



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE
BARCELONA
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA
ESPANYOLA

INICIOS NARRATIVOS: TEORÍA DE LA
APERTURA NOVELESCA Y
CINEMATOGRAFÍA.

Tesis doctoral que presenta José Ricardo Chávez Mendoza para la
obtención del grado de Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Director

Dr. Marcin Kazmierczak.

Tutor

Dr. Gonzalo Pontón Gijón.

Bellaterra, 2022.

“El principio es también la entrada en un mundo completamente distinto: un mundo verbal. Fuera, antes del principio, existe, o se supone que existe, un mundo completamente distinto, el mundo no escrito, el mundo vivido o vivible”.

Italo Calvino.

“Algunos grandes libros comienzan con unas primeras frases tan poco llamativas que uno las olvida inmediatamente y tiene la impresión de vivir instalado en esa lectura desde el principio de los tiempos”.

Amélie Nothomb.

“Estudiar las zonas fronterizas de la obra literaria es observar los modos en que la labor literaria comporta reflexiones que van más allá de la literatura pero que sólo la literatura puede expresar”.

Italo Calvino.

“The subject of narrative beginnings is important to literary criticism in several fields: national literary traditions as well as comparative literature...”

Carlos Riobó

AGRADECIMIENTOS

Por diversas razones, la realización de este trabajo tuvo que hacerse en medio de contratiempos y en condiciones por demás adversas; por ende, debo agradecer de manera enfática y muy especial a varias personas cuyo apoyo ha resultado fundamental para que este proceso pudiera llegar a este punto.

Mi agradecimiento especial e inexpressable al Dr. Marcin Kazmierzak, por aceptar el reto de dirigir este trabajo, así como por su invaluable compromiso profesional y humano, y el ingente apoyo que, en todo sentido, siempre he recibido de parte suya.

Asimismo, mi agradecimiento especial al Dr. Gonzalo Pontón Gijón quien, en su calidad de Coordinador del Programa de Doctorado y tutor, contribuyó de manera firme y decidida a que pudiera resolver los trámites necesarios para que tuviera la oportunidad de presentar este trabajo. Así también mi agradecimiento a Melina Rodríguez Marín, quien resolvió cada una de mis dudas administrativas con prontitud y amabilidad. De ambos recibí, además, siempre buenas sugerencias y consejos.

Mi agradecimiento sincero también a todos mis profesores del doctorado, por sus conocimientos compartidos. Especialmente al Dr. Enric Sullà Álvarez, quien me introdujo en el apasionante tema de los inicios y los finales, y a la Dra. Helena Usandizaga Leonart, quien me descubrió a muchos de los representantes más entrañables de la poesía hispanoamericana. De ambos recibí enseñanzas y aliento.

Mis sinceras y sentidas gracias a todos, sin su apoyo, este proceso no habría podido llegar a este punto.

DEDICATORIA

A mis amados padres: Ana Leticia y Francisco José.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	12
0.1 ANTECEDENTES.....	12
0.1.1 ESTUDIAR LOS INICIOS.....	12
0.1.2 ESTUDIAR LA OBRA DE JORGE IBARGÜENGOITIA.....	25
0.2 ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	29
0.2.1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	29
0.2.2 JUSTIFICACIÓN.....	29
0.2.3 HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN.....	30
0.2.4 OBJETIVOS.....	32
0.2.5 APOSTILLAS METODOLÓGICAS.....	33
0.2.6 REFERENTES TEÓRICOS GENERALES.....	34
0.3 ORGANIZACIÓN CAPITULAR.....	35
<u>CAPÍTULO 1. LA TEORÍA DE LOS INICIOS NARRATIVOS. ALGUNAS PROBLEMÁTICAS DE INTERÉS.</u>	<u>39</u>
PRESENTACIÓN.....	39
1.1 ITALO CALVINO: EL ARTE DE EMPEZAR.....	41
1.2 CATHERINE ROMAGNOLO: CUATRO TIPOS DE INICIOS.....	46
1.2.1 INICIOS CONCEPTUALES (TRATAMIENTO TEMÁTICO DE LOS INICIOS).....	46
1.2.2 INICIOS FORMALES.....	47
1.2.3 INICIOS CRONOLÓGICOS (EL INICIO DE LA HISTORIA).....	50
1.2.4 INICIOS CAUSALES (EL INICIO DE LA INTRIGA).....	50
1.3 NIELS BUCH LEANDER: LAS SEÑALES DE APERTURA.....	51
1.3.1 PRIMERA SEÑAL. HISTORIA INDIVIDUAL.....	53
1.3.2 SEGUNDA SEÑAL. EL TROPO DE INICIO.....	54
1.3.3 TERCERA SEÑAL. IRONÍA INDIRECTA.....	57
1.3.4 CUARTA SEÑAL. LA FÓRMULA INTRODUCTORIA: “ONCE UPON A TIME”.....	58
1.3.5 QUINTA SEÑAL. USO DE LA BRUSQUEDAD DE PERSPECTIVA.....	61
1.4 ANDREA DEL LUNGO: MODALIDADES DEL INICIO.....	63

1.4.1	COMENZAR POR EL PRINCIPIO.....	64
1.4.2	EL INICIO <i>IN MEDIA RES</i>	67
1.4.3	COMENZAR POR EL FINAL.....	70
1.4.4	REFLEXIONES DEL INICIO.....	71
1.4.5	IN MEDIA VERBA.....	73
1.4.6	EL INICIO IMPOSIBLE.....	75

CAPÍTULO 2. DEFINICIONES..... 77

	PRESENTACIÓN.....	77
2.1	¿QUÉ ES UN INICIO NARRATIVO?	78
2.1.1	ALGUNAS PROPUESTAS DEFINITORIAS.....	79
2.1.2	TRES PUNTOS DE VISTA BÁSICOS.....	97
2.2.3	DEFINICIONES OPERATIVAS DEL INICIO.....	104

CAPÍTULO 3. EL PROBLEMA DELIMITATIVO..... 113

	PRESENTACIÓN.....	113
3.1	ANDREA DEL LUNGO: FRONTERAS DEL ÍNCIPIT.....	113
3.1.1	EFEOS DE CIERRE Y CRITERIOS FORMALES.....	114
3.2	ZEKRI. LA DELIMITACIÓN Y EL EFECTO DE CLAUSURA.....	115
3.3	BUCH LEANDER. ESTABLECIMIENTO DE LA SITUACIÓN NARRATIVA.....	117
3.4	CUESTIONES DE LA DELIMITACIÓN.....	119
3.4.1	INICIOS Y LINEALIDAD DISCURSIVA.....	123
3.4.2	INICIO Y VOLUMEN.....	125
3.5	SEGMENTO Y FRAGMENTO.....	126
3.5.1	SEGMENTO Y FRAGMENTO EN LA NOVELA.....	127
3.5.2	SEGMENTO Y FRAGMENTO EN EL CINE.....	137
3.5.3	SEGMENTO Y FRAGMENTO EN LA ADAPTACIÓN.....	142
3.5.4	LOS LÍMITES DEL INICIO.....	143

