que contiene en su formulación un elemento verbal es *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, y no se trata, como más adelante veremos, de un título formulado por la autora de la obra sino que es el título de un bolero mexicano.

El segundo criterio es el correspondiente a la semántica del título. Desde este punto de vista podemos afirmar que las seis obras ofrecen muestra de títulos de tipo temático, tal y como los define Gérard Genette. *Pedro Páramo* y *Palinuro de México*, títulos constituidos exclusivamente por el nombre y el apellido del personaje protagonista, indican que se trata de una obra dedicada, en su mayor parte, al personaje cuyo nombre da su título a la obra. En la mayoría de los estudios realizados sobre el personaje en la novela mexicana contemporánea, se puede apreciar hasta qué punto tanto el nombre como el apellido del personaje central de la novela de Rulfo están cargados semántica y simbólicamente y se relacionan directamente tanto con la situación de sequedad y dureza (piedra) invocadas por el nombre de pila, como con el vacío característico de su vida (páramo) inducido por el apellido. Del mismo modo, el nombre del personaje central de la novela de Fernando del Paso, con reminiscencias míticas inducidas por la referencia al personaje de *La Eneida* de Virgilio y el destino trágico al que lo lleva su inclinación al sueño y al idealismo, se contextualizan en la situación histórica del México del 68 en el cual *Palinuro* viene a ser el prototipo del joven estudiante, idealista y soñador. Esta dimensión representativa-simbólica se refuerza por medio de la imposición al personaje del apellido compuesto por la preposición "de" y el nombre de su país: México. Debemos señalar, por otra parte, que este título, junto con el de la novela de Mastretta y, en grado menor, el de Laura Esquivel, ofrece una muestra de la noción de "intertitularidad" [21] al referir a otro texto, en este caso el de Virgilio del que no se recoge sólo el nombre del personaje, sino también la experiencia vital.

*La muerte de Artemio Cruz*, a su vez, contiene el nombre y el apellido del protagonista que, al igual que los dos títulos anteriores, está cargado semántica y simbólicamente, sobre todo en el nivel del apellido (cruz = trinidad y sufrimiento), además de la caracterización por la "muerte", inducida por el uso de la preposición "de", por lo que cobra mayor relieve este último aspecto (la muerte) que el mismo personaje, pese a la fuerza simbólica de su nombre y, sobre todo, su apellido. Se trata, pues, de 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.

En las novelas restantes, el título funciona como metatexto: por una parte, hay una relación estable entre el título y el contenido de la novela puesto que aquél informa sobre partes de ésta y, por otra parte, el título goza de cierta autonomía ya que constituye una unidad significativa autónoma que representa una actualización del tema que se desarrolla en la obra. En *Al filo del agua*, se trata de situar al lector en el ambiente de espera y angustia anterior a la inminencia de un suceso grave. Agustín Yáñez ofrece del título de su novela una explicación sucinta en una nota breve que aparece antes del inicio de la obra propiamente dicha, y en la que informa a los lectores del significado de la misma. Sabemos, de este modo, que esta expresión es usada por los campesinos para referirse al momento inmediatamente anterior al comienzo de la tormenta, y que, en sentido figurado, se usa para significar la inminencia de un suceso de importancia. Con ello, se prepara al lector a encontrarse, en la obra, la narración de hechos o acontecimientos cuya importancia les viene otorgada por el hecho de situarse en vísperas de un suceso importante [22]. La noción de espera queda, pues, asentada desde el principio, como una constante de la obra. El título cobra su plena significación para el lector al finalizar la lectura de la obra, ya que en este momento es cuando este último llega a comprender que el suceso que, al inicio, está "al filo del agua", es la revolución inminente, que no llega a tener lugar dentro de los límites espacio-temporales de la diégesis, pero que acabará con el estancamiento característico del pueblo sin nombre, inducido, en el plano sintáctico, por medio de la ausencia de verbo en la formulación del título.

En *Arráncame la vida*, el título del famoso bolero mexicano del que se cita un fragmento en la obra [23], y que ofrece otra muestra de "intertitularidad", se puede aplicar, de igual modo, a la protagonista Catalina que se ve "arrancada" a su familia y despojada de su personalidad por la prepotencia y el machismo de su marido Andrés Ascensio, y a este último cuya vida es "arrancada", lenta pero seguramente, por medio de la infusión de cempasuchitl que Catalina le va sirviendo en los últimos capítulos de la novela. Por ello, el pronombre personal "me", complemento del verbo en imperativo, semánticamente cargado de fuerza y violencia, puede remitir tanto a la narradora protagonista como a su antagonista y socio en la diégesis, Andrés Ascensio. Por otra parte, también es posible relacionar el título de esta novela con el mundo vegetal, como lo hace Monique J. Lemaître [24], y asimilar la experiencia vivida por Catalina a la de las flores que son arrancadas del campo para servir de adorno. En efecto, en gran parte de la novela, la narradora protagonista se ve obligada a servir de adorno al personaje público que es Andrés Ascensio tanto como gobernador del Estado de Puebla como en sus nuevas funciones como alto responsable político en el gabinete presidencial en la capital.

El título de la última obra, *La ley del amor*, también resulta altamente significativo no sólo en relación con su co-texto, sino también en relación con un texto fundamental en la cultura occidental: la Biblia, por lo que admite, por lo menos, dos interpretaciones complementarias la una de la otra. La primera puede basarse en la presencia de esta misma fórmula en el texto bíblico como una obligación de todo buen cristiano. El hecho de no acatarla se interpreta como una de las causas fundamentales de la pérdida del equilibrio, la cual está en la base misma de la

creación y elaboración de esta novela de Esquivel. Pero, por otra parte, se trata de una ley universal que trasciende los límites de una sola religión o profesión de fe, para hacerse extensiva a toda la comunidad humana que es, en definitiva, el blanco de la crítica de la autora. Este título, pues y al igual que los demás, viene a ser de tipo explicativo y referencial, en estrecha conexión con su co-texto.

Debemos señalar, también, en relación con el título, que dos de las seis novelas aquí consideradas contienen capítulos titulados. Éstas son *Al filo del agua* y *Palinuro de México*. Otras dos ofrecen divisiones en secuencias no tituladas: *Pedro Páramo* y *La ley del amor*. *La muerte de Artemio Cruz* contiene, en sus secuencias historiadadas, la especificación de la fecha (año, mes y día) entre paréntesis que funciona a modo de título de las mismas, mientras que *Arráncame la vida*, utiliza en vez de los títulos, una viñetas acompañadas del número correspondiente al capítulo. Tanto en esta última obra como en las de Yáñez y Del Paso, el título del capítulo (o la viñeta que lo sustituye) desempeña una función situativa y referencial anunciadora del contenido de su co-texto.

Para terminar, hay que señalar el caso particular que constituye la formulación del título "Instructivo" que encabeza las instrucciones anteriores al inicio de la narración en *La ley del amor*. La aparición de este mismo texto paralelo a la narración así como su título, asimilan la novela a un producto cuyas reglas de uso se especifican en función de las categorías de los lectores-usuarios y de las condiciones específicas relacionadas con las características de gustos y tendencias de los mismos. La autora tiene conciencia de estar ofreciendo al público lector una novela atípica y novedosa, por lo que hace uso de estas estrategias, también explicativas y orientativas, no ya del contenido del texto, sino de las modalidades de su utilización.

Señalemos, por último, en relación con este mismo aspecto del título, que cuando en las demás novelas, el título de las mismas está escrito con caracteres de tamaño mayor que el que se usa para el nombre del autor, en La ley del amor, ello es al revés. Este detalle encuentra su explicación en el hecho de que, en el momento de la publicación de esta obra, la autora era muy conocida por su primera novela *Como agua para chocolate* de la que se habían vendido más de cuatro millones de ejemplares en el mundo y se habían hecho traducciones a más de treinta idiomas.

## Las dedicatorias

La dedicatoria es una práctica por medio de la cual el autor homenajea a una persona o a un grupo de personas haciendo figurar, al inicio de su obra, el nombre del destinatario de su homenaje. Suele aparecer inmediatamente después de la página que reproduce la portada con el título de la obra y el nombre del autor. En algunos casos su formulación es breve y se limita al uso de la preposición "a" seguida del nombre de la persona a quien se dedica la obra. En otros casos, la formulación es algo más extensa e inclusiva de los motivos por los cuales se dedica la obra al destinatario del homenaje.

