

## Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente

### Theoretical Approaches to the Preface: Its Role in Recent Spanish Narrative

Susana Arroyo Redondo  
Universidad de Alcalá de Henares

#### RESUMEN

Entre todos los elementos paratextuales que contribuyen a convertir un texto en libro, el prólogo literario desempeña un papel fundamental a causa de su extensión, su situación y sus matices creativos. Por ello, el presente artículo propone un análisis descriptivo de la función y taxonomía del prólogo, así como reflexiones sobre su valor pragmático y diferencial. Las conclusiones apuntarán al valor autónomo y polisémico que este importante elemento paratextual ha ido adquiriendo modernamente.

**Palabras Clave:** prólogo, prefacio, paratexto, literatura contemporánea, teoría literaria.

#### ABSTRACT

Of all the paratextual elements that transform a text into a book, the preface plays a fundamental role due to its length, location and creative nuances. Therefore, this article offers a descriptive analysis of the preface's functions and taxonomy, with comments on its values. The article concludes by pointing out the autonomy and polysemy that the preface has acquired in contemporary literature.

**Key words:** Prologue, Preface, Foreword, Paratext, Contemporary literature, Literary theory.

#### 1. PRÓLOGO A UN ESTUDIO DEL PRÓLOGO

Una obra literaria consiste básicamente en un *texto*, pero rara vez éste se presenta fuera de un formato físico conocido como *libro*, el cual a su vez suele constar de cubiertas, títulos, prólogo, ilustraciones, fotos, títulos de capítulos, notas a pie de página, bibliografías y otras características posibles (así como de entrevistas, reseñas, promociones y otros recursos mediáticos propios de la edición contemporánea). En un estudio pionero, Gérard Genette (1987: 11) agrupó bajo el nombre de «paratextos» todos estos elementos de naturaleza diversa que se asocian para presentar un libro, hacerlo atractivo ante los ojos

del público y guiar las interpretaciones de los lectores. Es cierto que la presencia o ausencia de estos heterogéneos mecanismos extratextuales no cambia la sustancia de un texto, pero constituyen un umbral de preparación para el lector y anticipan información sobre el contenido, de modo que su influencia a la hora de guiar el proceso de lectura posterior se revela fundamental (por ejemplo, un solo vistazo a una cubierta puede indicar a un lector si cierto libro es una novela o una crónica histórica). Por ello, ya desde antiguo, los escritores han acompañado la publicación de sus textos con elementos icónicos (ilustraciones, grabados), materiales (tipografía, diseño) y sobre todo verbales (títulos, epígrafes, prólogos) que les permiten atraer y jugar con las expectativas de su público.

Así, más allá de su evidente función comercial, el paratexto entrega al lector conocimientos esenciales con los que afrontar la comprensión del libro, creando además un vínculo entre el contexto de lectura y el del texto que sigue. El habla oral se sirve de los datos de la situación de enunciación y de sus sobrentendidos (défticos, entonación, pausas...) para garantizar la correcta transmisión de un mensaje; en cambio en el enunciado escrito, diferido y sin retroalimentación, «el valor semántico de los términos dependerá más del entorno verbal que del contexto» (Alvarado, 1994: 23). En otras palabras, los elementos del paratexto cumplen, en buena medida, una función de refuerzo que tiende a compensar la ausencia del contexto compartido por emisor y receptor, reconstruyendo uno nuevo para guiar las interpretaciones lectoras. Así, aunque algunos elementos del paratexto sólo ofrecen una información neutra acerca del libro (como el lugar y el año de publicación), la mayoría transmiten auténticas instrucciones de uso destinadas a que el lector pueda seguir la historia e interpretarla del modo previsto por el autor (normalmente, los prólogos, títulos, subtítulos y pies de página tienen esta función. Por ejemplo, ¿cómo leer el *Ulises* si no se titulara *Ulises*?).

De entre todos los tipos de paratexto, el prólogo alcanza, por su extensión y capacidad comunicativa, una posición de excepcional relevancia en la orientación lectora. El prólogo permite al autor dirigirse de forma directa a su público, en un espacio textual delimitado y con una función pragmática bien asentada en la cultura lectora. Aunque es obvio que hoy en día se publican más libros sin prólogo que con él, cuando aparece, conforma una mediación estructural importante en la recepción de la obra. En el prólogo todavía es la voz del autor y no la del narrador quien habla al público, imponiendo así la presencia del escritor sobre todo el texto y añadiendo un inevitable componente de referencialidad a lo narrado.

De hecho, aunque el prólogo es más común en los libros didácticos o divulgativos, su presencia en las obras de ficción alcanza máxima relevancia; los textos liminares como el prólogo permiten crear un espacio no ficticio donde el autor se expresa todavía con su propia voz, sin ceder aún su puesto al narrador imaginario que guiará el resto del relato. En consecuencia, el lec-

tor tiende a interpretar todo lo dicho en los espacios paratextuales como una declaración veraz del autor, y esto ocasiona que algunos prólogos puedan aprovecharse del horizonte de expectativas del receptor para proponer juegos ficcionales (los prólogos del *Lazarillo* y del *Quijote* son, en este sentido, ejemplos canónicos de cómo el juego imaginario de la novela puede extenderse a un apartado normalmente no ficticio). Por otra parte, el prólogo ocupa un puesto de excepcional relevancia por su alcance metaliterario, pues al haber sido por lo general escrito con posterioridad al texto principal, el autor se dirige desde él a sus receptores no ya sólo como creador sino también como lector y comentarista de su propia obra.

A causa de su relevancia, numerosos estudios han investigado las funciones del prólogo en el teatro grecolatino, en la literatura medieval y en el Siglo de Oro<sup>1</sup>, pero resulta notable la escasez de análisis sobre los paratextos prologales en las letras contemporáneas. Sin duda, esta ausencia se debe a la pequeñez del porcentaje de obras literarias que se acompañan de prólogo en la actualidad. Pero un vacío puede ser más significativo que una presencia, y en todo caso, los prólogos que todavía acompañan a muchas obras siguen cumpliendo su importante función: acercar el contexto de creación de la obra al lector, resolviendo la ruptura que se produce por la falta de un espacio intermedio donde desarrollar la comunicación literaria. En este sentido, el presente artículo tratará de paliar el vacío crítico en torno al uso de los prólogos literarios durante el último siglo y, para ello, propondrá un análisis que parte de algunas preguntas básicas: ¿siendo el prólogo un género tan estable, ha desarrollado en la actualidad alguna característica inédita? ¿A qué causas se puede achacar la disminución de su presencia? Las respuestas que se obtendrán a lo largo de este artículo especulan con que la abrumadora presencia de elementos paratextuales en la edición contemporánea hace innecesarios ciertos usos de presentación del prólogo, sólo oportunos ya en casos de recopilaciones o antologías. Asimismo, se pondrá de manifiesto el modo en que, durante el último siglo, el componente hermenéutico del prólogo ha sido sustituido en buena parte por la tendencia metaliteraria prevalente en la literatura. Es decir, cuando el propio texto desarrolla la historia de su creación o aborda aspectos ensayísticos, la oposición entre texto y paratexto se descentraliza: todo es un comentario. En este sentido, según se defenderá en estas páginas, a medida que el prólogo ha ido perdiendo su función comercial y crítica, ha dejado de ser sólo un elemento paratextual para convertirse sobre todo en un texto de valor literario propio.