CAPÍTULO 4. INICIOS Y NIVELES TEXTUALES..... 144

	PRESENTACIÓN.....	144
--	--------------------------	------------

4.1 TIPOLOGÍA TRADICIONAL DE LOS INICIOS. LOS DIFERENTES TIPOS DE INICIO SEGÚN SU RELACIÓN CON LA HISTORIA.....	145
4.2 EL INICIO Y SUS CORRELATOS.....	146
4.3 EL INICIO Y SUS NIVELES.....	147
4.3.1 INICIOS RITUALES.....	148
4.3.2 INICIOS INSTITUCIONALES, EDITORIALES Y PARATEXTOS VARIABLES.....	149
4.3.3 INICIOS TEXTUALES.....	152
4.3.4 INICIOS FICCIONALES.....	154
4.3.5 INICIOS DIEGÉTICOS.....	157
4.3.6 INICIOS METADIEGÉTICOS.....	158
<u>CAPÍTULO 5. LOS INICIOS COMO FENÓMENO MULTIPLICATIVO.....</u>	162
PRESENTACIÓN.....	162
5.1 PREINICIOS (O INICIOS PRELIMINARES).....	163
5.1.1 MARCO INTERNO.....	165
5.1.2 MARCO EXTERNO.....	166
5.1.3 LOS PREINICIOS EN LAS NOVELAS DE IBARGÜENGOITIA.....	168
5.2 SUBINICIOS (O INICIOS SEGMENTALES-CAPITULARES).....	171
5.2.1 SUBINICIOS EN LA NOVELA.....	171
5.2.2 LOS SUBINICIOS EN EL CINE.....	172
5.2.3 LOS SUBINICIOS EN LAS NOVELAS DE IBARGÜENGOITIA.....	173
5.3 REINICIOS (O INICIOS MÚLTIPLES INTERNOS).....	191
5.3.1 NARRACIÓN DE RELEVO (MÁS DE UN NARRADOR, UNA SOLA HISTORIA).....	192
5.3.2 NARRACIÓN MULTIFOCAL Y MULTIVOCAL (MISMOS HECHOS, DIFERENTES VERSIONES Y NARRADORES).....	193
5.3.3 NARRACIÓN REFORMULTIVA O CORRECTIVA (UN NARRADOR, VARIAS VERSIONES).....	194
5.3.4 NARRACIÓN CRUZADA Y EMPALMADA (HISTORIAS MAYORMENTE AUTÓNOMAS QUE SE CRUZAN EN UN MOMENTO O A PARTIR DE UN HECHO).....	196
5.3.5 NARRACIÓN METADIEGÉTICA.....	196
5.3.6 NARRACIÓN MULTIDIEGÉTICA E INICIOS MÚLTIPLES.....	198
5.3.7 LOS REINICIOS EN LAS NOVELAS DE IBARGÜENGOITIA.....	200
5.4 POSTINICIOS (O NARRACIÓN SERIAL Y SECUENCIAL).....	203
5.4.1 POSTINICIOS SERIALES Y SECUENCIALES.....	203

5.4.2 POSTINICIOS ALTERNATIVOS.....	208
5.4.3 POSTINICIOS EN LAS NOVELAS DE IBARGÜENGOITIA.....	215

CAPÍTULO 6. INFORMACIÓN INICIAL..... 217

PRESENTACIÓN.....	217
6.1 ALGUNOS PROLEGÓMENOS A LA INFORMACIÓN INICIAL.....	219
6.1.1 INFORMACIÓN DIVERSA Y NECESARIA.....	219
6.1.2 INICIOS Y MATERIALIDAD EXPRESIVA.....	220
6.1.3 INFORMACIÓN DETERMINADA E INDETERMINADA.....	221
6.1.4 INICIOS SUSPENSIVOS O INICIOS DE GRADO CERO.....	222
6.1.5 INFORMACIÓN LIMINAR (ENTRE LO TEXTUAL Y LO PARATEXTUAL).....	224
6.1.6 EL COMPLEJO INFORMATIVO. EL CASO DE SPARTACUS (S. KUBRICK, 1960).....	228
6.1.7 GRADO DE PERCEPTIBILIDAD Y GRADO DE INTELIGIBILIDAD.....	230
6.1.8 INFORMACIÓN Y TIEMPO RECEPTIVO.....	231
6.1.9 INTENSIDAD EMOCIONAL, INTENSIDAD SENSORIAL.....	232
6.1.10 INFORMACIÓN CUANTITATIVA.....	233
6.1.11 EL TAMAÑO DE LOS OBJETOS Y EL PUNTO DE VISTA.....	234
6.1.12 HIPERSIGNIFICACIÓN.....	246
6.1.13 LO EXPLÍCITO Y LO IMPLÍCITO.....	247
6.1.14 INFORMACIÓN EXPLÍCITA POSITIVA, INTERROGATIVA Y NEGATIVA.....	247
6.1.15 INFORMACIÓN IMPLÍCITA PASIVA Y ACTIVA.....	250
6.1.15.1 IMPLÍCITA PASIVA.....	250
6.1.15.2 IMPLÍCITA ACTIVA.....	251
6.1.16 INFORMACIÓN IMPLÍCITA: IMPERATIVA Y FACULTATIVA.....	257
6.1.17 LO IMPLÍCITO EN EL CINE. EL FUERA DE CUADRO.....	259
6.1.18 LO INFORMADO Y LO NO INFORMADO.....	264

CAPÍTULO 7. LAS PREGUNTAS INFORMATIVAS..... 267

PRESENTACIÓN.....	267
7.1 LAS 5 Ws (H) DEL PERIODISMO.....	268
7.2. ¿QUIÉN?.....	275

7.2.1 LOS INICIOS DE AUTOPRESENTACIÓN.....	278
7.2.2 ¿DE QUIÉN SE HABLA? ¿QUIÉN HABLA? ¿A QUIÉN SE HABLA?	285
7.3 ¿DÓNDE?	290
7.3.1 LA NOVELA.	290
7.3.2 EL CINE.	293
7.3.3 EL TEATRO.	303
7.4 ¿QUÉ?.....	309
7.4.1 EL QUÉ AL INICIO DEL SEGMENTO INICIAL.....	312
7.4.2 EL QUÉ AL FINAL DEL SEGMENTO INICIAL.	316
7.4.3 EL QUÉ EN DOS MOMENTOS DE LA SECUENCIA DE APERTURA.	321
7.4.4 EL QUÉ EN EL TÍTULO Y EN EL INICIO.	325
7.5 ¿CUÁNDO?	327
7.5.1 EL CUÁNDO EN LA NOVELA.....	328
7.5.2 EL CUÁNDO EN EL CINE.....	336
7.6 EL SEGUNDO BLOQUE DE PREGUNTAS.....	352
7.7. ¿CÓMO?	354
7.7.1. EL CÓMO EN LA NOVELA.....	354
7.7.2 EL CÓMO EN EL CINE.....	357
7.8 ¿POR QUÉ?.....	359
7.9 NOTAS SOBRE LAS PREGUNTAS INFORMATIVAS.	361
7.9.1 ¿PARA QUÉ?	362
7.9.2 ¿CUÁL EFECTO O CONSECUENCIA?	364
7.9.3 LA DOBLE FUNCIONALIDAD DE LA INFORMACIÓN INICIAL.	365
<u>CAPÍTULO 8. CARACTERÍSTICAS FORMALES.....</u>	<u>367</u>
PRESENTACIÓN.....	367
8.1 CARACTERÍSTICAS FORMALES Y MODELOS.	369
8.1.1 MODELOS Y PREINICIOS.....	372
8.1.2 MODELOS Y TIPOS TEXTUALES.	374
8.1.3 EQUIVALENTES FUNCIONALES E INTERCAMBIOS DE MODELOS.....	377
8.2 FÓRMULAS DE APERTURA, FORMAS TÍPICAS Y ANZUELOS.	381
8.2.1 ÉRASE UNA VEZ.....	381