Existen de la dedicatoria dos tipos diferentes: el primero es aquel que consiste en que el autor dedique, de su puño y letra, un ejemplar de su obra a una persona en concreto, caso que se da en ocasiones particulares de contacto personal, de carácter privado, entre el autor y el destinatario de la dedicatoria, o con motivo de un acto público, como la presentación de la obra recién publicada, por ejemplo, que suele ir acompañado de una sesión de firmas de autógrafos en la que el autor formula una dedicatoria a la atención de las personas que se presentan ante él con un ejemplar de su obra en la mano. El segundo tipo de dedicatorias es aquel que figura, impreso, al



inicio de la obra, en todos los ejemplares puestos a la venta y que, por tanto, forma parte del paratexto autorial que aquí nos interesa. Este tipo de dedicatorias tiene por principal función dejar constancia de la deuda que tiene el autor con la(s) persona(s) o entidad(es) destinataria(s) de la dedicatoria: amigos o familiares que de alguna manera contribuyeron a la elaboración de la obra, inspirándola o facilitando las condiciones de su realización, autores, pensadores, personajes históricos hacia quienes el autor siente admiración o con cuya obra la suya propia tiene algún tipo de relación. Desempeña, pues, una doble función: por un lado es un reconocimiento de deuda y un homenaje dirigido al destinatario de la dedicatoria, y por otro lado, de cara al lector, funciona como condicionante de la lectura y descodificación del texto ya que establece una relación directa entre, por una parte, el destinatario de la dedicatoria y/o su obra y, por otra parte, el contenido de la obra que el lector está invitado a interpretar teniendo en cuenta esta relación.

En las obras que aquí se estudian, tres no llevan ningún tipo de dedicatorias: *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y *Palinuro de México*. Las otras tres sí contienen dedicatorias, una a un personaje conocido, Charles Wright Mills (1916-1962) a quien Fuentes dedica su novela, y las otras dos a personas del entorno familiar de Ángeles Mastretta y de Laura Esquivel.

En el primer caso, Fuentes entronca su obra con la labor desarrollada por el escritor norteamericano en el campo de los estudios sociológicos y, más concretamente, en relación con la lucha de clases y el papel de las élites [25]. En efecto, Wright Mills preconiza, en su obra, la investigación de los hechos contemporáneos que interesan a todos los ciudadanos y adopta una postura crítica, independiente de los grandes centros de poder. De este modo, se deja constancia de la relación de amistad que unía al novelista mexicano y al sociólogo norteamericano que el autor califica, en su dedicatoria, de "*compañero en la lucha de Latinoamérica*". Sabido es que *La muerte de Artemio Cruz* se publicó en un momento especial en la historia de Latinoamérica: la revolución cubana acababa de tener lugar (tres años antes de la publicación de la obra) y significaba, más que una esperanza, una posibilidad real para los países hispanoamericanos de liberarse de las muchas dictaduras que, en esa época, controlaban su destino. En esta novela, el autor establece, en efecto, un paralelo entre las dos revoluciones cubana y mexicana y muestra cómo, irónica y paradójicamente, se critica a la primera por parte de Artemio Cruz que consideraba que la verdadera revolución era la que se estaba llevando en México. En esa época, el mismo Fuentes llevaba una intensa labor en pro de la liberación de los pueblos de Latinoamérica y tenía contactos estrechos con los responsables políticos en Cuba [26]. Charles Wright Mills une su voz a la de otros muchos intelectuales que defienden la causa cubana y celebran el triunfo de la revolución castrista, y forma parte del grupo de amigos de Carlos Fuentes al lado de escritores e intelectuales importantes como Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Pablo González Casanova o Norman Mailer. En esta época de guerra fría y dada la proximidad geográfica entre Cuba y Estados Unidos así como el peligro constante que ello significaba para la experiencia cubana, el hecho de poder contar entre los simpatizantes de la revolución castrista a un eminente intelectual estadounidense como era Wright Mills, venía a tener una significación particular. Ello es lo que justifica, a nuestro parecer, el hecho de dedicar *La muerte de Artemio Cruz* al sociólogo norteamericano. Corrobora nuestra interpretación el hecho de que, contrariamente a lo que es habitual [27], la dedicatoria de Fuentes a Wright Mills no figure inmediatamente después de la reproducción de la portada, sino después de los epígrafes, por lo que viene a ser condicionante en primer grado de la recepción del texto. Los lectores al tanto del pensamiento y del contenido de la obra de Wright Mills entienden que hay que descodificar la obra a la luz de las ideas del sociólogo norteamericano, y a aquéllos que no conocen su obra, Fuentes se lo presenta como "*amigo y compañero en la lucha de Latinoamérica*", por lo cual toda la obra viene a inscribirse en el marco histórico de la lucha de los pueblos latinoamericanos por la

consecución de la libertad y la justicia. El caso cubano es, en este contexto, un ejemplo esperanzador a través del cual se examina y se critica la Revolución Mexicana.

En el segundo caso, el de Mastretta y Esquivel, la dedicatoria se dirige, como antes se ha dicho, a personas del entorno familiar de las autoras. En lo que se refiere a *La ley del amor*, la autora reserva una página independiente a cada uno de los destinatarios de la dedicatoria, la primera "A Sandra" y la siguiente "A Javier" sin más comentarios. En cambio, en *Arráncame la vida*, Mastretta deja constancia no sólo de su reconocimiento de deuda para con algunas personas de su entorno familiar, sino también de las condiciones de producción de su obra. Así, Héctor aparece como "cómplice" de la autora mientras que Mateo figura como "boicoteador". Destinatarios de su dedicatoria son también la madre de la autora y sus amigas, entre las cuales distingue, mencionándola con su nombre, a Verónica. El último grupo de destinatarios de la dedicatoria viene formado por Catarina y "su papá" como co-autores de la obra. Hay que señalar, pues, en esta dedicatoria de Mastretta, que este elemento paratextual supera los límites del homenaje para desempeñar la función de informar sobre algunas de las condiciones de producción del texto. Pero tanto en un caso como en el otro, las dedicatorias de Mastretta y Esquivel no trascienden los límites del ámbito familiar, contrariamente a la obra de Fuentes, mucho más conectada con el momento histórico de su producción así como con las corrientes de pensamiento e ideología que orientan y condicionan las producciones artísticas de modo general y las novelístico-literarias en particular.

## Los epígrafes

Después del título, el elemento paratextual de mayor relieve que suele acompañar una obra e informar sobre su contenido, es el epígrafe. Tanto es así que para algunos críticos que se han ocupado del estudio del paratexto, el epígrafe constituye una manifestación extradieгética que gobierna toda la lectura de la obra y forma parte de esos elementos que el texto contiene siempre sobre su modo de empleo, señalados por Tzvetan Todorov [28]. Entre los críticos mencionados, se puede citar a Philippe Lejeune que afirma que esta manifestación perigráfica "*commande la lecture des textes auxquels elle préside*". [29]

Una definición sencilla del epígrafe puede ser la siguiente: es una cita de autor que suele aparecer después de la dedicatoria, en las obras donde ésta figura, generalmente acompañada del nombre del autor y/o de la obra de la que está sacada. Sobre sus funciones, Fabrice Parisot afirma lo siguiente:

*"Pré-posée ou proposée aux abords du texte, elle est un élément paratextuel fondamental chargé d'intentions dont la seule présence vise à une stratégie destinée à orienter sur le sens, sur le message narratif instillé, distillé tout au long du récit."* [30]

Lejos de ser, pues, una práctica inocente, el epígrafe viene a ser parte de una estrategia intencionada de inscripción del texto dentro de un ámbito de pensamiento o una línea de producción ideológica o estética. Por medio de ella, el autor inscribe su producción dentro de una corriente determinada o la entronca con la de un autor en particular, o varios autores con quienes su obra tiene afinidades o conexiones. En otros casos, la conexión se establece entre un elemento en 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. El lector tiene que tenerlo presente a la

hora de descodificar el texto, aunque en realidad, la tarea de comprobación de los nexos existentes entre texto y epígrafe(s) suele tener lugar generalmente a posteriori. Una vez finalizada la lectura de la obra es, en efecto, cuando el lector suele volver a considerar los epígrafes y comprobar la presencia de éstos en el texto y la forma con que lo han influenciado.

De las seis obras que estudiamos en este trabajo sólo dos contienen epígrafes: *La muerte de Artemio Cruz* y *La ley del amor*. La primera contiene cinco epígrafes, cuatro de autores diferentes y uno sacado de una canción popular. La segunda contiene seis epígrafes: cuatro son fragmentos de poemas de los "*Cantares Mexicanos*", uno de los "*Romances de los señores de Nueva España*" y un trabalenguas.

Antes de pasar a examinar los epígrafes de Fuentes, conviene señalar las siguientes observaciones relativas a la forma de citarlos y hacerlos figurar en la página que los contiene. De arriba abajo, las citas aparecen por orden cronológico de autores y obras. Así, pasamos de una cita de Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) publicada por primera vez en 1580 [31], a otra de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) publicada en 1645, a otra de Henri Beyle (1783-1842), más conocido por su seudónimo, Stendhal, y por su obra: *Le rouge et le noir* publicada en 1830 [32], luego a otra cita del poeta mexicano José Gorostiza (1901-1973), sacada de su segunda y última obra, *Muerte sin fin*, publicada en 1939 [33]. Termina con dos versos de un conocido corrido popular mexicano.