Con el objetivo de corroborar las tesis adelantadas, en este artículo se trazará primero un breve repaso al carácter convencional y a la estructura modular del prólogo. A continuación, y siguiendo a Genette, se dividirán los

---

<sup>1</sup> Véanse Goldber, 1986; Riquer y Montoya, 1988; Pejenaute, 2009; Arredondo, Civil y Moner, 2009; y el gran clásico de Porqueras, 1957.

temas prologales en dos grandes grupos y se procederá al examen de cada uno de ellos. Una vez expuesta la naturaleza y características habituales del prólogo, se procederá a analizar en qué sentido ha evolucionado éste desde el siglo XX hasta hoy en día, empleando para ello abundantes ejemplos de la novelística contemporánea.

## 2. APROXIMACIÓN TEÓRICA AL PRÓLOGO

¿Cómo se define exactamente un concepto tan vasto como el de paratexto? ¿Y el prólogo? Como ya se ha adelantado, el paratexto se compone tanto de elementos físicos que acompañan al libro en cuanto objeto (cubiertas, títulos, fotos, notas), como de elementos no materiales que sobrepasan al libro (campañas de publicidad editoriales, saberes populares acerca de la vida pública de un autor, reseñas en revistas especializadas, etc.). La naturaleza difusa de estos últimos elementos (componentes «epitextuales» en palabras de Genette) los deja fuera de los objetivos de este artículo, pues aquí interesará sólo el funcionamiento de los paratextos físicos que, como el prólogo, acompañan materialmente al libro.

Además, respecto a lo que se entiende aquí por prólogo, en estas páginas se seguirá la popular definición asentada por Genette: «toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède» (1987: 164). Es decir, el posfacio será también objeto de nuestro estudio, pues es un tipo de texto liminar con menos características propias que similitudes con el prefacio. Ahora bien, entre los numerosos tipos de prólogos existentes, este artículo se centrará con preferencia en su forma más numerosa y representativa: los prólogos autoriales originales. Es decir, prólogos escritos por el mismo autor del texto principal, sobre todo si acompañan al libro desde su primera edición en vez de haber sido añadidos posteriormente. Los prólogos escritos por un autor ajeno al del texto principal (otro escritor reconocido, el editor o el traductor) componen un conjunto interesante pero con una finalidad comercial y artística completamente diferente. Por eso, escapan del alcance de este artículo y quedan como material de futuras investigaciones.

Del mismo modo, perfilar una historia exhaustiva del prólogo literario excede los límites de esta investigación, pero sí resultará útil esbozar unos breves hitos de su desarrollo diacrónico de cara a descifrar algunas de sus peculiaridades y afinidades genéricas. En líneas generales, cabe destacar que aunque la mayoría de los elementos paratextuales —incluido el prólogo exento que hoy conocemos— se desarrolló con el nacimiento de la imprenta y del libro moderno, ya los más remotos textos épicos griegos contenían prefacios «integrados» en su propio comienzo que, a modo de presentación, servían para

invocar a las musas y justificar brevemente la acción<sup>2</sup>. Mucho después, en la comedia latina de Plauto y sobre todo de Terencio, empezará a desarrollar con fuerza una de sus características más reconocibles: el intento de crear un clima de acogida propicio para la obra a través de la *captatio benevolentiae*. Este esfuerzo retórico por ganarse la confianza del público en el preámbulo acabaría por generar una cierta conciencia de la función independiente del prólogo, así como un estilo retórico más o menos reconocible. De hecho, en los preceptistas renacentistas, por ejemplo en Pinciano, la noción de prólogo de comedia había quedado ya netamente separada de la introducción o del resumen (Porqueras, 1957: 37). Finalmente, tras esta larga gestación, el prólogo moderno separado del texto tal y como hoy lo conocemos resulta ser un invento relativamente joven derivado del nacimiento de la imprenta y de la profesionalización de la edición a partir del siglo XV.

Como señala Alvarado (1994: 27), la producción seriada de libros permitió la especialización y división del trabajo editorial, pero sobre todo, un cambio radical en la concepción del autor, que se fue convirtiendo en un profesional con derechos intelectuales sobre su trabajo y con expectativas económicas sobre sus textos. Los procesos de gestación de la imprenta moderna se relacionan, por tanto, con la multiplicación de los elementos paratextuales presentes en los libros, que supusieron una respuesta a las nuevas estrategias de mercado (nuevos formatos y tapas) y a la progresiva institucionalización y legalización de las relaciones sociales en el interior de la producción cultural (aparición del nombre del autor en la portada, mención a la casa impresora, colofón, sello editorial). En este proceso de maduración del libro moderno, los cada vez más numerosos paratextos exteriores fueron quedando bajo la responsabilidad del editor y se especializaron en tareas comerciales. Por el contrario, el espacio prologal sigue siendo un terreno reservado principalmente a la expresión literaria, pues su cercanía con el texto, relevancia, extensión y matiz creativo suponen para el autor útiles herramientas a la hora de presentar la lectura de su libro (Caturra Viladot, 2009: 25-34).

En este sentido, en la historia de los textos preliminares no puede hablarse de una verdadera evolución. Más bien procede pensar en la paulatina confección de un repertorio de tópicos retóricos que aún hoy vienen a combinarse con moderada libertad para captar la simpatía del auditorio: la falsa modestia del autor, la excelencia del tema escogido, los saludos al lector discreto, las razones para la composición de la obra, algunas orientaciones para una buena interpretación del texto, el encuadramiento genérico de la composición, etc. Gracias a la capacidad combinatoria estos módulos, o tópicos, que en lo esencial se vienen repitiendo desde la antigüedad grecolatina, el prólogo se ha mantenido invariable en el tiempo, aunque su estilo cambia al compás de las modas literarias que lo atraviesan.

---

<sup>2</sup> A partir de la teorización de Aristóteles en la Poética, este elemento preliminar ganó el nombre de «prólogo» y quedó definido como la parte de la tragedia anterior al coro.

Sin embargo, su estabilidad no debe ocultar la compleja situación y alcance de esta pieza liminar. Si Derrida ya apuntó someramente la dificultad para señalar los límites del prefacio (1972: 9-67), Genette fue el verdadero responsable de elaborar el primer análisis exhaustivo del prólogo dentro de una teoría general del paratexto. Siguiendo su pionero estudio, aquí se analizarán los motivos modulares que estructuran el prólogo partiendo de su división en dos grandes grupos: los tópicos del *qué* (elogio del tema del texto) y los tópicos del *cómo* (cómo se creó el texto y cómo debe interpretarse) (1987: 199). Esta división refleja una separación básica de naturaleza y objetivos: el primer conjunto de tópicos justifica públicamente la existencia del libro y explica su relevancia en el mercado, el segundo busca guiar las expectativas lectoras y se centra en cuestiones de comunicación entre autor y receptor. Es decir, los tópicos del *qué* representan mejor la faceta comercial del prólogo, mientras que el grupo del *cómo* analiza los procesos creativos y pragmáticos del texto. Por ello, aunque en las siguientes páginas se estudiarán ambos grupos, se dedicará una mayor atención al alcance del segundo.