8.2.2 FORMAS TÍPICAS: EL MANUSCRITO ENCONTRADO.....	385
8.2.3. ANZUELOS.	387
8.3 LA INSTANCIA NARRATIVA.	389
8.4 ALGUNAS FORMAS DE COMIENZO Y MODELOS NARRATIVOS.	400
8.5 MODELOS CINEMATOGRAFICOS.	403
8.5.1 LA SECUENCIA DE CRÉDITOS O EL GENÉRICO.	403
8.5.2 UNA COOPERACIÓN DE PROCEDIMIENTOS, TÉCNICAS Y MATERIAS EXPRESIVAS.....	407
8.5.3 LA MÚSICA EN LA SECUENCIA DE APERTURA CINEMATOGRAFICA.	412
8.5.4 UN PAR DE NOTAS FINALES.	419
<u>CAPÍTULO 9. FUNCIONES INAUGURALES.</u>	<u>421</u>
PRESENTACIÓN.....	421
9.1 LAS FUNCIONES DEL INICIO PARA DEL LUNGO.....	421
9.1.1 CODIFICACIÓN.....	423
9.1.2 TEMATIZACIÓN.....	425
9.1.3 INFORMACIÓN.....	428
9.1.4 DRAMATIZACIÓN.....	431
9.1.5 LA FUNCIÓN DE SEDUCCIÓN.....	432
9. 2 FUNCIONES INAUGURALES.	436
9.2.1 FUNCIONES APELATIVAS (O COMUNICANTES).....	438
9.2.2 FUNCIONES CONTRACTUALES (O METACODICIALES).....	442
9.3. FUNCIONES PROPULSIVAS (O DETONANTES).....	450
9.4 PROMESAS DE LECTURA Y EXPECTATIVAS LECTORAS.....	452
<u>CAPÍTULO 10. RELACIONES FUNDADORAS.</u>	<u>456</u>
PRESENTACIÓN.....	456
10.1 RELACIONES EXTERNAS.	458
10.1.1. RELACIONES PARATEXTUALES.....	460
10.1.2 RELACIONES INTERTEXTUALES Y ARCHITEXTUALES.....	466
10.1.3 RELACIONES REFERENCIALES.....	476
10.2 RELACIONES INTERNAS.....	482

10.2.1 RELACIONES INTRASEGMENTALES.	484
10.2.2 METAINICIOS	488
10.2.3 RELACIÓN PARATEXTUAL INTERNA.....	491
10.2.4 RELACIONES INTERSEGMENTALES.....	496
10.2.5 RELACIÓN DEL INICIO CON EL FINAL.	503

CAPÍTULO 11. MOTIVOS DETONANTES, UNIVERSO SEMÁNTICO DEL INICIO Y SITUACIONES

TÍPICAS..... 513

PRESENTACIÓN..... 513

11.1 MOTIVOS DETONANTES. 514

11.1.1 A GUISA DE MUESTRA: LA MUERTE COMO MOTIVO DETONANTE.....516

11.2 UNIVERSO SEMÁNTICO DEL INICIO. 522

11.3 SITUACIONES TÍPICAS DEL INICIO. 526

12. CONCLUSIONES..... 532

PRESENTACIÓN..... 532

12.1 CONCLUSIONES PARTICULARES. 533

12.2 CONCLUSIONES GENERALES..... 538

REFERENCIAS CITADAS. 539

BIBLIOGRAFÍA CITADA. 539

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA Y GENERAL.539

OBRAS LITERARIAS.546

MÚSICA, ÓPERA, TEATRO Y DANZA (MENCIONADOS SIN UNA EDICIÓN PARTICULAR).....550

FILMOGRAFÍA CITADA POR ORDEN ALFABÉTICO. 551

INTRODUCCIÓN.

0.1 Antecedentes.

0.1.1 Estudiar los incios.

0.1.1.1 A manera de prólogo.

Para este trabajo se tomó la decisión de recuperar una línea de investigación a la que había acudido intermitentemente en los últimos años: los incios narrativos. El propósito: cerrar un cuerpo de ideas y postular, a partir de ello, una tesis, dadas las posibilidades del tema y su pertinencia en el campo de la teoría de la literatura y de la literatura comparada.

0.1.1.2 Estudios sobre los incios.

Según consigna Brian Richardson en un libro reciente de su autoría: *A Poetics of Plot. For the Twenty-First Century. Theorizing Unruly Narratives* (2019), los incios son un elemento fundacional de todo relato de ficción o no ficción, público o privado, oficial o subversivo. Sin embargo, subraya que, a pesar de su incuestionable importancia, el tema ha sido mayoritariamente ignorado y sólo recientemente ha empezado a llamar la atención de los estudiosos.

Currently, there are only a handful of studies that address this surprisingly rich and elusive subject, but other works are starting to give beginnings the historical, theoretical, and ideological analysis that the subject required. This critical and theoretical neglect is particularly surprising given the power that beginning possess for the act of reading (p. 72).

Las aseveraciones de Richardson llaman la atención por dos razones: primero, por la preocupación expresada en sí misma, pues ciertamente, al menos hasta el momento de la redacción de este trabajo, las reflexiones teóricas y los estudios dedicados al tema no son abundantes ni ininterrumpidos; segundo, porque palabras más, palabras menos, lo manifestado en 2019 es un calco a lo que había expresado once años antes en la “Introducción” del volumen colectivo que editó en 2008: *Narrative Beginnings. Theories and Practices*¹.

Algunos de los estudiosos que participaron en dicho volumen, publicarían años más tarde sendos estudios monográficos sobre el tema. Es el caso de Catherine Romagnolo, quien había publicado con Richardson el texto “Recessive Origins in Julia Alvarez’s *García Girls*. A Feminist Exploration of Narrative Beginnings” (2008) y, profundizando su línea de trabajo, publica en 2015 el libro *Opening Acts. Narrative Beginnings in Twentieth-Century Feminist Fiction*, que aborda la cuestión, como su misma autora declara, desde una perspectiva narratológica y feminista.

Otro estudioso, Niels Buch Leander, quien había publicado en el libro de Richardson: “To Begin with the Beginning. Birth, Origin, and Narrative Inception”, publica diez años después en Copenhague, lo que su autor considera el primer estudio exhaustivo en lengua inglesa: *The Sense of a Beginning. Theory of the Literary Opening*².

¹ El interés de este estudioso por el tema ya se había manifestado previamente, de suerte que en la compilación de textos teóricos que hace en *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (2002) dedica el capítulo IV al tema de los inicios y los finales. En lo referente a los inicios, incluye fragmentos de Edward Said, A.D Nutall y Peter Rabinowitz. Sin embargo, no deja de ser llamativo que, pese a la extensión del título, se haya excluido la mención de los inicios.

² Buch Leander se extraña del escaso interés teórico hacia el tema, y destaca lo aislado que resulta el libro de A. D. Nuttall: “The only full-length study of the opening to appear in English is A.D. Nuttall’s *Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*” (p. 4). De ahí que, en 2018, Buch Leander

Un caso diferente a los anteriores es el de Armine Kotin Mortimer, ya que previamente a su colaboración en el volumen de Richardson con “Connecting Links. Beginnings and Endings”, ella había publicado en Francia un libro monográfico dedicado a los finales: *Clôture narrative* (1985). Este hecho no es casual, sino que revela que el interés por los finales ha recibido —así lo reconocen diversos estudiosos— una mayor atención desde el siglo XX, como lo demuestra el libro de Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1967), de una notable influencia en el campo de los estudios literarios.