Es revelador que Montaigne figure en primer lugar entre los autores epigrafados por Fuentes. Ello es así no sólo porque en esta disposición se atiende al criterio cronológico, sino también por la importancia de los nexos entre la figura y la obra del pensador y humanista francés, y el planteamiento global, temática y estructuralmente, de *La muerte de Artemio Cruz*.

En efecto, Montaigne es conocido por ser el autor de una obra única, *Essais*, cuya edición definitiva se hizo en 1595, tres años después de su muerte. Se trata de una obra en tres libros y 107 capítulos. El primer libro es dedicado a unas observaciones de tipo político y etnográfico, así como a unas reflexiones filosóficas sobre la muerte, la soledad, la educación y la amistad. Todos estos temas están presentes, como antes se ha visto, algunos de ellos incluso de modo acuciante, en la novela de Fuentes, por lo que es posible establecer una primera relación de orden temático entre las dos obras. El segundo libro está más centrado en el retrato que hace Montaigne de sí mismo y de sus sentimientos, mientras que el tercero ahonda en la reflexión y comporta el relato de los viajes del autor.

Un aspecto interesante de la obra de Montaigne radica en su estructuración. En efecto, la obra que nos ha llegado es el resultado de la supersposición por parte del autor, de varios estratos. Al texto inicial, Montaigne ha ido añadiendo nuevos elementos, sin quitar los antiguos, de modo que el resultado final es una obra "*en movimiento*" como así la ha calificado Jean Starobinski [34]. En este aspecto también de la estructuración, es posible establecer paralelos entre las obras de los dos autores. *La muerte de Artemio Cruz*, en efecto, viene estructurada en trípticos recurrentes que se superponen los unos a los otros, siendo las secuencias en primera y en segunda persona versiones renovadas de los mismos contenidos relativos al cuestionamiento, por parte del protagonista, de su propio comportamiento y de las sucesivas opciones que fue tomando a lo largo de su vida.

Por todo ello, es posible pensar que Fuentes hace figurar a Montaigne en el primer puesto de los autores epigrafados debido tanto a los contenidos de su obra como a su estructuración, por lo que de esta forma se deja constancia de la deuda intelectual que Fuentes tiene para con el humanista francés cuya obra es conocida como una obra de

difícil clasificación genérica, pero con la pretensión clara de ser una descripción de la condición humana. Precisamente, en relación con este tema de la condición humana, el texto propiamente dicho que se usa como epígrafe, "*La préméditation de la mort est préméditation de liberté*", hace referencia a dos de los temas más importantes en ambas obras, a saber: la muerte y el libre albedrío.

En la obra del autor epigrafiado, este fragmento figura en el libro 1° de los *Essais* [35], en el capítulo XIX titulado "*Que philosopher, c'est apprendre à mourir*" y en el que Montaigne principia citando a Cicerón para quien "*Philosopher ce n'est autre chose que s'aprester à la mort*" [36]. En este capítulo, Montaigne formula unas reflexiones en torno a la muerte bajo todas sus facetas y significaciones así como las actitudes, variadas y contradictorias, del hombre frente a ella: la muerte como algo ineluctable, que los seres humanos temen pero a lo cual se tienen que resignar y aceptar como una fatalidad; la muerte como final del placer y del goce y que los hombres, por tanto, tienden a aplazar al máximo. Montaigne parte de sí mismo, pero también de algunos personajes ilustres de la historia tales Jesucristo y Alejandro, para mostrar que la muerte desconoce la edad y la grandeza y afecta por igual a papas, reyes y emperadores como a humildes desconocidos. Montaigne propone, contra este miedo, seguir el ejemplo de los antiguos egipcios que integraban la muerte en su vida cotidiana logrando, de este modo, hacer de ella algo habitual y, por tanto, desprovisto de peligro para ellos:

*"Ostons luy l'estrangeté, pratiquons le, accoustumons le, n'ayons rien si souvent en la teste que la mort: à tous instans representons la à nostre imagination et en tous visages."* [37]

En este contexto de la reacción que Montaigne propone que los hombres tengan frente a la muerte, es donde aparece el fragmento epigrafiado. Al integrar la muerte a la vida, el hombre se convierte en sujeto del devenir y, consecuentemente, se libera del servilismo al que lo condena el miedo a la muerte:

*"Il est incertain où la mort nous attende, attendons la par tout. La premeditation de la mort, est premeditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a desappris à servir. Il n'y a rien de mal en la vie, pour celuy qui a bien comprins, que la privation de la vie n'est pas mal. Le sçavoir mourir nous afranchit de toute subjection et contraincte."* [38]

Por un lado, la muerte de la que se trata en la novela de Fuentes no es tanto la muerte física del protagonista como su muerte "moral" y, por otro lado, esta misma muerte es decidida, eso es: premeditada, por él mismo en el sentido de que Artemio Cruz sabía exactamente que una parte de sí mismo se estaba muriendo progresiva e ineluctablemente al proceder él a las opciones que eligió en detrimento de las otras opciones posibles que, consciente y por tanto deliberada y premeditadamente, fue abandonando.

El segundo autor epigrafiado es el español Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo del Siglo de Oro español, conocidísimo tanto por sus más de ciento veinte comedias como por sus autos sacramentales cuyo número ronda los ochenta y de los cuales forma parte *El gran teatro del mundo* que es la obra de la cual está sacado el fragmento citado.

Resulta casi innecesario recalcar la importancia que tiene el ilustre dramaturgo español en muchos de los escritores en lengua española, y especialmente aquellos que se han ocupado en sus producciones de la condición del hombre, tema a todas luces presente tanto en la obra de Calderón como en la de Fuentes, aunque abordado de modos diferentes. En el dramaturgo español se trata de la perspectiva religiosa que

guía su aproximación y conlleva, como era habitual en el teatro del Siglo de Oro, un adoctrinamiento de los destinatarios de los autos sacramentales, mientras que la preocupación del novelista mexicano es más de tipo existencialista y relacionada con problemas e inquietudes de los escritores contemporáneos como la soledad, la problematicidad y el sufrimiento relacionados con la elección como características importantes de la vida del hombre del siglo XX. Precisamente, en este contexto es donde creemos que hay que entender la inserción del texto epigrafiado de Calderón:

"Hombres que salís al suelo  
por una cuna de hielo  
y por un sepulcro entráis,  
ved cómo representáis..."

Se trata de un fragmento de una réplica en diez versos del "AUTOR", representación de Dios y primera, por orden de importancia, de las "personas" [39] que intervienen en este auto sacramental alegórico de Calderón. Dicha réplica corresponde a los versos 628 a 637. Los puntos suspensivos que aparecen al final del epígrafe indican que falta el último verso (el 637) de la réplica: "*que os ve el Autor desde el cielo.*" [40]

*La muerte de Artemio Cruz* es la historia de la trayectoria vital del protagonista, desde su nacimiento en 1889 (secuencia 12) hasta su muerte que se produce en la última secuencia de la novela, secuencia donde se confunden las tres voces y los tres tiempos de la vida del protagonista, en clara señal de la caída de las máscaras. En el momento de la agonía del protagonista, éste procede, en efecto, a un examen y un balance de toda su trayectoria vital, lo cual lo lleva a percatarse de lo absurda que ha sido su vida dado que en ella ha tenido que vivir "*representando*" un papel que no correspondía a su profundo y auténtico "yo". En este contexto es equiparable a los destinatarios de los versos calderonianos cuya vida, desde la cuna hasta el sepulcro, viene a ser, para el dramaturgo español, una "*representación*". En *La muerte de Artemio Cruz*, uno de los momentos más expresivos de la similitud entre el personaje de Fuentes y los "*hombres*" de Calderón se sitúa en la primera secuencia en primera persona, cuando su propia esposa sintetiza su vida diciendo: "*¡Hasta en la hora de la muerte debía engañarnos!*" (p.10), dando a entender que toda su vida había sido un engaño y una "*representación*".

Por otra parte, hay que recordar, en este contexto, que el planteamiento estructural de la novela, basado en el uso de los trípticos, recalca la separación que el autor establece entre la verdad interior del protagonista y la visión externa que del personaje tienen los demás a través de la versión que él mismo les ofrece y que el narrador omnisciente confirma en las secuencias historiadas.