### 2.1. *Tópicos del 'qué'*

Los prólogos dominados por estos motivos —fuertemente retorizados— tienen como objetivo poner de relieve las bondades del libro sin hacer una valoración demasiado directa de la excelencia del autor. Para ello se concentran en alabar el libro elogiando el tema que trata, ya sea: 1) por su relevancia («He intentado poner aquí algunas de esas verdades que, por vergüenza, nunca decimos» [Díaz-Mas, 205: 9]); 2) por su novedad o rescate de cierta tradición («El relato que vas a leer a continuación es una versión sumamente libre de una célebre, aunque poco leída, crónica medieval francesa» [Azúa, 1996: 7]), o 3) por la veracidad histórica del asunto (momento aprovechado para entablar un pacto de sinceridad que a veces puede ser problemático: «Un libro que es antes que nada —más vale que lo reconozca desde el principio— el humilde testimonio de un fracaso: incapaz de inventar lo que sé sobre el 23 de febrero, iluminando con una ficción su realidad, me he resignado a contarlo» [Cercas, 2009: 25]).

Los tópicos que conforman este grupo, muy comunes en los prólogos hasta el siglo XIX, son ahora mucho menos habituales. Los libros modernos van acompañados de tal exceso de paratextos comerciales que el autor se ve descargado de la tarea de «venderse» a sí mismo o de exhibir las virtudes de su obra. Estos motivos han encontrado así en la edición contemporánea un hueco tal vez más apropiado en paratextos como la cuarta de cubierta, las fajas o las solapas de los libros. Unos espacios editoriales más neutros que presentan además la ventaja de que el autor no se expone ya a denigrar en exceso la capacidad de su prosa para ganarse la benevolencia del público y dar cuenta del excelso tema escogido.

Hoy en día, tal vez el único tópico aún exitoso del grupo del *qué* sea el de la unión temática. Se trata de un motivo omnipresente en los prólogos a antologías y recopilaciones concebido con el objetivo de justificar la coherencia de una selección de textos por lo general bastante heterogéneos o compuestos en momentos vitales muy diversos (véase, por ejemplo, en *Nada del otro mundo* de Antonio Muñoz Molina, *Cuando fui mortal* de Javier Marías o *Tres vidas de santos* de Eduardo Mendoza<sup>3</sup>). En este tópico preliminar, el prólogo puede llegar incluso embarcarse en un repaso de la trayectoria literaria del escritor para analizar sus incursiones en ciertos géneros o su interés recurrente por un tema concreto («Y puesto por esta causa a planear un «conjunto» con algunas «historias», se me ocurrió como remedio dar forma a ciertos temas, de mayor o menor extensión, de que venía echando mano desde hace muchos años» [Torrente Ballester, 1979: 5]). Por tanto, este tipo de prólogos tiene el valor añadido de que el autor no se limita a ofrecer un acercamiento al significado de su última obra, sino que debe afrontar un repaso de su carrera y pensamiento literario, dando lugar así a discursos donde reflexión y práctica literarias se dan la mano (véase el extenso prólogo a la antología de relatos *Teoría de Lola* [1977: 7-23], donde Umbral elabora una historia del cuento hispánico en la que enraizar su propia práctica literaria)<sup>4</sup>.

Dominique Jullien (1990: 499-508) señala a este respecto que la reivindicación prologal de la unidad interna de una obra es indisoluble de la construcción de una unidad obra-autor, pues el escritor, al reinterpretar retrospectivamente su obra, acaba dibujando en el prólogo una recreación en cierto modo autobiográfica, pero sobre todo mítica de sí mismo (una versión del Autor como lector original de sus propios textos, con una insólita capacidad para imponer significados posteriores a textos anteriores). Por ejemplo, en el prólogo «Memorias de una niña gitana» a la recopilación *Modelos de mujer*, Almudena Grandes se ve impulsada a construir un recorrido autobiográfico desde su primera vocación literaria para mostrar que los motivos que pueblan sus cuentos son, a pesar todo, los mismos que siempre han estado presentes en el resto de su obra novelística:

Aunque estos relatos no han sido concebidos y escritos con la voluntad de integrarlos en un libro unitario, creo que todos ellos están, de una u otra manera, íntimamente vinculados a los temas y conflictos que han inspirado mis obras anteriores, y confío en que esa condición les preste una unidad inevitable. Nunca

<sup>3</sup> Este tipo de prólogo recopilatorio es especialmente abundante en el caso de autores que reúnen artículos críticos publicados en otros medios (prensa o blogs) durante largos períodos; como ejemplos cabe mencionar por su alcance el prólogo a *El furgón de cola* de Juan Goytisolo (1982) y por su novedad el de *El lectoespectador* de Vicente Luis Mora (2012).

<sup>4</sup> Ésta es la misma idea de fondo expresada por Unamuno cuando señala que un prólogo «es posterior a las novelas a que precede y prologa como una gramática es posterior a la lengua que trata de regular y una doctrina moral posterior a los actos de virtud o de vicio que con ella tratan de explicarse» (1968: 11).

he aspirado a conquistar un vastísimo universo literario. Al contrario, prefiero permanecer en un mundo pequeño, personal, cuyas fronteras vienen a coincidir con los precisos límites de mi memoria y dirigir mi mirada a rincones tan conocidos que nunca dejan de sorprenderme<sup>5</sup>.

El repaso retrospectivo acometido en este prólogo mezcla hitos vitales y preocupaciones literarias en un todo tan consistente que, al final, la unidad de los cuentos queda justificada por la coherencia general del pensamiento literario de Grandes. Su figura autorial (mitad reconstrucción autobiográfica, mitad justificación retrospectiva) se proyecta así sobre cada una de sus producciones, enmarcándolas en un proyecto común y otorgándoles un significado superior. Esta recreación prologal del autor como producto de sus propias obras se erige, en definitiva, como una garantía de la unidad de cualquier antología.

## 2.2. *Tópicos del 'cómo'*

Los tópicos del *cómo*, preponderantes en la literatura preliminar contemporánea, van destinados no tanto a persuadir como a comentar, a explicar el nacimiento del texto que el lector tiene entre manos y a guiar su lectura según las intenciones del autor.

Entre los tópicos más comunes de este grupo mencionados por Genette cabe señalar primero: 1) el relato de la génesis de la obra («Empecé a escribir *Cosas que ya no existen* en el año 1994, en Atenas, sin saber, desde luego, que terminaría llamándose así, ignorando casi todo lo que me iba a encontrar en el camino» [Fernández Cubas, 2001:11]); 2) la descripción del público al que va destinado el texto («Lo que yo pretendo únicamente [...] con el prólogo entero es, como dije, orientar al lector no especialista, al de mediana cultura, y advertirle de que no va a leer una novela al uso» [Torrente Ballester, 1998: 25]); 3) el comentario del título («... la historia de la literatura portátil: una historia europea en sus orígenes y tan ligera como la maleta-escritorio con la que Paul Morand recorría en trenes de lujo la iluminada Europa nocturna» [Vila-Matas, 1985: 9]); 4) el orden de lectura, y 5) indicaciones sobre el contexto («La historia se desarrolla a finales de los setenta, que es cuando se me ocurrió, y eso no tiene vuelta de hoja. Me parece importante recordárselo al lector, porque ni los locales nocturnos de Madrid, ni la vida en una aldea perdida, ni la estancia en una celda de Carabanchel son ahora igual a como eran hace quince años» [Martín Gaité, 2000: 11]).