Como cabe apreciar, el título de Kermode claramente inspira “The Sense of a Beginning”, título con el que el estudioso británico especialista en Shakespeare, A. D. Nuttall nombra el capítulo final de su libro: *Openings. Narrative Beginnings from the Epic to the Novel* (2002) [1992], publicado en Londres por Clarendon Press Oxford, el cual aborda los inicios siguiendo una línea histórica que parte de Homero y se detiene en el siglo XVIII, y al que muchos consideran el primer libro teórico propiamente dedicado al estudio de los inicios narrativos. Ambos libros, inspiran el título del citado monográfico de Buch Leander, *The Sense of a Beginning. Theory of the Literary Opening*³.

Resulta bastante significativo que en lengua inglesa, en la que por lo general —más aún últimamente— se pueden encontrar la mayor parte de materiales sobre los temas de interés teóricos más recientes y variados, no resulte sencillo encontrar trabajos sobre el tema. Los artículos tampoco son abundantes y, fuera de los monográficos mencionados, parece que hay poco que agregar, exceptuando quizá *Beginnings: Intention and Method* (1997) [1975], de Edward Said, un libro que en varios lugares se señala como pionero en la materia, pero hay que recordar que no aborda específicamente los inicios narrativos, sino que es una reflexión más bien filosófica sobre la idea de los inicios con un carácter y un alcance más amplios. Así

pondere en su libro su propio mérito en los siguientes términos: “This book can therefore lay claim to being the first comprehensive study in English of the modern literary opening” (p. 4).

³ En este caso, su configuración obedece a una intertextualidad doble, ya que por un lado tiene como modelo el título del libro de Kermode y, por otro, en segundo grado, el nombre del capítulo final del libro de Nuttall: “The Sense of a Beginning”. Buch Leander dice que su texto —de algún modo— da continuidad temporal al trabajo de Nuttall, quien partía de Homero y llegaba hasta Dickens (1850); mientras que su libro, se concentra en el desarrollo de los inicios de 1850 hasta el presente (p. 4). A su vez, Nuttall declaraba dar continuidad al trabajo de Kermode, sólo que dedicado a los inicios.

también lo apunta Andirahman A. Hussein en su libro *Edward Said. Criticism and Society* (2004):

Beginnings [...] It is a compendious, extremely subversive meditation on modern intellectual history which is meant, successfully or otherwise, to grasp the problem of ethical, epistemological, and cultural norms at the level of foundations. In this respect, it is comparable to Foucault's *Archaeology of Knowledge* and Derrida's *Of Grammatology* [...] but is far more sensitive than the former to individual agency and far more historically conscious than the latter (p. 15).

Lo anterior no excluye que aparezcan reflexiones sobre literatura o conceptos que han estado presentes en la discusión de los inicios narrativos, como sucede con la diferencia entre “origen” (relacionado con lo mitológico y lo divino) e “inicio” (vinculado a la intencionalidad y lo mundano).

Otro título en lengua inglesa es *Reading Fiction: Opening the Text* (2001), de Peter Childs, volumen que consiste en el análisis de la apertura de veinticuatro obras literarias de amplia difusión, que van desde *Robinson Crusoe* (1719) hasta *The Buddha of Suburbia* (1990), pasando por varias novelas de los siglos XIX y XX. Este conjunto de análisis viene precedido por una breve introducción, donde se explican los objetivos del trabajo, así como las categorías centrales que dividen el corpus en novelas realistas y novelas modernistas, cuyo tránsito temporal y diferencial –se afirma– es menos abrupto de lo que se cree; y se aporta una distinción teórico-metodológica de los términos “opening” y “beginning”. “Opening” se identifica con las primeras líneas impresas; mientras que “beginning” se refiere a las primeras líneas escritas (p. 1).

Cercano al tema, pero orientado específicamente a la exposición y la presentación con relación al orden temporal, se encuentra el libro de Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (1984) [1978].

En el caso del cine, sólo se localizó el volumen de Annette Insdorf, *Cinematic Overtures. How to Read Opening Scenes* (2017), editado por la Columbia University Press.

En inglés y francés, orientado específicamente a la adaptación y los inicios, se encuentra el libro editado por Delphine Letort y Shannon Wells-Lassagne, *L'adaptation cinématographique. Premières pages, premiers plans* (2014), donde las distintas colaboraciones abordan centralmente la adaptación, pero con cierto énfasis en los comienzos. Una de las editoras, Shannon Wells-Lassagne, especialista en temas de adaptación, también coordina en 2015 (en conjunto con Christine Geraghty) un número de la revista *Screen*⁴, la cual cuenta con una sección (Dossier) dedicada al *incipit* literario y cinematográfico: “Opening Pages, Opening Shots”, conformada por seis artículos.

En lengua francesa ha habido un interés si no necesariamente abundante, al menos más sostenido, lo que puede observarse no sólo en un mayor y más constante número de publicaciones monográficas y tesis doctorales, sino en encuentros, congresos y eventos académicos que han dado lugar a la publicación de sus respectivas memorias. Se podría decir —con ciertas reservas— que el estudio de los inicios, particularmente del *incipit* novelesco, es un tema de investigación que ha ido cultivando una cierta tradición en Francia.

Por el eco que han tenido, cabe destacar dos artículos publicados con bastante diferencia de tiempo. El primero, “Pour une socio-critique, ou variations sur un *incipit*” (1971), de Claude Duchet, un texto que se ha considerado fundacional en un sentido doble. Por un lado, por haber sido precursor de la orientación sociocrítica, particularmente de aquella asentada en París⁵ y, en segundo lugar, por haber dado un impulso importante al estudio del *incipit* novelesco, considerado por Duchet un lugar privilegiado de significación y de las relaciones entre el texto, la sociedad y el mundo.

El otro artículo de gran repercusión es “Pour une poétique de l'*incipit*” (1993), de Andrea Del Lungo, que desde su aparición ha sido una referencia constante en casi toda publicación sobre el tema en Francia. El propio autor (2003) lo describe

⁴ Núm. 56, tomo 2, verano de 2015.

⁵ Existen, dentro de la sociocrítica, lo que se consideran diferentes orientaciones o escuelas, la *École de Paris VIII*, el *Institut International de Sociocritique de Montpellier*, la *École de Montréal*, el *Centre de Recherche Universitaire en Sociocritique de Textes*, etc.

como un análisis teórico y tipológico, centrado en la delimitación del íncipit y sus funciones.

Del Lungo dedicaría su tesis doctoral al íncipit novelesco (1995) y, basado en ella, publicaría un libro en italiano (1997) que le serviría de base para publicar en Francia una traducción propia, corregida y aumentada: *L'incipit romanesque* (2003), libro que ha tenido una considerable repercusión, ya que se convirtió en uno de los más influyentes sobre el tema en lengua francesa –si no es que en el libro de referencia—. Este libro también puede considerarse, desde el punto de vista teórico, el más completo.

Del Lungo ha seguido cultivando esta línea de investigación y ha coordinado o colaborado en volúmenes colectivos sobre los inicios. Un ejemplo de lo primero es *Le début et la fin du récit. Une relation critique* (2010), publicado en París por Éditions Classiques Granier; y de lo segundo, su participación con el texto “La frontière du commencement : transitions, transgressions” en el volumen colectivo editado por Christine Pérès, *Au commencement du récit : transitions, transgressions* (2005).

Destaca también otro volumen colectivo, compilado por Jean Bessière, *Commencements du roman: Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée)* (2001), publicado por Honoré Champion en París.