En este mismo contexto de la representación, que implica desdoblamiento, es donde hay que entender el epígrafe de Stendhal, sacado de *Le rouge et le noir* y que corresponde al capítulo XLII del segundo libro [41]. Sabido es que esta novela es una obra importante en la literatura francesa del siglo XIX, pero también lo es en el ámbito de la literatura mundial por las muchas influencias que ha tenido en escritores de otros países y de otras lenguas. En efecto, Stendhal es una de las figuras más importantes que, en Francia, se asimilan al nacimiento de la novela moderna. Una de las bases de la escritura del autor de *Le rouge et le noir* es la preocupación por expresar la verdad despojada de todo tipo de artificios [42], lo cual lo lleva a adoptar, como elemento definitorio de la novela la noción de "espejo": "*Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin*" [43]. De este modo, Stendhal se desmarca en relación tanto con el realismo de Balzac como con las reconstituciones históricas de Walter Scott. En su novela concebida como un espejo, desempeña un papel de primer orden el punto de vista desde el cual se percibe la realidad novelada. Este punto de vista es el del personaje central de su obra, Julien Sorel, a través de cuya

percepción y experiencia el lector accede al universo narrativo que abarca tanto la conflictividad interna del personaje como la crítica formulada acerca del entorno social en el cual le ha tocado vivir. En este aspecto concreto vemos uno de los más importantes puntos de encuentro entre las figuras del héroe de Stendhal y el de Carlos Fuentes. En ambas obras, en efecto, la perspectiva predominante es la del personaje protagonista. Se complementa, también en las dos novelas, esta perspectiva con la visión del narrador que adopta y refuerza el punto de vista del personaje sobre todo en lo referente a la conflictividad característica de sus relaciones con su entorno.

Por otra parte, en el plano de la anécdota, la trayectoria del protagonista Julien Sorel es asimilable a la de Artemio Cruz en algunos aspectos de los cuales resaltaremos dos fundamentales e interrelacionados que nos parecen explicar la aparición del fragmento epigrafiado de *Le rouge et le noir*: primero, los orígenes humildes de ambos protagonistas y su ascenso social y económico así como su ingreso en la alta sociedad gracias al hecho de haber contraído matrimonio con mujeres que pertenecen a esta misma categoría social (Mathilde de la Mole / Julien Sorel; Catalina Bernal / Artemio Cruz); segundo, este hecho no resulta exento de una conciencia clara de dichos orígenes y del hecho de que ambos protagonistas no pertenecen a esta clase social, por lo que el desdoblamiento será una presencia importante en el desarrollo y el desenvolvimiento de los dos. Dicho desdoblamiento significa que, de cara a los demás, es la falsedad y la "representación" que implica la duda inducida en el texto epigrafiado por el uso del "*peut-être*", mientras que de cara a la interioridad del personaje, él viene a ser el único ("*Moi seul*") poseedor de la verdad que no admite la duda. En ambos personajes, la conciencia de su condición y de su verdadero ser conlleva sufrimiento. Por otra parte, la aparición del fragmento epigrafiado en la obra de Stendhal corresponde a los momentos inmediatamente anteriores a su muerte, momentos en los que Sorel procede al establecimiento de un balance de la totalidad de su vida. En ello vemos otro paralelo con la novela de Fuentes ya que se trata, como es sabido, también de las últimas horas de vida de Artemio Cruz y que éste dedica, a su vez, a una valoración de su trayectoria vital.

Debemos señalar, en relación con esta obra de Stendhal y el aspecto que aquí se estudia, que este último hace en ella un uso intensificado del epígrafe. En efecto, de un total de 75, sólo los últimos cuatro capítulos no llevan epígrafes. Otro detalle revelador de la importancia del fragmento epigrafiado por Fuentes radica en el hecho de que, a diferencia de la forma con que este último cita el fragmento de Stendhal (con el "*peut-être*" en cursiva), en el texto original este "*peut-être*" aparece con letras mayúsculas. Este detalle tiene su importancia ya que Stendhal, a lo largo de la narración, utiliza mucho la cursiva reservando las mayúsculas para la transcripción de los títulos. Aparte de estos últimos, las únicas palabras que aparecen transcritas enteramente con mayúsculas son precisamente estas dos: "*peut-être*", que en la obra de Fuentes aparecen en cursiva. El aspecto gráfico, pues, contribuye aquí a poner de relieve una concepción particular del componente esencial de ambas obras: el personaje. Cuando la elaboración minuciosa de la figura central de la obra consigue el efecto de crear en el lector la imagen de un personaje cuidadosamente elaborado y con un perfil claramente definido por oposición al mundo que lo rodea y al cual se opone, aparece el fragmento epigrafiado para introducir una nota de relativismo inductora de la duda: "*Pour les autres, je ne suis tout au plus qu'un PEUT-ETRE*". De cara a su propia interioridad y su propio punto de vista que es el que adopta también el autor, Julien Sorel tiene convicciones inquebrantables, cualidad que se expresa por medio del primer fragmento del texto epigrafiado: "*Moi seul, je sais ce que j'aurais pu faire*". Pero, por otra parte, el protagonista de *Le rouge et le noir* tiene conciencia de que existe otro punto de vista: el de los demás. La coexistencia de ambas perspectivas en un mismo fragmento textual dota al personaje de una dimensión moderna en el sentido de que a pesar de la firmeza de sus convicciones, Sorel tiene conciencia de la existencia de otro punto de vista correspondiente a la mirada ajena que lo define como un "*PEUT-ETRE*". Esta misma dimensión moderna, combinada con el

relativismo es, como se puede apreciar a través del personaje de Artemio Cruz, la que lo caracteriza como un héroe profundamente humano para cuya correcta percepción y comprensión se requiere abordarlo desde varios puntos de vista.

El cuarto epígrafe está constituido por dos versos, el cuarto y el quinto del poema III, sin título, de *Muerte sin fin*, y compuesto por un total de 15 versos [44], del poeta mexicano José Gorostiza que, a pesar de no haber publicado más que dos obras, es considerado, junto con Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia, como uno de los poetas mexicanos más importantes del grupo de los "Contemporáneos". En palabras de Octavio Paz, la obra de Gorostiza es "*con la de Jorge Guillén, la más inflexible y concentrada de la moderna poesía en español*" [45]. Este poeta representa la tendencia más puramente espiritual de su grupo y es uno de los que mayor influencia han tenido en poetas y prosistas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX.

Temáticamente, su poesía está marcada por el sello de la preocupación por el tiempo, la muerte y la ambigüedad, inducidos todos ellos por la antinomia de los términos constitutivos del mismo título de su obra: "*muerte*" y "*sin fin*". Al asociarse estos términos antinómicos, el efecto resultante es un juego de espejos (que ilustran los versos 13-15 del poema) en el que ninguno sale ganando. La muerte es, por definición, el término, el final del tiempo y de la vida. Al definirla precisamente por medio de la anulación ("sin") de su esencia ("fin"), el poeta anula a la misma muerte. Pero, al mismo tiempo, es posible privilegiar la interpretación contraria consistente en considerar que, siendo "sin fin", la muerte cobra mayor relieve precisamente como tal.

Por otra parte, la muerte implica el final de la vida y, por lo tanto, el final de la percepción que permite acceder tanto al goce como al sufrimiento, por lo que si es una muerte sin fin, significa la prolongación de la percepción de la muerte misma y, por consiguiente, del sufrimiento que le es asociado. Ésta es precisamente la situación en la que se encuentra el protagonista de la novela de Fuentes: su muerte física se prolonga a lo largo de las secuencias en primera persona que recogen las últimas doce horas de su agonía; pero, al mismo tiempo, entre estas secuencias se intercalan las otras, en segunda y en tercera persona, que narran en detalle su otra muerte: la muerte moral, mucho más dolorosa no sólo porque se prolonga en el tiempo sino también porque implica que el protagonista tiene plena conciencia de ella, por lo cual el sufrimiento es doble. Ello es, precisamente, lo que explica los agradecimientos que Artemio Cruz dirige a su hijo Lorenzo en la 10ª secuencia en "Yo" [46]. Éste, en efecto, tuvo el valor que su padre no tuvo nunca, de ir a enfrentarse con la muerte en la Guerra Civil española.

Debemos señalar, también, esta otra interpretación posible del paralelo entre la muerte en la obra de Gorostiza y en la de Fuentes, basada en la segunda acepción de la palabra "fin": objeto o motivo, finalidad [47]. Si partimos del postulado que privilegiaría esta acepción, podemos pensar que, en el caso de Artemio Cruz, se trata de una muerte absurda e inútil, "sin fin[alidad]", en comparación con la muerte de su hijo, condicionada por la obediencia a unos ideales claros de compromiso con una causa determinada, en este caso de tipo ideológico y de solidaridad con el bando republicano español. En este caso también, la conciencia de estar teniendo una muerte inútil viene acompañada de sufrimiento.

Hay que señalar, por último, en relación con la percepción de la muerte, que dicha percepción no se efectúa sólo en relación con uno mismo, sino también de cara a los demás, hecho que implica la existencia de varios sujetos de la percepción, los cuales se expresan en la lengua por medio de los pronombres personales que aparecen en los versos de Gorostiza como una fatalidad ("*¡siempre tres!*") y que Fuentes retoma y sistematiza en la novela, a modo de espejos los unos de los otros hasta que acaban

diluyéndose, al final de la obra, con la "muerte sin fin" del personaje ("Yo") y del otro "yo" que lo percibe y lo narra:

*"... ya no sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré" (p.316)*

Tanto el tiempo (futuro) del verbo "*moriré*", última palabra de la novela, como la ausencia de punto final después de esta misma palabra, significan precisamente la suspensión, por un lado, de la acción y, por otro, de la narración. En efecto, por una parte, el futuro expresa, por decirlo así, una "promesa" de acción que, de cumplirse, dejaría de ser futuro y se convertiría en pasado, muerte, en relación con la continuidad y la vida que supone el presente y el futuro por venir y, por otra parte, la presencia de un punto final indicaría la confirmación del fin (la muerte) y equivaldría al traspaso del sujeto de la percepción y de la narración misma de la historia del personaje, al ámbito de la muerte.