De estos pequeños motivos, el primero —la génesis de la obra— es sin duda el más relevante, pues brinda una autoexploración de la carrera del autor (véase a este respecto el fundamental preliminar a *Don Juan* de Torrente Ballester, así como *Las ninfas* de Umbral o *No ficción* de Verdú).

<sup>5</sup> (Grandes, 2006: 14).



Pero además de esos cinco motivos fragmentarios, los tópicos prologales más relevantes y problemáticos del *cómo* son: 1) la aportación de guías para la interpretación del texto, 2) el establecimiento de un contrato de lectura y 3) la inscripción de la obra en un género. Estos tres grandes tópicos del *cómo* están estrechamente relacionados entre sí y son, sin duda, los componentes preliminares cuya función más ha variado en la época contemporánea. Por tanto, las siguientes páginas se dedicarán a analizarlos con más detalle.

### 2.2.1. Guías de interpretación textual

Como se ha comentado, desde sus más remotos orígenes el prólogo ha tenido como objetivo cardinal orientar el proceso lector hacia cierta interpretación considerada como la más correcta o la más cercana a las *intenciones* originales del autor. En el prólogo de *Don Quijote*, por ejemplo, puede leerse que éste «no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías» (1998: 39), pero en las novelas contemporáneas resulta cada vez más raro encontrar indicaciones tan directas e impositivas sobre el significado de un texto. La cultura posromántica, democrática e individualista, ha ido huyendo poco a poco de la prescripción tajante del sentido único y ha optado por considerar la amplitud de interpretaciones receptoras como un rasgo artístico positivo. Durante el último siglo, la autoridad del creador para imponer interpretaciones unívocas de sus propias obras ha ido disminuyendo, al tiempo que se reivindicaba la capacidad del público para dotar de nuevos significados a los objetos artísticos. Sobre esto señala Eco: «El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido [...] acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas «lecturas», se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales» (1985: 158). Es decir, la idea interpretativa contemporánea apuesta por «favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado, una estela de significados posibles todos igualmente imprecisos e igualmente válidos» (1985: 158).

Unamuno, en el complejo «Post-prólogo» de *Cómo se hace una novela* —donde rebate cierto retrato que le había dedicado Jean Cassou—, revela ya este espíritu lector individualista que, unas décadas después, acabaría llevando a los críticos postestructuralistas a anunciar con excesivo bombo la muerte del autor:

Cassou se pregunta si admitirán mis obras erizadas de desorden, ilimitadas y monstruosas, y a las que no se puede encasillar en ningún género —«encasillar», *classer*, y «género», ¡aquí está el toque!— y habla de cuando el lector está a punto de ponerse de acuerdo —*nous mettre d'accord*— con el curso de la ficción que le presenta. Pero ¿y para qué tiene el lector que ponerse de acuerdo con lo que

el escritor dice? Por mi parte, cuando me pongo a leer a otro no es para ponerme de acuerdo con él. Ni le pido semejante cosa<sup>6</sup>.

Es decir, para la cultura contemporánea no habría ya una única forma de comprender una obra, y ni siquiera la opinión del autor resultaría más relevante que cualquier otra. Pero si la interpretación de todo lector es igualmente válida, la función básica del prólogo se tambalea, pues ya no hay un significado mejor ni una intención autorial más adecuada que deba ser indicada.

Por este motivo, el prólogo contemporáneo ha eliminado en buena parte su discurso persuasivo contra interpretaciones incorrectas y ha favorecido los apuntes más generales sobre la gestación del libro, así como los comentarios sobre los procesos personales o autobiográficos que el autor considera implicados en su texto. No se trata por supuesto de que el autor renuncie por completo a orientar la cooperación lectora, sino de que lo hace de una manera abierta, con un estilo menos argumentativo y persuasivo. Así por ejemplo, en el prólogo a la segunda edición de *El siglo*, destaca la timidez con que Javier Marías aventura unos escasos comentarios sobre el significado del texto:

Creo que si me interesó este asunto fue en parte por una cuestión familiar [...] Supongo que con esta novela quise, en parte, intentar explicarme de qué modo personas valiosas o meritorias, de las que en principio era difícil esperar vilezas, podían llegar a cometer la mayor de todas ellas sin verse aparentemente conminadas ni forzadas a ello. Pero esto es sólo un aspecto de la novela<sup>7</sup>.

Estas breves reflexiones sobre cómo debe entenderse el texto pesarán sin duda sobre los lectores, pero los «creo» y «supongo» con que Marías introduce su escueta valoración personal hacen ver lo sutil de sus estimaciones. Además, la misteriosa aserción de que «esto es sólo un aspecto de la novela» no se acompaña luego de mayor explicación, por lo que la frase permanece como un reto interpretativo formulado al lector, quien deberá buscar sin más guía esos posibles significados ocultos de la obra. La vaguedad de este comentario destaca aún más si se tiene en cuenta el fuerte tono retórico que impregna el resto del prólogo, donde Marías lleva a cabo un notable esfuerzo por captar la benevolencia del lector invocando la inmadurez que pesaba sobre él cuando compuso el texto («no está de más algún comentario a modo de advertencia y quizá de descargo»); un modo indirecto, en definitiva, de subrayar las virtudes generales de una obra compuesta por un escritor tan joven.

Otras formas aún más complejas de aportar claves preliminares indirectas para la interpretación del texto pueden encontrarse en *El amor verdadero* (2010) de Guelbenzu, donde el breve prólogo es seguido por un capítulo ya

<sup>6</sup> (Unamuno, 2009: 125).

<sup>7</sup> (Marías, 1995: 9).

propriadamente narrativo que, al situarse fuera de la primera parte propriadamente dicha, parece establecer todavía una conexión de dependencia con la voz aurtorial y, a su vez, conceder un halo ficticio al propio prólogo (un recurso que también aparece su *La tierra prometida*, de 1991).

Este recurso es llevado al extremo en *Negra espalda del tiempo* de Marías (1998), y también en la apertura de *Hijos sin hijos* de Vila-Matas (1993). Ninguno de estos dos libros posee un prólogo exento, pero ambos se inauguran con capítulos de tono ensayístico donde el narrador expone sus reflexiones sobre el significado de la obra, y aporta claves para entender la historia que sigue. Es obvio que la estrategia del prólogo ficticio, firmado bien por el narrador o bien por uno de los personajes, es un recurso muy antiguo para fomentar la verosimilitud ante el lector<sup>8</sup>, pero aquí resulta interesante por otros motivos. Relegar las funciones prologales al primer capítulo del texto provoca que la responsabilidad de las instrucciones de lectura deje de estar en manos del autor real para pasar a las del narrador-protagonista imaginario. En concreto, *Negra espalda* juega a identificar las figuras de autor y narrador para cargar de paradojas su divagación inicial, y en *Hijos sin hijos* el protagonista (autor imaginario del libro) encauza un elaborado discurso para justificar la unidad de los textos dispersos que siguen. Es decir, al desplazar los contenidos paratextuales al interior del texto literario, los comentarios sobre el significado del libro se cargan de ficción, pues ya no pueden ser achacados al autor sino que aparecen sólo como comentarios metaliterarios tan imaginarios como el resto de la trama.