Por otro lado, al consultar diferentes entradas: “incipit”, “commencement”, “ouverture”, “début” en las bases de datos de las tesis de posgrado de Francia, se ha podido constatar que los resultados arrojados son voluminosos, sin embargo, al hacer un proceso de revisión y decantación, es posible identificar tres grupos:

- A) En el primer grupo, conformado por la mayoría de los trabajos, se encuentran las tesis en las que los términos referidos aparecen mencionados sólo en algún punto. En consecuencia, el interés para este trabajo es escaso.
- B) El segundo grupo, ostensiblemente más reducido que el primero, se puede subdividir, a su vez, en dos subgrupos. El primero se conformaría por trabajos donde en el curso del análisis se comenta algún íncipit (o

varios), pero sin que adquirieran una importancia particular; y un segundo subgrupo, menor aún en número, que dedica un apartado o un capítulo al análisis específico de un íncipit (o más), pero sin que necesariamente exista alguna reflexión teórica, conceptual o metodológica acerca de lo que comprende o representa un íncipit. El interés para este trabajo es, por ende, limitado.

- C) El tercer grupo, que es el que interesa a este trabajo, se conforma por las tesis dedicadas específicamente a tratar el tema del íncipit (o cualquier categoría pertinente al inicio), por lo que además de analizar el corpus seleccionado en cada caso, necesariamente desarrollan o adoptan un marco teórico de referencia. Dentro de este grupo, que es evidentemente el menos numeroso de todos, llama la atención que no se trata solamente de uno o dos trabajos, sino que existen varias tesis defendidas (y algunas otras en preparación) dedicadas al tema. Al menos un par de éstas se publicaron de forma impresa, sin embargo, son prácticamente imposibles de conseguir, y de no consultarse directamente en la biblioteca de la universidad en cuestión, no es posible acceder a ellas. Este hecho probablemente explique su poca repercusión y que no aparezcan en la bibliografía de los artículos sobre el tema.

Entre las tesis defendidas se pueden mencionar las siguientes:

Les marges du texte : incipit, desinit et paratexte dans la fiction narrative française aux dix-neuvième et vingtième siècles (1991), de Abdelhad Regam. En su resumen, se menciona que a partir de un corpus de 43 novelas de los siglos XIX y XX, lo que se busca es interpretar y describir el funcionamiento de los márgenes textuales constituidos por el íncipit, el *desinit* (cese) y el paratexto, considerados por separado y en sus relaciones, bajo una metodología estructuralista y un análisis sociohistórico.

Typologie et poétique de l'incipit dans la fiction narrative du XIXe et du XXe siècles (1999), de Amel Chebil Ben Salem, en cuyo resumen se expresa que la tesis se inscribe en la teoría del texto, más precisamente en el movimiento crítico especializado en los elementos que enmarcan el relato. El corpus se centra en el

incipit narrativo de las novelas de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Lo que se pretende, según su autora, es primeramente definir el problema de la delimitación del incipit dentro del texto. En segundo lugar, identificar una poética del incipit novelesco que analiza las diferentes funciones y estrategias: la función de codificación, las funciones de información y orientación, la función de seducción, la función de dramatización y, finalmente, la función de deconstrucción y parodia del incipit tradicional. La tercera parte del trabajo está dedicada, por un lado, a identificar y analizar las relaciones intratextuales que el incipit mantiene con otras estructuras de la novela (paratexto y cierre) y, por otro lado, a ubicar el incipit en sus relaciones intertextuales. La conclusión —dice— es temática, y se relaciona con la tipología del incipit que sigue siendo problemática y está abierta a otros esquemas inaugurales no enumerados. Sin embargo —enfatisa—, más allá de los esfuerzos teóricos destinados a reducir el incipit a una retórica normativa de la inauguración, cada incipit debe ser estudiado tomando en consideración la estética y el tema de la novela en cuestión.

L'incipit : les portes de l'espace romanesque français du XXe siècle (2002), de Sophie-Eléonore Denis, comienza su resumen por referir que el “incipit”, término latino que designa las primeras palabras de un manuscrito o un texto impreso, aplicado a la novela del siglo XX, indica el comienzo de la diégesis. El estudio parte del interés de varias corrientes críticas (pragmática, poética, semiótica y estética) y se apoya en un corpus variado. El incipit señala la aparición de un universo ficticio en el seno del mundo real, por ello tiene una estructura de interfaz, barrera y filtro que encierra el espacio novelesco considerado como "semiosfera". Cumple cuatro funciones (codificante, seductora, informativa y dramática), además que establece las condiciones de la enunciación. La metáfora conceptual de "puerta" permite establecer una tipología en siete posibles aperturas:

- 1) Puerta de cochera: el incipit que presenta el comienzo de la *fabula*.
- 2) Puerta batiente: la dramatización se inicia antes del incipit.
- 3) Puerta antipánico: el lector es restringido por el texto.
- 4) Esclusa de aire: el incipit lleva marcas metadiscursivas.
- 5) Puerta de servicio: el incipit abre una historia anexa.

- 6) Puerta giratoria: el íncipit y el desinit se superponen.
- 7) Sin puerta: nada distingue al íncipit del resto del texto.

La elección del íncipit depende de la forma en que proyecta, metaforiza o simboliza su propio cuerpo.

Les débuts de cinquante grands romans anglais et américains (XVIIIe-XXe) : de leur stratégies narratives et variations grammaticales à leur richesse énonciatrice (2005), de Catherine Gouriou-Rollag, en cuyo resumen se comenta que se trata de un trabajo entre la literatura y la lingüística, donde se analizan cincuenta comienzos de grandes novelas angloamericanas con el propósito de estudiar la función poética (parte 1) y la función seductora (parte 2). El estudio del comienzo de la obra, de la puesta en escena de la ficción y de la puesta en marcha de la historia permite identificar las tres articulaciones textuales básicas (fase inicial, intermedia y final); el posicionamiento de la tensión narrativa; así como destacar el surgimiento de una retórica.

Les incipit dans les romans de Jean Giono (1996), de Jacques Le Gall, refiere en su resumen que el estudio de las aperturas novelescas de Jean Giono enriquece la poética del íncipit de Aragón, y la comprensión de la obra en su conjunto. Por medio de indicios y de elipsis, todo íncipit gioniano metaforiza y problematiza tanto un programa narrativo como un protocolo de lectura. El íncipit gioniano admite cuatro funciones: La función de codificación anuncia el sistema de referencia de texto. La función seductora solicita al lector. La función informativa escenifica la ficción. La función dramática pone la historia en movimiento. Al combinar este estudio funcional con una cronología homogénea se descubre la diversidad y la unidad, así como la evolución y las continuidades del íncipit gioniano. El novelista no ha desarrollado una entrada estándar, sin embargo, casi siempre es posible superponer el íncipit gioniano en parejas. Es a partir de un núcleo que Giono ha desarrollado variaciones, en el sentido musical del término y, al hacerlo, reconcilió la tradición y la libertad creativa.

Bernanos et Cohen : deux écritures du commencement (2007), de Julie Sandler. Esta investigadora menciona que su trabajo surge con la intuición de la relevancia de una reunión imaginaria entre Bernanos y Cohen. La confrontación se

organiza en torno a sus novelas. La primera parte del trabajo resalta las relaciones de cada uno de estos autores con la noción de comienzo, lo que se muestra al examinar los umbrales, el íncipit, los cortes, la entrada de personajes, la temporalidad. En la segunda parte, el comienzo se entiende como un objeto de escritura por derecho propio. En la tercera, se intenta verificar la hipótesis que los escritos románticos de Cohen y Bernanos son informados por una "búsqueda del comienzo", así como por los significados de esta búsqueda.