El último de los cinco epígrafes que aparecen en esta novela de Fuentes viene constituido por los dos primeros versos de un conocido corrido popular titulado "*Camino de Guanajuato*" compuesto por el cantautor mexicano José Alfredo Jiménez Sandoval (1924-1973) con motivo de la muerte de su hermano [48]. La primera estrofa de las cinco que componen el corrido es la siguiente:

*"No vale nada la vida,  
La vida no vale nada;  
Comienza siempre llorando,  
Y así llorando se acaba.  
Por eso es que en este mundo  
La vida no vale nada."*

El desprecio hacia la vida que expresan los versos epigrafiados implica no sólo la presencia de su opuesto, la muerte, sino también una actitud de valor y determinación hacia esta última, y viene a constituir una especie de síntesis de la actitud por adoptar ante la vida y la muerte. Tal actitud es la que contienen, combinados e integrados por la noción de complementariedad, todos los fragmentos epigrafiados por Fuentes. El círculo abierto por la propuesta de Montaigne de premeditar la muerte y poder, al hacerlo, exorcizarla integrándola a la vida y alcanzar así la libertad, se cierra con una actitud de menosprecio hacia la vida cuyo valor sólo es apreciable gracias a la existencia de su opuesto: la muerte.

El tema de la muerte, pues, omnipresente a nivel textual y explicitado a nivel paratextual, tanto en el primer umbral, el título, como en los epígrafes, es el factor común a todos estos epígrafes que vienen a recalcar su importancia y hacer de él un condicionante fundamental de la recepción y de la interpretación del texto aunque, como señalamos al inicio de este estudio, los epígrafes cobran su significación plena cuando el lector vuelve a ellos tras haber finalizado la lectura de la obra y asimila las funciones que desempeñan tanto dentro de la economía general del relato novelesco como en relación con el contexto socio-político e idiosincrásico al que remiten los elementos textuales. La muerte explicitada por medio del título y referida por los diferentes epígrafes, es abordada desde varios puntos de vista y a través de diferentes tipos de producción literaria y cultural: el ensayo filosófico (Montaigne), el teatro (Calderón), la novela (Stendhal), la poesía (Gorostiza) y la canción popular mexicana. Es a la vez la muerte de un personaje de dimensiones profundamente humanas, y la muerte de lo que este personaje representa en el contexto mexicano de la necesidad de superar las secuelas de la Revolución.



Antes de pasar a examinar los epígrafes en *La ley del amor*, nos interesa señalar que dada la importancia de los autores y de las obras citadas, entendemos que, de este modo, Fuentes entronca su novela con una tradición literaria y de pensamiento que superan -incluyéndolos- los límites espacio-temporales de su país para abarcar los del pensamiento humanístico y literario de Europa y de otras épocas de la producción literaria.

Laura Esquivel, en cambio, hace un uso diferente del epígrafe en *La ley del amor*. Cinco de los textos que cita se distinguen por ser poemas enteros, y no sólo fragmentos, sacados de los "*Cantares Mexicanos*", colección de manuscritos de poemas en nahuatl, y de la que el historiador y académico mexicano Miguel León-Portilla preparó la traducción y la edición. Dos van seguidos de la referencia "*Romances de los señores de Nueva España*". Laura Esquivel cita, junto con los poemas epigrafiados, la referencia exacta del texto, con el nombre de su autor, el manuscrito y el número del folio, así como el título de la antología preparada por León-Portilla: *Trece poetas del mundo azteca* [49]. De los cinco poemas citados, dos son del rey poeta Nezahualcōyotl [50], uno es del también rey Ayocuan Cuetzpaltzin [51], y dos no llevan la firma de su autor. Todos estos poemas, como a continuación veremos, están impregnados de la filosofía y del pensamiento de los pueblos de México en la época precolombina. De este modo, la autora inscribe su texto dentro de una dinámica de interdependencia con la tradición y el patrimonio literarios locales de dicha época en México. El último de los epígrafes, tercero en el orden de aparición, es un trabalenguas.

Por otra parte, también a diferencia de Fuentes, Laura Esquivel no reúne los poemas epigrafiados en un solo lugar, sino que van apareciendo, al hilo de la narración, en lugares diferentes. Su aparición obedece a unas necesidades específicas dictadas por una estrategia de recepción y de interpretación, no de la obra en su totalidad, sino sólo del capítulo o secuencia que el epígrafe precede o sigue y que a continuación especificamos. Ejemplo de ello tenemos en el uso del primer epígrafe, poema muy citado de Nezahualcōyotl, y cuyo tema central es la preocupación por la vida y la muerte:

"Si	yo	nunca	muriera,	
Si	yo	nunca	desapareciera.	
Allá	donde	no	hay	muerte,
Allá	donde	ella	es	conquistada,
Que	allá	vaya	yo.	
Si	yo	nunca	muriera,	
Si yo nunca desapareciera."				

Estos versos sirven de prelude al primer capítulo de la novela donde este mismo tema de la muerte ocupa un lugar preferente no sólo porque se trata, en el plano de la historia, del momento de la conquista de México por Hernán Cortés, sino también porque en el plano de la diégesis, los principales personajes (Citlali, Rodrigo e Isabel) acaban encontrando la muerte. Por otra parte, las primeras frases del texto propiamente dicho vienen formuladas como interrogaciones centradas en el tema de la muerte y el olvido que se irán desarrollando a lo largo de la novela:

*"¿Cuándo mueren los muertos? Cuando uno los olvida. ¿Cuándo desaparece una ciudad? Cuando no existe más en la memoria de los que la habitaron. ¿Cuándo se deja de amar? Cuando uno empieza a amar nuevamente. De eso no hay duda." (p.7)*

El deseo del poeta de vivir eternamente ("*si yo nunca muriera, si yo nunca desapareciera*") repetido dos veces en un poema corto de diez versos) se ve traducido en la novela a través de la adopción, por parte de la autora, del principio de

reencarnación que permite que los personajes tengan varias vidas y puedan así enmendarse, en caso de tener motivo para ello, o continuar una labor para la que una vida no hubiera sido suficiente. Al lado de Isabel y Citlali, por ejemplo, la figura paradigmática de Rodrigo vuelve a aparecer en los siguientes capítulos de la obra ubicados, temporalmente, siete siglos después de su primera aparición. Entre su primera vida del siglo XVII y la del presente de la acción narrada (siglo XXIII), Rodrigo ha tenido que pasar por varias otras vidas en las que fue expiando sus errores cometidos durante la Conquista de México así como los abusos que protagonizó y de los cuales una de sus numerosas víctimas fue Citlali, en representación de la comunidad indígena de México. Precisamente, la esperanza de poder disponer de otra oportunidad es la que sugiere la inserción del segundo epígrafe, al final del primer capítulo que, como hemos dicho, termina con la muerte de los principales protagonistas.

Los diez versos que componen este poema vienen en forma de interrogación angustiada en torno al futuro y condicionada por el presente marcado por el sufrimiento y el pesimismo:

*"¿Es acaso nuestra mansión la tierra?  
No hago más que sufrir, porque sólo en angustias vivimos."*

La afirmación del pesimismo característico de la condición vital del poeta se hace extensiva a su comunidad debido al uso del plural al principio del poema en los versos que acabamos de citar del mismo modo que lo hace en el último verso:

*"¿Lo creen acaso nuestros corazones?"*

Entre los dos se intercalan inquietudes, también en forma interrogativa, en torno al destino, esta vez expresadas por un sujeto singular: "*¿He de sembrar otra vez [...]?*", "*¿He de cuajar aún [...]?*", "*¿He de pulular de nuevo [...]?*". En estas reiterativas interrogaciones, cabe destacar dos datos importantes: el primero es el uso de la primera persona del singular que convierte la preocupación en un asunto personal e individual al transponerlo a la conciencia de los lectores; el segundo se refiere al uso de los verbos "sembrar", "cuajar" y "pulular", todos ellos, como es sabido, con fuerte carga semántica en relación con la tierra y la vida que le es correlativa y que aluden a la posibilidad de la reencarnación de los hombres en otros seres vivos no forzosamente humanos, lo cual acentúa el carácter de comunión existente entre los antiguos mexicanos y los elementos naturales con que convivían.