La importancia de este giro radica en que se puede estar de acuerdo o en desacuerdo con los comentarios vertidos por un autor pero, ¿es posible negar la aurtoridad de un narrador? ¿Se puede pensar que un narrador está acertando o equivocándose en su narración de una historia? Estas preguntas, por supuesto, no tienen sentido; los hechos narrativos no están sometidos a criterios de verdad ni pueden ser rechazados, deben ser aceptados sin más para que el acto de lectura tenga éxito. Ante un texto de ficción, el lector sólo puede aceptar lo narrado y, a lo mucho, comprobar si es coherente con el resto del mundo imaginario construido a lo largo de la historia. La aurtoridad del paratexto convencional parece quedar sustituida, por tanto, por el discurso ni veraz ni falso del narrador de ficción<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Desde antiguo, se han dado casos de prólogos contaminados por el contenido de la ficción que preceden, hasta el punto de que un personaje imaginario se ha convertido en prologuista. Uno de los rústicos personajes de *Los pastores de Belén* de Lope se dirige directamente a la audiencia, y la pícara Justina firma ella misma la introducción al libro homónimo de López de Úbeda.

<sup>9</sup> Puede alegarse que si estos prólogos se redactan en forma de comentarios extratextuales, deberían entonces estar sometidos a una prueba de verdad, pues no constituyen hechos del mundo ficcional sino pausas donde la opinión del autor parece manifestarse. En otras palabras, si dichos comentarios prologales se interpretan como opiniones o creencias del autor

Se trata, en conclusión, de una puesta en escena del conflicto advertido por Del Lungo (2009: 10) en su crítica a Genette acerca de la dificultad para distinguir entre el paratexto propiamente dicho y el comentario metatextual como forma de discurso<sup>10</sup>. Es decir, una vez el paratexto deja de ser un espacio físico del libro para convertirse en pura reflexión autorial, se borran sus límites con el comentario ensayístico tan habitual en la ficción contemporánea. Este novedoso tipo de prólogo interno —a medio camino entre la voz del autor y la del narrador— cumple en definitiva la función de permitir al escritor introducir comentarios para guiar la lectura de su obra, pero de una forma más indirecta y ambigua.

### 2.2.2. Contratos de lectura

De la tendencia cultural a fomentar la amplitud de significaciones artísticas se ha beneficiado especialmente el segundo de los tres grandes tópicos prologales del *cómo*: el recurso a los contratos de lectura. De forma tradicional, se entiende que el prólogo viene a ser un espacio donde la voz del autor se manifiesta de forma verídica ante el lector. Por ello, es un lugar idóneo para establecer contratos paratextuales que sirven para establecer un descargo legal de las responsabilidades del autor al solicitar al público que haga una lectura absolutamente ficticia de las situaciones y personajes de la obra. Así, por ejemplo, se expresa la nota prologal de Navarro en su recreación de la vida de Gabriel Ferrater, *F.*: «Todos los personajes y lugares, reales o ficticios, sólo aparecen como personajes y lugares imaginarios» (2003: 7).

Sin embargo, de acuerdo con la filosofía contemporánea que incita a favorecer las máximas interpretaciones posibles de una obra, se viene dando una proliferación de avisos contractuales ambiguos, casi imbuidos del tono ficticio del texto principal, que retan al lector a buscar más interpretaciones de las evidentes<sup>11</sup>. Un interesante ejemplo este tipo de avisos al lector lo constituye el incluido por Julio Llamazares al comienzo de *Escenas de cine mudo*:

Esta novela, que no otra cosa es por más que a alguno le pueda parecer una autobiografía (toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción), se si-

---

real, el lector podrá someterlos a juicio e incluso contradecirlos (Dolezel, 1999: 52-54). Sin embargo, en el caso del prólogo interno, a causa de su situación ambigua, existe una confusión inevitable nacida de la dificultad de distinguir cuándo estos comentarios están siendo emitidos por el autor y cuándo por el narrador, es decir, cuándo son enunciados de realidad y cuándo aluden al mundo ficcional.

<sup>10</sup> Su crítica alude sobre todo a la noción de epitexto, pero fácilmente puede extenderse a este tipo de prólogos internos.

<sup>11</sup> Un notable precedente de estos avisos sobre la naturaleza autoficticia o ambigua de un texto en apariencia autobiográfico puede encontrarse en el «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman» que abre *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975: 123).

túa en una época y en unos escenarios que existieron realmente. Aunque los nombres no son los mismos, salvo excepciones, ni las historias que allí ocurrieron son exactamente éstas, unos y otras se les parecen bastante, al menos en mi recuerdo. Cualquier parecido con la realidad *no* es, por tanto, mera coincidencia.

EL AUTOR<sup>12</sup>

Por un lado, aquí Llamazares parece haberse querido adelantar a los lectores que conocieran su biografía y pudieran interpretar las estampas del libro como recuerdos reales, advirtiendo sobre la diferencia irreconciliable entre ese «autor» que firma la nota y el narrador imaginario que a continuación tomará la palabra. Pero por otro lado, este anuncio plagado de ambigüedades puede desde luego entenderse en el sentido inverso: como una forma de resaltar ante los ojos de cualquier lector desavisado el origen efectivamente autobiográfico del relato (al fin y al cabo, Llamazares podría haber cambiado todos los nombres propios y situaciones y crear una novela de ficción tradicional que no requiriera de ningún aviso). Así, en definitiva, esa nota paratextual que en apariencia busca establecer un contrato de ficción con los lectores, acaba paradójicamente por poner de relieve los paralelismos que median entre autobiografía y novela, arrojando a los lectores la posibilidad de interpretar lo narrado como si fuera verídico o puramente novelesco.

«Esta novela no pretende imponerse como forzosamente verosímil. Que sólo se la crea el que lo tenga a bien», llega a decir Martín Gaité (1970: 9). Y de un modo parecido se manifiesta el posfacio de Montero a *La loca de la casa*: «Todo lo que cuento en este libro sobre otros libros u otras personas es cierto, es decir, responde a una verdad oficial documentalmente verificable. Pero me temo que no puedo asegurar lo mismo sobre aquello que roza mi propia vida. Y es que toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica, como decía Barthes» (2007: 249). Este último caso es especialmente complejo, pues el libro de Montero alcanza a ser una suerte de ensayo literario destinado a desvelar ante los lectores los procesos que llevan a la ficcionalización de la realidad (ofreciendo tres versiones divergentes de una supuesta peripecia autobiográfica). Su posfacio se erige, por tanto, como un nuevo nivel de autonarración en la trama propuesta por el libro, pues ahora, es la propia voz de la autora la que confirma desde el paratexto que la suya es una obra abierta sin significado unívoco.

### 2.2.3. Asignación genérica

La inscripción de la obra en un género específico es un motivo prologal muy común en la historia de la literatura, y en cierto modo deriva del tópico

<sup>12</sup> (Llamazares, 1994: 7).

del contrato paratextual. Como ejemplo canónico, destaca la tónica modestia con que Fernán Caballero insistía en el prólogo de *La gaviota* en que «apenas puede esta obrilla aspirar a los honores de la novela» (2004: 24), para elaborar a continuación una breve tesis de la novela, de su significado en España y de los rasgos novelísticos que podían o no encontrarse en esta obra concreta.