Seuils et frontières dans les romans de Gabrielle Roy (2007), de Marija Savic, cuyo resumen indica que, a partir de un corpus de cuatro novelas, se examinan los umbrales a nivel formal, entre los que se estudian los peritextos, los epitextos, el íncipit y la clausura. En la primera parte del trabajo se destaca el papel estratégico de los umbrales en el "consumo" y la asimilación de las historias. En las siguientes dos partes, la atención se dirige a los umbrales y los límites temáticos. Así, la segunda parte está dedicada al estudio de las fronteras espaciales, mientras que la tercera parte hace lo propio con los límites temporales.

Commencer. . . Sans fin, études des "incipit" et des clôtures dans les romans de Jean Giraudoux (2007), de Myriam Lépron, cuyo resumen menciona que el objetivo es definir lo que es un íncipit y un cierre, así como identificar las estrategias recurrentes en Giraudoux con relación a los diferentes umbrales tipográficos y temáticos de sus obras. Al confrontar estos puntos estratégicos de los textos con normas literarias, menciona que da la impresión que Giraudoux respeta ciertas convenciones, por ejemplo, la necesidad informativa, presentando a los personajes y dando indicaciones espacio-temporales. Sin embargo, Giraudoux también rodea estas convenciones, y se presenta como un seguidor del comienzo lento, que parece reacio a concluir. Estas características revelan una relación singular con el tiempo y el mundo. Los sistemas que crea dan lugar a obras circulares donde el final hace eco del principio.

La première phrase de roman est-elle une phrase comme les autres ? La spécificité ressentie de l'initiale romanesque, caractérisations linguistiques à l'aide d'un corpus en langue anglaise (2012), de Virginie Passot, en cuyo resumen se afirma la especificidad de la primera oración de una novela. Utilizando herramientas lingüísticas y un enfoque centrado en el lector, se busca caracterizar esta sensación

de especificidad, para identificar sus causas y sus efectos. El comienzo de la novela recrea sus problemas y nos enfrenta con la arbitrariedad de toda creación. La transición del discurso ordinario al discurso ficticio plantea la cuestión del estado lógico de la ficción y hace que la primera oración aparezca como el umbral crítico donde se articula un diálogo entre realidad y ficción. La primera oración también inaugura un espacio enunciativo lúdico, y es el lugar de la transferencia de la autoridad enunciativa que va del autor al narrador. Ahí se construye el marco enunciativo y narrativo de la historia, así como sus primeros contenidos, de los cuales el lector desarrolla representaciones mentales. La especificidad de la primera oración de la novela es sobre todo cognitiva y emocional.

En francés existen algunas tesis doctorales más sobre el tema, así como algunos artículos, pero para evitar extender demasiado este apartado, remitimos a la bibliografía final del libro de Andrea Del Lungo (2003), que además de presentar un listado categorizado de trabajos, comenta brevemente algunos de los que le resultan más significativos.

De todas las tesis doctorales en francés, sólo el trabajo de Khalid Zekri: *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio* (1998) resulta fácil de localizar, hecho que probablemente ha repercutido en que este trabajo tenga más eco y haya recibido una mayor atención de los especialistas. No se consideró necesario incluir un resumen de dicha tesis, ya que posteriormente se comentarán con mayor detenimiento algunos aspectos de su propuesta.

Como cabe apreciar del enlistado anterior, que no es exhaustivo sino representativo, las tesis dedicadas específicamente a los inicios destacan por abordar diferentes corpus novelísticos, fundamentalmente de los siglos XIX y XX, así como por centrarse en el incipit (entendido habitualmente como las primeras frases del texto, esto es, un conjunto textual no determinable de antemano) o en una unidad menor como la primera frase o la frase inaugural. En común se puede observar que algunas de ellas estudian las funciones del incipit según la propuesta de Del Lungo (1993). También hay otro grupo de trabajos que se interesan tanto por los inicios como por los finales (fundamentalmente por los incipits y los cierres),

en cuyo caso se abarcan problemáticas más amplias relativas a los umbrales de los textos, entre los que se incluyen el título y otros paratextos.

En italiano existen también algunas tesis doctorales que abordan los inicios, aunque en un número significativamente menor que las halladas en francés. No obstante, el interés por el tema puede verificarse incluso en algunas tesis de grado y de máster, de las cuales llama la atención que, al buscar con la entrada “incipit”, sobresalgan algunas dedicadas al estudio del íncipit cinematográfico, lo que no ocurría en el caso francés. Un ejemplo es la Tesis de Laurea de Arianna Massoni, *L'incipit nel film noir americano. Una proposta di analisi semiotica* (2003-04), quien subraya que el inicio constituye un momento de capital importancia, ya que se encarga de presentar a los personajes, el entorno y los motivos de la historia, así como de poner en marcha la maquinaria narrativa. En la primera parte del trabajo se presenta un marco general sobre el cine negro a partir de la propuesta de Raymonde Borde y Etienne Chaumeton. Después, se trata el problema de la adaptación cinematográfica y los niveles en los que es posible realizar un análisis comparativo, por lo que, con el fin de detectar diferencias y puntos de contacto entre la diégesis de la película y la de la novela, se realiza una comparación centrada en el incipit. La parte central del estudio busca comprender la importancia y el funcionamiento del íncipit: por lo que recurre a la retórica antigua para analizar las funciones de la apertura, es decir, las posibles formas de captar la atención, el contenido de la oración y su efecto. En el cine —afirma su autora—, los estudios sobre los inicios están todavía en pañales, además que las estructuras narrativas del inicio son rígidas y repetitivas; por tanto, se aplican los conceptos de Propp y Bremond a determinado cine negro. Aunque el estudio se centra en el inicio, no se puede descuidar su relación con el final, ya que ambos son las puertas de entrada y salida del texto, en consecuencia, lugares privilegiados para la generación de sentido. La parte final combina lo postulado en el primer capítulo (*noir* en general) y en el segundo capítulo (el comienzo de un texto), para analizar el íncipit de la película *Secret Beyond the Door* (Fritz Lang, 1947). Esta última sección constituye el núcleo de la aplicación práctica de las teorías expuestas en los primeros capítulos.

En lengua italiana también existen algunos libros dedicados al tema. Destaca que tanto los volúmenes colectivos como los textos individuales –en concordancia con lo observado con las tesis— tomen en consideración al cine. Es el caso del volumen colectivo editado por Gian Paolo Caprettini y Ruggero Eugeni: *Il Linguaggio degli inizi: Letteratura, Cinema, Folklore* (1988). Asimismo, *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema* (2005) de Micaela Veronesi, que en sus tres capítulos aborda la cuestión de los umbrales en general, así como del inicio y el final en particular. Y *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa* (2006) de Valentina Re. Este último más dedicado al problema de lo que en inglés se conoce como *credits* o *title sequence* y en francés como *générique*, un tema que, dicho sea de paso, cuenta con una bibliografía propia, atenta a la evolución histórica del diseño e integración de los títulos de créditos en el filme (iniciales y finales). Sin embargo, los textos sobre la secuencia de créditos no necesariamente se preocupan por los problemas teóricos y consecuencias semionarrativas de los inicios o los finales.

En lengua castellana, de manera relativamente semejante a lo que sucede en otros lugares, el tema de los finales ha despertado mayor interés que el de los inicios, pero dicho esto de manera figurada, pues quitando un par de libros que elaboran y reseñan un listado de finales cinematográficos memorables –siempre en opinión de sus autores—, sin ninguna aspiración teórica o metodológica –y por ende, sin ninguna contribución en ese sentido—, se encuentra en solitario la valiosa aportación del profesor suizo Marco Kunz: *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (1997). Sin embargo, no ha sido posible encontrar ningún libro o estudio monográfico que aborde los inicios. Lo mismo cabe decir de las tesis doctorales defendidas en España, hasta donde puede consultarse en las bases de datos. De ahí también que veamos la pertinencia de este trabajo.