Creemos que el objetivo de la autora, al "abrir" este capítulo y al "cerrarlo" con dos poemas pertenecientes a la tradición nahuatl, es marcar su narración con el sello de la filosofía que se desprende de la tradición literaria mexicana precolombina, preocupada en demasía por el destino, máxime cuando sabemos que Dios, en la poesía de Nezahualcóyotl, por ejemplo, es tratado con desdén:

*"Ni alabanza ni adoración [afirma Harold Alvarado], quizás temor inspira al poeta, que se pregunta sobre la verdad de su existencia y de las cosas tangibles. El dador de la vida nos enloquece porque sin permanecer en sitio alguno le veneramos en todas partes, es inventor de todo y de sí mismo, nadie puede ser su amigo, nos embriaga por un momento y nos abandona para que sepamos que sólo él puede cambiar el rumbo del mundo." [52]*

En este contexto, el paso del hombre por el mundo viene a ser una situación de tránsito marcada por la duda y el sufrimiento [53], hecho que confirma la aparición del tercer poema, esta vez de Ayocuan Cuetzpaltzin y significativamente precedido

en la novela por el discurso de Mammon, el demonio de Isabel. Este discurso viene marcado por la negatividad y la dureza. Por ello, la aparición de estos versos viene a expresar, por lo menos en su inicio, la actitud positiva que el hombre está llamado a adoptar ante el destino:

"Gocemos, oh amigos,  
 haya abrazos aquí.  
 Ahora andamos sobre la tierra florida.  
 Nadie habrá de terminar aquí  
 las flores y los cantos,  
 ellos perduran en la casa del Dador de la vida."

A esta actitud positiva, y hasta cierto punto optimista y, por tanto opuesta al característico pesimismo de la poesía nahuatl, corresponde, en el plano de la narración, una situación de alegría y optimismo de Isabel, pero que rápidamente cede el paso al temor:

*"En la misma medida en que su casa se llenaba de flores y faxes de felicitación, el corazón de Isabel se llenaba de miedo. La vida no podía haberle dado mayor premio que ser elegida candidata americana a la Presidencia del Planeta. Su sueño hecho realidad. Siempre quiso estar en la cima del poder, sentir el respeto y la admiración de todos. Y ahora que lo había logrado estaba aterrorizada. Un temor inexplicable le impedía gozar de su triunfo." (p.75)*

Este temor es el mismo que contienen los últimos versos del poema de Ayocuan Cuetzpaltzin: "Aquí en la tierra es la región de momento fugaz", afirmación inmediatamente seguida de múltiples preguntas relativas al más allá y a la incertidumbre que suele acompañar su concepción:

"¿Allá se alegra uno?  
 ¿Hay allá amistad?  
 ¿O sólo aquí en la tierra  
 Hemos venido a conocer nuestros rostros?"

Las interrogaciones contenidas en los dos primeros versos se refieren de modo directo al más allá explicitado por el adverbio repetido y encuentran respuesta, también bajo forma de interrogación, esta vez retórica, en los versos siguientes por medio de la oposición inducida por el uso del adverbio "aquí" combinado con el pretérito perfecto. Del conjunto se desprende una impresión de desengaño y desilusión que resuelve la incertidumbre inicial.

El cuarto poema epigrafiado hace referencia a las guerras floridas que, como acabamos de afirmar, tenían por objetivo hacer presos para ofrendarlos luego a las divinidades. Los primeros versos son una descripción del ambiente que precedía las guerras y de las llanuras donde éstas solían tener lugar:

"Hacen estrépito los cascabeles,  
 El polvo se alza cual si fuera humos:  
 Recibe deleite el Dador de la vida.  
 Las flores del escudo abren sus corolas,  
 Se extiende la gloria,  
 Se enlaza en la tierra."

Es importante resaltar, en estos versos, la sinestesia resultante de la combinación entre, por un lado, el "estrépito de los cascabeles" (ámbito auditivo) unido al "polvo

[que] *se alza*" (ámbito visual) y, por otro lado, "*las flores [que] abren sus corolas*" (ámbito olfativo). Contrariamente a lo que podría esperarse, el objetivo final no se sitúa en el hombre, sede de estos campos sensoriales, sino en el "*Dador de la ida*" que es quien "*recibe deleite*" de dicha combinación.

En los últimos versos de este mismo poema, se expresa el valor del hombre ante la muerte y su determinación a enfrentar su paso al mundo de los muertos de forma heroica:

*"¡No temas corazón mío!*  
*En medio de la llanura,*  
*Mi corazón quiere*  
*La muerte a filo de obsidiana.*  
*Sólo eso quiere mi corazón:*  
*La muerte en la guerra..."*

Con la muerte "*a filo de obsidiana*" y "*la muerte en la guerra*", el poeta hace alusión a una práctica habitual entre los antiguos mexicanos: las guerras floridas cuya finalidad era hacer presos y ofrendarlos a las divinidades. De este modo, la muerte venía a cobrar un sentido de utilidad para la continuidad de la vida. Una de las modalidades de ofrendar las víctimas consistía precisamente en sacrificarlas abriéndoles el pecho "*a filo de obsidiana*", arrancarles el corazón y presentarlo como ofrenda a su divinidad mientras todavía estaba latiendo y chorreando sangre. En este contexto, es significativa la reiteración del término "corazón" en tres ocasiones en los últimos seis versos, asociado en una ocasión al sentimiento ("*¡No temas corazón mío!*") y en otras dos ocasiones determinado como sede de la voluntad consciente ("*mi corazón quiere*", "*Sólo eso quiere mi corazón:*") [54]. En el plano de la narración, el nexos se establece precisamente por medio de este mismo término, núcleo del enunciado primero de la 14ª secuencia:

*"Con el mismo ímpetu con que el volcán de Korma lanzó escupitajos de lava, el corazón de Isabel bombeó sangre."* (p.165) [55]

El último poema epigrafiado es obra de Nezahualcóyotl. Figura al término del texto, después del final feliz que conoce el desenlace de la novela. Con la expiación de los errores de los diferentes protagonistas y la puesta en funcionamiento de "*la Ley del amor*", se logra restablecer el equilibrio perdido. La expresión de este restablecimiento se efectúa en dos planos paralelos: el de la diégesis de la que forman parte los personajes Cuquita, Carmela, Julito y otros, y el de la realidad histórica extratextual que se refiere por medio de la alusión a conflictos históricos como el de palestinos e israelíes o infracciones y delitos perjudiciales a los derechos del hombre:

*"A Cuquita se le olvidaron las madrizas que su esposo le puso toda la vida. A Carmela se le olvidó que Isabel la llamaba "cerda". [...] A los palestinos se les olvidó su rencor hacia los judíos. Se acabaron de golpe los racistas, los torturadores. Los cuerpos olvidaron las heridas de cuchillo, los balazos, los rasguños, las patadas, las torturas, los golpes y dejaron sus poros abiertos para recibir la caricia, el beso."* (p.275)

En este contexto de la felicidad y de la paz recuperadas ("*El amor como un huracán borró todo vestigio de rencor, de odio.*" (Ibid.)), aparecen los versos de Nezahualcóyotl expresando el imperio de la muerte que no distingue entre grandes y humildes, "*señores, águilas y tigres*":

*"Como una pintura nos iremos borrando.*  
*Como una flor,*

*Nos  
Aquí en la Tierra."*

*iremos*

*secundo*

El hecho de cerrar la novela con este poema revelador de la filosofía del rey poeta azteca y de unos valores universales, obedece al deseo, por parte de la autora, de entroncar su obra, primero con la tradición literaria y de pensamiento de las civilizaciones prehispánicas en México, y luego con las preocupaciones temáticas de finales del siglo XX en las cuales el tiempo y su correlato la muerte ocupan un lugar importante.

Debemos señalar, por último, que el único epígrafe que no forma parte de la antología de León-Portilla, y tercero en el orden de aparición en la obra, es un trabalenguas.

Aquí se trata de un trabalenguas que hace referencia a unos hechos concretos en la historia reciente de México. En efecto, Parangaricutiro es un pueblo del Estado de Michoacán que fue completamente destruido el día 20 de febrero de 1943 al ser cubierto por las lavas del volcán Parícutín [56]. Creemos que el objetivo de la inserción de este trabalenguas al inicio de la segunda secuencia narrativa es establecer el tono desenfadado y burlesco que irá alternándose con la solemnidad inducida por los dos primeros epígrafes así como por el tono adoptado en la primera secuencia narrativa.

Tradicionalmente, el trabalenguas es utilizado con un objetivo didáctico: destrabar la lengua ejercitándose a la dicción [57], por lo que, a veces, se modifican las palabras haciéndolas más largas y por tanto más difíciles de pronunciar e inductoras al desacierto, como es el caso aquí con el alargamiento de "*Parangaricutiro*" que viene a ser "*Parangaricutirimícuaro*", alargado, a su vez, con la adjunción de los diferentes prefijos y/o sufijos.