Para los lectores, la clasificación por géneros es una herramienta práctica para descodificar textos, pues permite ponerlos en relación con una tradición de obras de rasgos similares y abrigar determinadas expectativas de recepción. Ahora bien, conviene subrayar que las *intenciones genéricas* declaradas por un autor son independientes de las afinidades que luego puedan sobrevenir a una obra. Retrospectivamente, es fácil dejarse llevar por la idea de que los tipos genéricos están compuestos por obras que fueron creadas de acuerdo a un modelo teórico bien definido y estable hasta hoy en día, pero es evidente que dicho modelo ideal es en la mayoría de los casos una recreación crítica posterior y que no estaba disponible para los artistas inmersos en un determinado contexto. De hecho, al adherirse a un género, el escritor afirma su filiación más o menos consciente con una tradición genérica que colabora a engrosar pero también a modificar, pues las aportaciones individuales de cada nueva obra contribuyen de forma diacrónica a expandir un poco más los límites de cada género. Por tanto, las asociaciones genéricas que un texto acaba por adquirir en el tiempo no deben confundirse con las *intenciones genéricas autoriales originales* que pueden hallarse en un prólogo, pues éstas explican ante todo cómo fue creada la obra.

En todo caso, dada la tendencia de la literatura actual a promover la fusión de géneros como estrategia creativa, hoy en día este tópico ha dejado de tener como objetivo establecer una clasificación inmutable de la obra. Al fin y al cabo, los géneros, al tiempo que permiten al autor situarse en una tradición que considera suya, conllevan una serie de restricciones que suponen un reto a la originalidad individual. Por ello, es lógico que desde el Romanticismo los autores hagan énfasis en la individualidad de sus obras antes que en sus aspectos heredados.

Para ejemplificar el funcionamiento contemporáneo de este tópico, resulta útil el prólogo con que Fernández Cubas abre *Cosas que ya no existen*. La escritora, bien consciente de la originalidad y dispersión del texto que estaba dando a la imprenta, incluyó una nota explicativa en donde ofrece una larga reflexión sobre los procesos mentales que le llevaron a componer, cada uno de los capítulos heterogéneos que conforman el libro y que, a su vez, dan cuenta de episodios muy dispares y aparentemente triviales de su vida:

Cierta editorial me pidió una colaboración para un libro colectivo. Se trataba de hablar de lecturas, de rescatar títulos, de ofrecer, según entendí, una lista lo más completa posible de las páginas imborrables o definitivas para cada uno de los participantes. [...] Empecé escribiendo «Yo tuve en otros tiempos una muy queri-

*da biblioteca...». Y ésas fueron quizá las únicas líneas que respondían a lo que se me solicitaba. Porque a la altura de la página tres —y eran precisamente tres las páginas sugeridas— no había hecho apenas otra cosa que describir espacios, mobiliario, el sabor de los primeros cigarrillos, o el amor o el odio, según los casos, que desde antiguo me ha producido la palabra «biblioteca». [...] Sólo entonces, con «La Muerte cautiva» ante mis ojos, empecé a sospechar la verdadera naturaleza de lo que pretendía. Un pequeño buque. Una travesía con escalas. Un libro de recuerdos. Nada más. Pero inmediatamente una insidiosa vez se apresuró a avisarme: «Y nada menos»<sup>13</sup>.*

A medida que la autora desgana el tópico sobre la génesis de su obra y que va justificando la coherencia de los dispersos relatos incluidos, Fernández Cubas confiesa que ni ella misma es capaz de señalar el alcance genérico de su libro, pero que lo acepta sencillamente como un homenaje a un pasado irrecuperable. Desde luego, aquí pueden oírse resonancias del tópico sobre la dificultad para asignar género a una obra que se encuentra también en el prólogo de Fermín Caballero antes reseñado. Sin embargo, mientras este último trata los problemas genéricos del texto como un defecto de la obra (y como una excusa de la Caballero para ganarse al público), el prólogo de Fernández Cubas se manifiesta tan orgulloso de su condición transgénica que convierte esta característica en un manifiesto de la libertad creativa individual. En otras palabras, a sabiendas de que la memoria está siempre imbuida de imaginación, y de que el carácter disperso y trivial de sus relatos no encaja con la naturaleza formal y fehaciente de las memorias, la autora sólo puede asumir que su texto es «en apariencia» un libro personal o, mejor aún, «historias sueltas» que sencillamente esperan ser leídas como manual de instrucciones del pasado.

En este sentido, este prólogo está muy relacionado con el epígrafe incluido por la autora sólo una página antes: «Es absurdo pedirle al autor una explicación de su obra, ya que esa explicación bien puede ser lo que esa obra buscaba (Bernard Shaw)». Epígrafe y prólogo vienen aquí a coincidir así en lo mismo, en que el lector no debe pedir cuentas a la autora sobre el tipo de obra o la asignación genérica a que pertenece *Cosas que ya no existen*, pues la sola respuesta posible es el propio libro. Es decir, la actualización lectora es la única solución para un texto que ha sido compuesto como respuesta inconsciente al paso del tiempo, y que no busca una premeditada confusión en sus lectores, sino sólo la reelaboración de retazos del pasado bajo la forma de relatos.

### 2.3. *El nuevo papel del prólogo*

Llegado este punto, tras haber analizado el funcionamiento de los tópicos prologales más importantes y habituales en la literatura contemporánea, conviene hacer algunas reflexiones. Al principio de este estudio se ha estableci-

<sup>13</sup> (Fernández Cubas, 2001: 11-14).

do que los elementos paratextuales —sobre todo el prólogo— son fundamentales para la cooperación literaria, pues permiten al lector reconstruir un contexto comunicativo que lo acerque a las intenciones del autor, de modo que sea posible interpretar el sentido del texto tal y como pudo ser planeado en principio. Pero a medida que la cultura contemporánea, desde el Romanticismo, ha ido erosionando la autoridad única del autor y fomentado la idea del lector como creador de sentido, la necesidad de ofrecer guías interpretativas acordes a la *intención autorial original* se ha ido relajando. No se trata en ningún caso de que los elementos paratextuales hayan renunciado a reconstruir cierto contexto interpretativo, sino de que ahora ejercen su influencia de formas aún más indirectas, asumiendo la multiplicidad de interpretaciones como un rasgo connatural a la lectura y que incluso debe ser fomentado.

En cierto modo, podría incluso decirse que el prólogo contemporáneo ha elaborado un nuevo tópico: alabar la apertura semántica del libro y desafiar al lector a buscar sentidos no previstos por el autor. Tomando como referencia la teoría semántica de Eco (1997: 76), puede decirse que si normalmente el paratexto está destinado a guiar al lector hacia la intención autorial, cierto tópico prologal contemporáneo anima a los lectores a descubrir las intenciones textuales; es decir, los significados que un texto alberga y sugiere por sí mismo. Así, en definitiva, estrategias prologales como la aportación de guías de lectura difusas, contratos de lectura ambiguos o falta de asignación genérica se convierten en excusas para que el autor proclame los múltiples significados de su texto, y en acicates para excitar la búsqueda de significados por parte del lector.