Traducido al castellano se puede encontrar el libro del escritor Amos Oz, *La historia comienza* (2016) [1996], donde se abordan algunos inicios concretos, pero a modo de comentario crítico, sin un enfoque teórico o un acercamiento sistemático y metodológico.

Es posible hallar algunos artículos sobre el tema en castellano –aunque muy pocos en realidad—. Destaca, en ese sentido, el de María Amoretti (1983)

“Comenzar por el comienzo o la teoría de los incipit”. Aunque pueden encontrarse otros artículos que abordan temas específicos y obras concretas. Con las reservas de su número, se podría decir que, de momento, se observan tres rutas: los que abordan un incipit particular, los que proporcionan un cierto panorama sobre la cuestión, y los que se interesan por algún aspecto como el inicio y el final.

Como colofón de este apartado, valga señalar que, si bien se destaca la importancia del fenómeno de los inicios como práctica institucional e histórica y como tema de reflexión teórica, y se subraya consecuentemente la necesidad de un mayor número de investigaciones; también es cierto que un trabajo en esta línea requiere matices, ya que tampoco es menester exagerar la importancia histórica o particular de los inicios. No en todas las épocas o momentos del desarrollo de un medio o de un campo institucional, la relevancia y elaboración de los inicios ha sido homogénea. También es cierto que no todos los relatos de ficción, independientemente de su campo, han buscado o han logrado inicios significativos, contundentes o memorables, sin que por ello estos inicios pierdan su ubicación privilegiada, pero sin que esta ventaja posicional convierta necesariamente a dicho inicio en el pilar de la narratividad o de la estética de la obra.

0.1.2 Estudiar la obra de Jorge Ibarguengoitia.

Aunque la idea original era, en paralelo a la reflexión teórica y la propuesta analítica, abordar los inicios de varias novelas de Jorge Ibarguengoitia como corpus central, por razones prácticas y limitaciones materiales, así como por el hecho que dicho análisis adquirió un volumen considerable y una relativa autonomía, se decidió excluir ese análisis del presente texto. En su lugar, no obstante, se ha decidido preservar los inicios de tres de sus novelas como ejemplos recurrentes, pero ya no preponderantes. Como el resto de los inicios convocados, su inclusión actual obedece menos a un criterio establecido de antemano que a su utilidad ilustrativa de las distintas problemáticas que se van examinando.

Con todo, dado que es un autor que aparece recurrentemente en este trabajo, nos pareció prudente señalar que su inclusión, así sea de manera

ejemplificativa, contribuye al acercamiento analítico y crítico a su obra aportando algunos elementos para la comprensión de ciertos fenómenos presentes en sus inicios. Así, aunque sea de manera limitada, se contribuye a un acercamiento más sistemático a su obra, ya que, salvo honrosas excepciones como las publicaciones de Ana Rosa Domenella, algunas tesis doctorales, y una edición crítica coordinada por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega no abundan estudios sistemáticos ni publicaciones monográficas que se inclinen por su obra. Cuando se trata de artículos, sobre todo si el asunto se considera más cualitativamente que desde un punto de vista cuantitativo, puede verificarse que lo que se ha escrito sobre Ibarra Güengotia no es escaso en número, pero adolece de variedad en cuanto temas de investigación, perspectivas de análisis y obras abordadas.

Después de hacer una revisión bibliográfica de los textos críticos sobre la obra de este escritor, puede observarse que la mayor parte de ellos aborda en términos generales dos cuestiones: A) Algunas características de su poética, particularmente el empleo de la ironía y el humor. B) La mayoría de los trabajos se ocupa, no obstante, de afirmar que sus textos —fundamentalmente sus novelas— cumplen un propósito concreto, que sin ser llamado de este modo, puede entenderse como *ortohistoriográfico*, ya que supuestamente consiste en “desmitificar” y “corregir” la historia de México. Puede añadirse que los trabajos académicos de mayor aliento, por ejemplo, las tesis de posgrado, se inclinan por ocuparse de la primera cuestión o entremezclar ambas; mientras que los artículos, sobre todo los más proclives a las impresiones de sus autores, se han ocupado de reiterar el segundo aspecto. Las publicaciones que no siguen cualquiera de las líneas mencionadas o que lo hacen desde una perspectiva excéntrica pueden considerarse todavía excepcionales, mientras las que responden a las dos tendencias —sobre todo a la segunda— exhiben, a fuerza de repetirse, una inercia interpretativa, en la que se dan por hecho una serie de aseveraciones muchas veces con un trasfondo más electoral e ideológico que teórico y metodológico.

0.1.2.1 Iburgüengoitia, recepción en España.

A inicios del presente siglo, era poco frecuente encontrar obras de Iburgüengoitia en las bibliotecas españolas, tanto en las universitarias como en las de ayuntamientos, diputaciones o gobiernos autonómicos. Ello daba cuenta de que se trataba de un autor escasamente conocido, incluso en el ámbito académico. Por otra parte, a pesar de que algunas de sus novelas contaban con ediciones españolas, tampoco resultaba fácil hallar sus obras en librerías, y resultaba evidente que la obra de este autor se movía poco. Todo lo anterior parecía confirmar la aseveración de la crítica mexicana de que, debido a que la literatura de Iburgüengoitia y su humor eran demasiado “locales”, se trataba de un autor desconocido fuera de su país.

La constancia del exiguo –por no decir inexistente— interés por este autor en España, descansaba no sólo en el hecho constatado en bibliotecas y librerías, sino que se reforzaba con la escasez de referencias publicadas por la academia o la prensa ibéricas.

Años más tarde, realizamos una actualización, por lo que nos percatamos que algunas de las cuestiones anteriores habían cambiado de manera visible. Cuando menos a partir de esa fecha (2011), resulta relativamente fácil encontrar libros de Iburgüengoitia en España. Se trata de cambios significativos, los cuales, a juzgar por las reediciones de sus obras, contradirían la –todavía—opinión común de la crítica mexicana de que se trata de un autor que no despierta interés fuera de su país.

Otro cambio reseñable involucra el importante desarrollo que ha tenido internet en las últimas décadas. La amplia información que circula en la red, aunada a la potenciación de los motores de búsqueda como Google, facilita la localización de referencias bibliográficas. De este modo, ya se trate de publicaciones formales o informales, académicas, periodísticas o personales, todas dan cuenta de la recepción de un autor. Relativo a lo anterior, cabe destacar que a través de estas publicaciones se puede tomar nota de la aceptación, las formas de circulación, las relaciones y los sentidos con que se reciben las obras por parte de diferentes lectores. En ese sentido, resumimos algunos hallazgos:

- a) Con relación a las publicaciones del autor, se pueden localizar referencias en la prensa de amplia circulación, donde se comentan los libros reeditados o se opina de la obra de Ibarquengoitia como conjunto.
- b) Las opiniones más numerosas provienen de lectores aficionados, quienes en blogs, foros y comentarios hacen pública su apreciación. Las dos obras más comentadas son *Dos crímenes* y *Las muertas*. Los enlistados, las recomendaciones y opiniones vertidas en blogs, así como las citas, ligas y, en ocasiones, material de descarga (lícito o no), proponen formas alternativas de circulación y establecen, a su modo, un canon alternativo que proponen las instituciones tradicionales. A partir de lo dicho, se puede apreciar que, en lo que toca a la literatura mexicana, las columnas de autores de los blogs referidos ya no incluyen a Carlos Fuentes, Octavio Paz o incluso a Juan Rulfo, es decir, tres de los literatos mexicanos más conocidos fuera de su país. En cambio, este nuevo *canon cibernético* incluye a autores como Jorge Ibarquengoitia.
- c) En términos generales, puede observarse la tendencia a una valoración positiva de las obras más conocidas de Ibarquengoitia en España. Y si acaso cabe apuntar una lectura generalizada, se puede identificar que a menudo se le asocia con lo que podríamos designar un “autor de género”, en este caso de la novela negra y policiaca, aunque como un exponente poco ortodoxo y, en consecuencia, atractivo por ello.