Otro objetivo al que nos parece responder la inserción de este trabalenguas es el establecimiento de nexos entre la obra y la tradición popular que entiende el trabalenguas como una actividad predominantemente lúdica. El tono familiar presente en las primeras páginas de la obra a través del "*Instructivo*", se ve reforzado aquí por la aparición de este trabalenguas y confirmado en el resto de las secuencias a través de otros muchos elementos entre los cuales mencionaremos, a título de ejemplo, las siguientes palabras del Ángel de la Guarda de Azucena que figuran en la misma página que el trabalenguas:

*"Dándonos una licencia poética, diríamos que soberanamente se pasa la voluntad divina por el arco del triunfo, y continuando con la licencia diríamos que, por sus huevos, ella decidió que ya era justo y necesario conocer a su alma gemela, que ya estaba harta de sufrir y que no estaba dispuesta a esperar ni una vida más para encontrarse con ella." (p.21)*

Citaremos, para terminar, otro ejemplo de los que confirman el entronque de la obra con los ámbitos familiar y popular, y es el papel importante que desempeña, entre otros, el personaje de Cuquita, representativo de una clase social determinada por su limitación intelectual por oposición a la clase de los "evolucionados" representados por la astroanalista Azucena.

Vemos, pues, que el epígrafe, en *La ley del amor*, cumple la función principal de emparentar la obra con la tradición literaria y de pensamiento del México precolombino por una parte, y por otra parte, con los ámbitos familiares y populares del México actual.

Al inicio de este trabajo afirmábamos que nuestro contacto con el texto novelesco se efectuaba siempre de modo mediatizado y que tal mediatización obedecía siempre a una serie de condicionamientos y estrategias del orden de la comunicación, de la pragmática y de la recepción crítica. Sabido es que, por una parte, la novela es un género que se inscribe en el marco global de la comunicación con las correlativas técnicas de la lógica persuasiva que ello implica y, por otra parte, el novelista siempre parte de una determinada concepción del receptor de su mensaje. Por ello, es legítimo, y necesario, ocuparse de las estrategias movilizadas por los novelistas para reunir las condiciones óptimas de recepción de los contenidos por comunicar. El estudio pragmático, sintáctico y semántico de los títulos nos ha llevado a poner de relieve, sucesivamente, las funciones apelativa, referencial, aproximadora y aperitiva de estos títulos, las formulaciones de los mismos con predominio de lo nominal en detrimento de lo verbal y el carácter temático de estos títulos, lo cual confirma su voicación significativa y portadora de una fuerte carga simbólica relativamente al contenido de sus respectivos textos. Por otra parte, el análisis de las dedicatorias, en las obras donde figuran, revela su conexión con el entorno familiar de los autores y las condiciones que rodearon la génesis de las obras, así como el entroncamiento de estas últimas con el momento histórico en que se producen y con las corrientes de pensamiento que ejercieron algún tipo de influencia en los autores. Volvemos a encontrar esta última función en los epígrafes que también tienen por objetivo, en las obras analizadas, la inscripción de los textos dentro de una determinada línea de pensamiento y/o una línea de producción ideológico-estética. Hemos podido, así, establecer las conexiones entre los autores epigrafiados y los textos que encabezan o donde se intercalan. Fenómeno a la vez intertextual y transtextual, el epígrafe orienta y condiciona la lectura y la interpretación de los textos. Señalemos, para terminar, que hay otros elementos paratextuales que completan el arsenal de estrategias paratextuales de condicionamiento de la recepción de los textos como son las “notas”, los “prólogos”, la imagen y el sonido de cuyo estudio nos ocuparemos en otro estudio.

## Notas:

[1] Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, 1961.

[2] Henri Mitterand afirma al respecto: "*Il existe autour du texte, et non pas seulement autour du texte, d'autres lieux marqués qui sollicitent le lecteur, l'aident à se repérer, mais en même temps l'orientent, l'enseignent, le catéchisent. Ce sont tous les segments d'énoncé qui désignent et commentent l'oeuvre: la première page de couverture, qui porte le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande-annonce; la dernière page de couverture, où l'on trouve parfois le prière d'insérer; la deuxième page de couverture, ou le dos de la page de titre, qui énumère les œuvres du même auteur. Toutes ces suites de signes forment un énoncé sur le roman qu'ils dénomment, et un discours sur le monde. Elles programment un comportement de lecture, elles tendent au lecteur un filet sémantique où il viendra se prendre.*", Le discours du roman, 1980.

[3] *La ley del amor* de Laura Esquivel viene acompañada de un compact disc que incluye fragmentos de música clásica y otros de música popular que, en momentos determinados, el lector está invitado a escuchar antes de seguir con la lectura, guiado en ello por instrucciones de la autora.

[4] Este tipo de elementos paratextuales no se contempla en este trabajo.

- [5] Entre los más importantes citaremos a Philippe Lane: *La périphérie du texte*, Paris, Nathan Université, 1992; Gérard Lavergne (ed.): *Narratologie. Le paratexte*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, n°1, 1998 y Mireille Calle-Gruber et Elisabeth Zawisza (coord.): *Paratextes. Etudes aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000. De las publicaciones hechas en nuestro país, citaremos a Abdelhaq Regam: *Les marges du texte ou les franges de la fiction romanesque*, Casablanca, Afrique Orient, 1998, Abdellah Hammouti (dir.): *La production romanesque: texte, paratexte et intertexte*, Oujda, Publications de la Faculté des Lettres, n°35, 2000 y Zohra Lhioui: *Le lecteur de Borges et l'épreuve du paratexte*, Tesis para la obtención del Doctorado de Estado en Letras, Universidad Moulay Ismail, Meknes, 2002 (inédita).
- [6] Se refiere a *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p.9.
- [7] Gérard Genette: *Seuils*, *op. cit.*, p.7. Las palabras subrayadas aparecen en cursiva en el texto.
- [8] El subrayado es nuestro.
- [9] Contraportada de la primera edición que se utiliza en el presente trabajo. Sobre las novedades que aporta esta obra, véase nuestro trabajo "La novela multimedia. Un nuevo reto para la crítica literaria" en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/ssabia.html>
- [10] Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p.45.
- [11] Gérard Genette: *Seuils*, *op. cit.*, pp.7-8. Lo subrayado viene en cursiva en el texto.
- [12] Jorge Luis Borges: *Obras Completas*, t.I, Barcelona, Emecé, 1989, p.121.
- [13] Gérard Vigner: "Une unité discursive restreinte: le titre. Caractérisation et apprentissage", en: *Le français dans le monde*, n°156, Paris, Hachette / Larousse, 1980, pp.30-40.
- [14] En otros casos, puede ser, en el ámbito de la literatura, un poema o una antología de poemas, una obra cuentística o dramática, o en el ámbito de otras artes, un cuadro de pintura o una obra musical.
- [15] Kurt Spang: "Aproximación semiótica al título literario", *Investigaciones semióticas I*, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Toledo, 7-9 de junio de 1984), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p.538.
- [16] *Ibid.*, p.539.
- [17] *Ibid.*
- [18] *Ibid.*
- [19] "Les titres indiquant, de quelque manière que ce soit, le "contenu" du texte seront dits, le plus simplement possible, thématiques [...]; les autres pourraient sans grand dommage être qualifiés de formels, et bien souvent de

*génériques*, ce qu'ils sont presque toujours en fait, surtout à l'âge classique. [...] J'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le *thème* (ce dont on parle) et le *rhème* (ce qu'on en dit).", op. cit., p.75. Las palabras subrayadas aparecen en cursiva en el texto.

[20] "La quatrième, d'efficacité douteuse, est la fonction dite séductive. Quand elle est présente, elle dépend sans doute davantage de la troisième que de la deuxième. Quand elle est absente aussi, d'ailleurs. Disons plutôt qu'elle est toujours présente, mais qu'elle peut se révéler positive, négative ou nulle selon les récepteurs, qui ne se conforment pas toujours à l'idée que le destinataire se fait de son destinataire.", *ibid.*, p.89.

[21] "El título [afirma Kurt Spang] no solamente remite a su propio co-texto, sino que en determinados casos puede remitir también a otros títulos y otros co-textos desempeñando así una función doble, dado que evoca dos textos a la vez.", op. cit., p.540.

[22] "Al filo del agua es una expresión campesina que significa el momento de iniciarse la lluvia, y -en sentido figurado, muy común- la inminencia o el principio de un suceso."

[23] "Arráncame la vida, y si acaso te hiere el dolor ha de ser de no verme porque al fin tus ojos me los llevo yo", p.142.