Por supuesto, se podría alegar que la argumentación elaborada hasta aquí exacerba el papel del prólogo autorial en la literatura contemporánea, cuando es evidente que existen muchas más obras carentes de estos preliminares que con ellos (salvo, tal vez, en el caso de la literatura didáctica o no ficcional). Sobre todo porque entre los escasos prólogos contemporáneos, muchos tienen fines puramente informativos, pues sólo aspiran a ofrecer una información básica sobre las circunstancias que pudieron envolver la gestación y escritura de la obra (es decir, una reconstrucción básica del contexto de creación). Pero este vacío en el campo de los prólogos autoriales convencionales resulta en realidad muy significativo. Por una parte, sugiere que la proliferación contemporánea de paratextos editoriales en el libro físico ha asumido buena parte de las funciones habituales del prólogo (ofrecer informaciones neutras sobre la edición, alabar sus contenidos, fomentar la compra, etc.). Pero por otro lado, esta escasez apoya la idea de que el paradigma cultural de la libertad de interpretaciones ha alterado la relevancia de la opinión autorial, de modo que los propios creadores habrían renunciado en buena parte a guiar de forma estricta la cooperación lectora o a rechazar ciertas interpretaciones de sus obras. La tradición prologal, en definitiva, ya no pesa igual sobre una cultura que valora ante todo la originalidad individual.



Por otra parte, hay otras funciones típicamente paratextuales que en la cultura contemporánea han sido asumidas por el propio texto literario. Más allá de sus motivos fuertemente retorizados, el prólogo ha sido históricamente uno de los pocos espacios a medio camino entre lo crítico y lo creativo que han permitido a los autores dirigirse de forma directa a su público para reflexionar sobre el proceso de escritura. En este sentido, el prólogo debe ser considerado un modelo cercano del ensayo literario, con el que comparte su naturaleza expositiva, autorreflexiva y no narrativa; así como su característico tono de especulación crítica improvisada, ya que ambos basan sus comentarios y argumentaciones en anécdotas personales, datos biográficos, reflexiones sobre el arte y la literatura, referencias a escritores y otras pruebas muy alejadas de lo que tradicionalmente se ha entendido como crítica teórica. Por todo ello, a medida que la literatura contemporánea iba asumiendo el fuerte carácter metaliterario y ensayístico que exhibe en la actualidad (Pozuelo Yvancos, 2004: 52-53), ha ido usurpando algunas funciones típicamente prologales. Jullien (1990: 507) plantea a este respecto un ejemplo revelador: si Proust, siendo un autor tan devoto de los prólogos, no incluyó ninguno en su *Recherche* fue precisamente porque esta obra ya ofrece un comentario de sí misma en el propio interior del texto, dando cuenta detallada de sus objetivos, de su proceso de gestación y de las actitudes del autor.

En otras palabras, cuando la literatura juega a comentarse a sí misma, a poner de relieve la artificiosidad de sus procesos y a reflexionar sobre la figura autorial, el texto se convierte en cierta medida en su propio prólogo. Y del mismo modo, el tono metaliterario contribuye a que los textos prologales, a su vez, alcancen un grado mayor de independencia. El valor creativo inherente al prólogo autorial ha contribuido siempre a que éste, al contrario que otros paratextos, se mantenga edición tras edición como componente del libro. Pero cuando la libre reflexión ensayística se convierte en una forma generalizada de hacer literatura, el prólogo puede alcanzar un estatuto artístico de pleno derecho. Así se explica, por ejemplo, que el prólogo ensayístico sobre las bases de la literatura contemporánea que Enrique Vila-Matas incluyó en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985: 9-15), se acabara por convertir en texto individual en la antología *Recuerdos inventados* (1994: 51-56). En definitiva, la coincidencia en el uso de temas y recursos narrativos metaliterarios hace que la diferencia entre texto y paratexto se tambalee (Nelson, 1998: 13).

### 3. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha mostrado cómo el prólogo contemporáneo sigue jugando su papel de guía de las interpretaciones lectoras, permitiendo crear un espacio donde desarrollar la comunicación entre autores y lecto-

res. Sin embargo, tres motivos estrechamente relacionados entre sí determinan la naturaleza de los textos prologales en la literatura contemporánea, y al mismo tiempo ofrecen claves que justifican la escasa presencia de estos elementos en la edición actual.

Primero, el poderoso mercado editorial ha perfeccionado las estrategias comerciales del libro en cuanto objeto físico desarrollando múltiples paratextos que se han arrogado la función comercial que antes ejercían en el prólogo los llamados tópicos del *qué*. Estos elementos ofrecen elaboradas reseñas sobre el tema del libro, su relevancia, su valor como testimonio real, y ello con la ventaja añadida de que estos comentarios, al ser enunciados por una voz neutra en vez de por el autor (obligado, por cuestiones de humildad, a no elogiarse a sí mismo en el prólogo), también permiten alabar el buen hacer de la pluma del escritor. De este modo, el prólogo contemporáneo queda así descargado de sus obligaciones comerciales y de sus esfuerzos argumentativos para convencer al posible comprador de las bondades generales del libro. El lector que está leyendo el prólogo, ya ha obtenido un ejemplar del libro. Por eso, la búsqueda de la benevolencia del receptor pasa ahora a un segundo plano, así como los tópicos retóricos del *qué* y otros motivos de corte persuasivo. De hecho, lo más frecuente es que no aparezca en los prólogos actuales ninguno de los tópicos recogidos por la retórica clásica para conseguir que el lector guarde una actitud positiva ante el texto, sólo reflexiones puntuales sobre algún hecho señalado relacionado con la gestación de la obra o comentarios generales sobre su naturaleza. A este respecto, a medida que el prólogo va perdiendo su valor persuasivo, puede volverse más ensayístico, más artístico, centrándose más en los tópicos del *cómo*.

Segundo, el estatuto y la presencia del prólogo contemporáneo se han visto influidos desde el Romanticismo por la progresiva imposición de un contexto sociocultural que rechaza las interpretaciones unívocas y valora la multiplicidad de opiniones. El prólogo ha tenido siempre como objetivo principal guiar la interpretación lectora de acuerdo con la intención autorial, pero una vez que se rechaza la opinión del creador como la mejor o la única posible, la función más tradicional del prólogo se tambalea. En un paradigma cultural donde la originalidad es un valor en auge, donde todo individuo es relevante y tiene derecho a expresar una opinión, es lógico que el prologuista tienda a inhibirse de ofrecer interpretaciones cerradas de sus obras, y que prefiera señalar indirectamente algunas ideas o significados generales que considere útiles para el lector. En consecuencia, prólogos como el de *El siglo* o *Cosas que ya no existen* muestran cómo la guía autorial se suaviza, aportando sólo unos consejos interpretativos y buscando la apertura como valor deseable.

Por último, a medida que el paradigma cultural de la creatividad individual ha ido convirtiendo la metaficción, junto a la indefinición genérica y la intertextualidad continua en rasgos fundamentales de la literatura contemporánea, las obras han ganado una cualidad ensayística que, en cierto modo, las

ha acercado al prólogo. Se trata de textos reflexivos con una peripecia narrativa mínima, plagados de comentarios acerca de la escritura, y con incidencia en lo personal o biográfico; es decir, con ese tono pseudoensayístico que siempre ha caracterizado a los textos preliminares. En consecuencia, sucede que el prólogo desdibuja sus barreras con el texto que precede, o incluso se vuelve texto independiente con valor literario propio (puesto que ya no tiene funciones comerciales que ejercer, su valor artístico se refuerza). Se replantea así la obra como construcción cerrada con centro y umbrales: lo que antes era central luego puede aparecer como paratexto y viceversa.

Las tres conclusiones hasta aquí expuestas deben valorarse por la coherencia y relación que establecen entre sí, ya que alcanzan a representar diversas facetas de un mismo proceso convergente. A medida que la industria editorial descarga al texto liminar de sus funciones comerciales y que al autor deja de interesarle ofrecer interpretaciones cerradas sobre el significado de su obra, la presencia del prólogo cesa de ser imprescindible. Pero cuando aparece, puede centrarse en aspectos más literarios. Su camino se cruza así con el del propio texto que precede, el cual a su vez, al cargarse de un tono ensayístico y metaliterario, se acerca tanto al prólogo que a veces lo integra en sí mismo. En este sentido, la tendencia de la literatura contemporánea a transgredir los géneros y los límites entre la ficción y la no ficción llega a un nuevo extremo: replantear las relaciones entre texto y paratexto. Y esta ruptura de las categorías convencionales está, a su vez, inserta en un proceso más amplio de rechazo de las significaciones parceladas y búsqueda de manifestaciones artísticas abiertas, con un significado tan amplio que cualquier receptor pueda proponer una interpretación diferente. Así lo demuestra el tópico emergente del prólogo literario moderno: el que insinúa múltiples interpretaciones posibles sin imponer ninguna.

A pesar de las variaciones en la forma y la función del prólogo contemporáneo que este artículo ha señalado, la utilidad de esta sección paratextual para sugerir espacios de lectura en los que establecer mejor la comunicación entre autor y lector sigue intacta. Aunque sería necesario contar con una estadística sobre el uso porcentual de prólogos autoriales en la producción literaria contemporánea, es evidente que su presencia hoy en día es escasa; pero cuando aparece, sigue asegurando un umbral de definición contextual que afianza la cooperación lectora. Esperamos, por tanto, que este estudio sirva para una posible revisión de la historia del paratexto y de la constitución del libro como objeto cultural, sobre todo en un momento histórico en que la digitalización del mercado editorial augura la desaparición de los actuales procesos lectores y la institución de nuevos esquemas comunicativos.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

## Corpus de novelas contemporáneas

- Azúa, Félix de (1996). *Mansura* [1984]. Barcelona: Planeta.
- Calderón, Emilio (2009). *La bailarina y el inglés*. Barcelona: Planeta.
- Cercas, Javier (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori.
- Díaz-Mas, Paloma (2005). *Como un libro cerrado*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Cubas, Cristina (2001). *Cosas que ya no existen*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Mallo, Agustín (2011). *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara.
- Grandes, Almudena (2006). *Modelos de mujer* [1996]. Barcelona: Tusquets.
- Goytisolo, Juan (1999). *El furgón de cola* [1982]. Barcelona, Planeta.
- Guelbenzu, José María (2001). *La tierra prometida* [1991]. Madrid: Alfaguara.
- Guelbenzu, José María (2010). *El amor verdadero*. Madrid: Siruela.
- Llamazares, Julio (1994). *Escenas de cine mudo*. Barcelona: Seix Barral.
- Marías, Javier (1996). *Cuando fui mortal*. Madrid: Santillana.
- Marías, Javier (1995). *El siglo* [1983, prólogo a la segunda edición]. Barcelona: Anagrama.
- Marías, Javier (2000). *Negra espalda del tiempo* [1998]. Madrid: Santillana.
- Martín Gaité, Carmen (2000). *La reina de las nieves* [1994]. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen (1970). *Ritmo Lento* [1963]. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, Eduardo (2009). *Tres vidas de santos*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, Rosa (2007). *La loca de la casa* [2003]. Madrid: Santillana.
- Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- Muñoz Molina, Antonio (1993). *Nada del otro mundo*, Madrid: Espasa Calpe.
- Navarro, Justo (2003). *F*. Barcelona: Anagrama.
- Pinilla, Ramiro (2010). *Las ciegas hormigas* [1960]. Barcelona: Tusquets.
- Torrente Ballester, Gonzalo (2008). *Don Juan* [1963]. Madrid: Punto de Lectura.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1998). *Fragmentos de Apocalipsis* [1977]. Madrid: Espasa Calpe.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1979). *Las sombras recobradas*. Barcelona: Planeta.
- Torrente Ballester, Gonzalo (2008). *La princesa durmiente va a la escuela* [1983]. Madrid: Punto de Lectura.
- Torrente Ballester, Gonzalo (2008). *Quizá nos lleve el viento al infinito* [1984]. Madrid: Punto de Lectura.
- Trapiello, Andrés (1998). *Salón de pasos perdidos. I El gato encerrado* [1990]. Barcelona: Destino.
- Umbral, Francisco (1976). *Las ninfas*. Barcelona: Destino.
- Umbral, Francisco (1995). *Teoría de Lola* [1977]. Barcelona: Destino.
- Unamuno, Miguel de (2009). *Cómo se hace una novela* [1927]. Madrid: Cátedra.
- Unamuno, Miguel de (1991). *Niebla* [1914]. Madrid: Espasa Calpe.
- Unamuno, Miguel de (1968). *Tres novelas ejemplares y un prólogo* [1920]. Madrid: Espasa Calpe.
- Verdú, Vicente (2008). *No ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (1993). *Hijos sin hijos*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (1994). *Recuerdos inventados*. Barcelona: Anagrama.

## Corpus de obras teóricas y de referencia

- Alvarado, Maite (1994). *Paratexto*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Aristóteles (2000). *Poética*. Barcelona: Icaria.
- Arredondo Sirodey, Soledad; Pierre Civil y Michel Moner (2009). *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa Velázquez.
- Barthes, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Seuil.
- Caballero, Fernán (2004). *La gaviota*. Buenos Aires: Stock Cero.
- Caturla Viladot, Alberto (2009). «A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo». Universidad de Barcelona. doi: <http://hdl.handle.net/10803/1742>.
- Cervantes, Miguel de (1992). *Novelas Ejemplares*. Juan Bautista Avallé-Arce (ed.). Madrid: Castalia.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Alberto Blecua (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Del Lungo, Andrea (2009). «Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette», *Littérature*. 155, pp. 98-111.
- Derrida, Jacques (1972). *La Dissémination*. París: Seuil.
- Doležel, Lubomir (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: ArcoLibros.
- Eco, Umberto (1985). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- Eco, Umberto (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- Goldber, Sander (1986). *Understandig Terence*. Princeton: Princeton University Press.
- Jullien, Dominique (1990). «La préface comme auto-contemplation». *Poétique*. 84, pp. 499-508.
- Nelson, Kristopher (1998). «A Pretext for Writing: Prologues, Epilogues, and the Notion of Paratext». *Social Science Research Network*. doi: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1141062>.
- Pejenaute Rubio, Francisco (2009). «El género literario 'prólogo' en la hagiografía femenina altomedieval». *Studium Ovetense*. 37, pp. 77-90.
- Porqueras Mayo, Alberto (1957). *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: CSIC.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- Riquer, Isabel de y Jesús Montoya Martínez (1988). *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid: UNED.

Fecha de recepción: 20 de enero de 2011

Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2011