[24] "La polisemia implícita en el título y más allá del texto de la canción popular del cual proviene, parece vinculada al mundo vegetal, como si la vida fuera eso, las flores de muerto o cempasúchitl del campo en el cual Catalina y Carlos hicieran el amor antes del asesinato de éste y que ella mandara "arrancar" para que cubrieran su tumba. Las hierbas del "té de Carmela" que son arrancadas de la tierra y eventualmente "arrancan" la vida de Andrés. Flores y hierbas que aquí simbolizan una forma de subversión del texto. La mujer no es un manojo de hierbas ni un ramo de flores en pasiva espera de que eventualmente se las "arranque" y así se les dé "vida" más allá de la vida vegetal, como adornos, reproductoras de la especie, o como hechiceras-manipuladoras. Tampoco son un manojo de hierbas el pueblo trabajador y los activistas sociales de ambos sexos.", "La historia oficial frente al discurso de la "ficción" femenina en Arráncame la vida de Angeles Mastretta", *Texto crítico*, n° 3, 1996, p.114.

[25] Entre las obras más importantes de Wright Mills se pueden citar: *El poder de los sindicatos* (1948), *Las clases medias en Norteamérica* (1951), *Carácter y Estructura social* (1953, en colaboración con H. Gerth), *La élite del poder* (1956), *La imaginación sociológica* (1959), *Escucha Yanki* (1960) y *Poder, política, pueblo* (publicada, póstumamente, en 1963).

[26] El mismo año de la revolución cubana, Fuentes decide abandonar la carrera diplomática y dedicarse exclusivamente a la literatura. Se une a escritores importantes del momento en México y funda la revista política *El Espectador*, al mismo tiempo que mantiene intensos contactos con los responsables políticos cubanos y pone su pluma al servicio de la revolución castrista. Es nombrado miembro del jurado para el prestigioso Premio Casa de Las Américas de Literatura junto con escritores de renombre como Miguel Ángel Asturias, Miguel Otero Silva, Fernando Benítez, Nicolás Guillén, Roger Caillois y Alejo Carpentier. Sobre esta fase de la biografía de Fuentes,



véase: Aziza Bennani: *Monde mental et monde romanesque de Carlos Fuentes*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Série Thèses et mémoires II, 1985, especialmente págs.35-40.

- [27] Gérard Genette determina el lugar de aparición de la dedicatoria en estos términos: "*Rien que d'évident à dire sur la place de la dédicace d'exemplaire, aujourd'hui en page de garde, ou mieux en page de faux titre, ce qui permet éventuellement d'intégrer celui-ci, avec ou sans fioritures, à la formule dédicatoire.*", *Seuils, op. cit.*, págs.128-129. Páginas más adelante, en la misma obra, al abordar el estudio de los epígrafes, el crítico francés sitúa el lugar de aparición de estos últimos después de la dedicatoria: "[...] *l'exergue est ici plutôt en bord d'oeuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a.*", p.134. Lo subrayado aparece en cursiva en el texto.
- [28] "*Le texte contient toujours en lui-même une notice sur son mode d'emploi*", "*La lecture comme construction*", *Le structuralisme en linguistique*, Paris, Editions du Seuil, col. "Points", 1977, p.164.
- [29] Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, col. « Poétique », 1975, p.45.
- [30] Fabrice Parisot: "*Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale: l'épigraphe comme vecteur de sens*", en: Gérard Lavergne (Ed.): *Narratologie. Le paratexte, op. cit.*, p.74.
- [31] La publicación definitiva de los Essais tiene lugar en el año de 1595, después de la muerte del autor. Antes se había hecho una primera edición en vida del autor, en el año 1580 que comprendía los dos primeros libros, y una segunda edición que incluía el tercer libro. En la tercera y última edición de 1595 se integraron las anotaciones manuscritas que el mismo Montaigne había ido añadiendo al texto publicado por primera vez en 1580.
- [32] Entre las obras más importantes de este autor se pueden citar, además de *Le rouge et le noir*, *Armance* (1827), *La chartreuse de Parme* (1939), tres obras publicadas publicadas póstumamente: *Lucien Leuwen* (1855), *Vie de Henry Brulard* (1890) y *Souvenirs d'égotisme* (1893)
- [33] La primera es Canciones para cantar en las barcas (1925). Ambas obras están publicadas en la colección "*Lecturas Mexicanas*" del Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- [34] Jean Starobinski: *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.
- [35] Utilizamos la versión HTML según la edición mencionada de 1595, <http://www.chez.com/trismegiste/>
- [36] Reproducimos la cita respetando la ortografía con la que aparece en el texto de Montaigne.
- [37] *Essais* 1, cap. XIX, *op. cit.*
- [38] *Ibid.* Subrayamos en la cita el fragmento epigrafiado.

- [39] Así llama Calderón a los personajes que intervienen en esta obra. Al lado del "Autor", las otras "personas" que intervienen en este auto son "el mundo", "el rico", "el rey", "el labrador", "el pobre", "la hermosura", "la discreción" y "un niño".
- [40] El hecho de eliminar este último verso puede ser interpretado como el deseo de Fuentes de desmarcarse del pensamiento religioso característico del auto sacramental de Calderón.
- [41] Este capítulo ocupa las páginas 488-493 de la edición Gallimard y Librairie Générale de France, col. "Le livre de poche".
- [42] "Le roman contemporain, afirma Stendhal, a cette grande difficulté qu'il faut faire ressemblant sous peine de ne trouver de lecteurs que parmi les abonnés des cabinets littéraires de la dernière classe." cit. por Georges Blin: *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954, p.26.
- [43] Michel Raimond: *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p.30.
- [44] Son los siguientes: "Un disfrutar en corro de presencias,/ de todos los pronombres -antes turbios/ por la gruesa efusión de su egoísmo-/ de mí y de Él y de nosotros tres/ ¡siempre tres!!/ mientras nos recreamos hondamente/ en este buen candor que todo ignora,/ en esta aguda ingenuidad del ánimo/ que se pone a soñar a pleno sol/ y sueña los pretéritos de moho,/ la antigua rosa ausente/ y el promedio fruto de mañana,/ como un espejo del revés, opaco/ que al consultar la hondura de la imagen/ le arrancara otro espejo por respuesta." Subrayamos en el poema los versos epigrafiados.
- [45] Octavio Paz: *Generaciones y semblanzas. II*, México, Fondo de Cultura Mexicana, col. "Letras Mexicanas", 1989, p.200.
- [46] "Ay gracias, que me enseñaste lo que pudo ser mi vida, ay, gracias, que viviste ese día por mí." (p.244)
- [47] Aceptión 3ª del término en el D.R.A.E.: "Objeto o motivo con que se ejecuta una cosa".
- [48] La cuarta estrofa es la que recoge la alusión al sitio (Salamanca, Yucatán) donde el hermano del cantautor encontró la muerte: "Camino de Guanajuato,/ Que pasas por tantos pueblos,/ No pases por Salamanca/ Que ahí me hiere el recuerdo;/ Vete rodeando vereda,/ No pases porque me muero.", "José Alfredo Jiménez", <http://www.mp3.lolatino.com/index.html>
- [49] Miguel León-Portilla: *Trece poetas del mundo azteca*, México, Sepsetentas, 1984.
- [50] Nacido en 1402 y fallecido en 1472. Conocido, sobre todo, por su sabiduría y sus composiciones poéticas que Miguel León-Portilla tradujo y dio a conocer en varias obras de las cuales se pueden citar: *Nezahualcóyotl, poesía y pensamiento* (1972) y *Trece poetas del mundo azteca* publicado primero en 1967. También se puede ver sobre Nezahualcóyotl, Luis Avelais Pozos: *Los cantos de Nezahualcóyotl*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.
- [51] Ayocuan Cuetzpaltzin fue rey de Tecamachalco, hoy en el Estado de Puebla, de 1420 a 1441. Sin alcanzar la importancia ni la fama de

Nezahualcóyotl, Ayocuan también era poeta y algunas de sus composiciones figuran en los "*Cantares Mexicanos; Romances de los señores de Nueva España*". Véase Ángel María Garibay K.: *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, México, Editorial Porrúa, 1976, p.184A.

[52] Harold Alvarado Tenorio: "*Nezahualcóyotl, el rey poeta*", *LatinAmerican Post*, Año XI, n°1472, 25 de mayo de 2002, <http://www.poeticas.com.ar>

[53] Sobre este aspecto, véase, entre otros, Juan Alcina Franch: *Mitos y literatura azteca*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp.19-24.

[54] Sobre estos aspectos de la vida de los antiguos mexicanos, véase, entre otros: Jacques Soustelle: *La vie quotidienne des aztèques à la veille de la conquête espagnole*, Paris, Hachette, 1955 y *Les aztèques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

[55] El subrayado es nuestro.

[56] Fue abandonado por sus habitantes en mayo del mismo año, y se construyó, a diez kilómetros de distancia del volcán, la actual Villa de Pueblo Nuevo San Juan Parangaricutiro. Véase Ángel María Garibay K.: *op. cit.*, p.1570B.

[57] La definición que de este término se ofrece en el *D.R.A.E.* es la siguiente: "*Palabra o locución difícil de pronunciar, en especial cuando sirve de juego para hacer a uno equivocarse.*"

© Dr. Saïd SABIA 2005

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