Si se establece un contraste entre las lecturas que se comienzan a hacer sobre Ibarquengoitia en España, con las que tradicionalmente se vienen haciendo en México, podríamos decir que mientras las primeras tienden a enfatizar la relación de su obra con géneros literarios específicos, las segundas siguen privilegiando una lectura metahistoriográfica.

Finalmente, se impone aclarar que las anteriores puntualizaciones, que constatan aspectos generales de recepción y crítica tienen, por su propia naturaleza, un carácter provisional.

0.2 Aspectos metodológicos.

0.2.1. Consideraciones preliminares.

El estudio de los inicios narrativos plantea una serie de desafíos cuya reflexión y análisis resultan imprescindibles para comprender la importancia del inicio como zona textual específica. En el inicio se inaugura la comunicación literaria o cinematográfica, se presenta el universo textual-ficcional, se establecen los códigos narrativos, así como los metacódigos de interpretación, entre otras cuestiones que hacen que se manifieste como el lugar de encuentro entre los participantes, puerta fronteriza entre el texto y el mundo, y una zona de condensación semiótica y fuerza expresiva acentuadas.

A partir de aspectos capitales del inicio: la información que transmite, sus características formales, las relaciones que funda o las funciones que desempeña, la propuesta que aquí se presenta busca exponer criterios para la delimitación de la unidad narrativa inicial, reflexionar sobre los niveles en que se presenta el fenómeno, abordar la cuestión de su multiplicación, y, sobre todo, proponer un cuerpo de categorías descriptivas para su comprensión y estudio.

0.2.2 Justificación.

Pese a que hay consenso en aceptar que los inicios textuales son un lugar privilegiado y estratégico que, por lo mismo, merecerían una mayor atención, todavía hoy resulta cierto que dicha opinión no se traduce en bibliografía, pues como se ha dicho, existen muy pocos monográficos en general –ninguno en castellano—, ya se trate de estudios críticos exhaustivos, reflexiones de corte teórico o propuestas metodológicas para su análisis. Este panorama, que todavía es más acusado en el caso del cine donde prácticamente no hay estudios publicados en ninguna lengua de las que consultamos, contrasta con la explosión

bibliográfica que han vivido en el siglo XXI cuestiones que anteriormente contaban con poca bibliografía, como los estudios sobre adaptación (*Adaptation Studies*), que han visto florecer una cantidad importante de propuestas y de análisis particulares.

En vista de lo anterior, consideramos que, dada la relevancia del tema, hay pertinencia científica para la elaboración de un trabajo en esta línea de investigación. De ahí que nos propongamos tanto una reflexión teórica de los inicios como el desarrollo de un posible modelo para su descripción y análisis, mediante una conceptualización general del fenómeno y la propuesta de un cuerpo de categorías analíticas para tales fines.

Para una comprensión más profunda del tema, se consideró prudente una aproximación comparada, es decir, abordar la manera en que los inicios y parte de sus problemáticas se presentan tanto en los relatos novelescos como en los largometrajes de ficción, más allá de un autor, de una literatura o cinematografía nacionales o de un género determinado.

0.2.3 Hipótesis de la investigación.

Es habitual leer que “los inicios son un lugar privilegiado del texto”. Sin embargo, no siempre se ofrecen argumentos o mayores explicaciones al respecto. De ahí que surjan una serie de preguntas sobre, primero, si esto efectivamente es así: ¿los inicios son un lugar privilegiado del texto? Y, segundo: ¿Por qué razones? ¿De qué modo? ¿Qué mecanismos tienen lugar? Estos –y otros— cuestionamientos llevan a la necesidad de matizar la afirmación inicial y plantearla de un modo hipotético.

En consecuencia, introduciendo una variación al problema, se puede formular la hipótesis general que un inicio narrativo es una zona textual donde tienen lugar una serie de fenómenos que adquieren especificidad y relevancia en virtud más de su posición que de su constitución, aunque esta última está habitualmente determinada u orientada por la primera, por lo que asume un rol activo en su desempeño zonal.

A partir de la reflexión y el análisis se intentará dar respuesta a algunas de las cuestiones anteriores, pero no tanto a efecto de destacar su importancia como de profundizar en la descripción y comprensión del fenómeno de los inicios y su práctica novelística y cinematográfica.

Hipotéticamente puede afirmarse, entonces, que los inicios narrativos constituyen una zona textual comunicativamente estratégica, ya que en ella se presentan funciones específicas, promesas de lectura y una diversidad de despliegues y operaciones tanto desde el punto de vista pragmático como textual. En cuanto lugar de condensación semiótica y puerta institucionalizada al texto, el inicio presenta una serie de problemáticas que se muestran propicias al análisis. Asimismo, su examen puede fungir como clave interpretativa para el estudio de otros fenómenos textuales y de prácticas como las de derivación textual.

En consonancia con lo anterior, se pueden formular algunas premisas para líneas de investigación convergentes:

El estudio de los inicios en la novela (literatura) y el largometraje de ficción (cine) facilita aproximarse de manera comparada a sus problemáticas considerando sus comunidades y particularidades, a partir de las cuales es posible identificar los modos de operación del inicio en sus respectivos campos institucionales.

Cuando el punto de partida es otra línea de investigación como los estudios sobre los géneros o los estudios sobre la adaptación, por citar un par de ejemplos, el acercamiento a los inicios constituiría un problema particular que tiene un fuerte potencial de resultar representativo de problemas generales. Entonces, si se asume que el inicio es un lugar comunicativamente estratégico y posicionalmente privilegiado, su estudio puede fungir como clave interpretativa de las primeras marcas y núcleos genéricos, así como de las directrices de la propuesta adaptativa y los procesos de lecto-escritura que tienen lugar. En el inicio se destacan las relaciones architextuales e intertextuales, así como la interacción entre campos institucionales.

En cuanto a una línea de investigación relacionada con una obra particular o un corpus concreto (como aquí, de cierta manera, con algunas novelas de Jorge Ibarra), se puede afirmar que el examen de los inicios permitiría advertir tempranamente un conjunto de procedimientos y rasgos susceptibles de

caracterizar una corriente, algunas tendencias de época o de género, así como la poética de un escritor; además de columbrar el desarrollo de sus respectivos relatos.

0.2.4 Objetivos.

El trabajo tiene como objetivo central, por un lado, una reflexión teórica sobre el fenómeno de los inicios narrativos y, por otro, hacer una propuesta metodológica para su descripción y análisis.

Lo dicho implica una serie de preguntas de investigación y de tareas que comportan los siguientes objetivos particulares:

- Proponer una distinción categorial que pueda resultar operativa para la delimitación de las unidades de análisis.
- Reflexionar sobre los diferentes niveles en que un inicio se puede presentar.
- Resultado de lo anterior, abordar la cuestión diferencial de los inicios múltiples y reflexionar sobre algunas de sus consecuencias.
- A partir de nuestra propuesta de cuatro categorías analíticas básicas, a las que en conjunto designamos como *componentes complementarios del inicio* (CCI), reflexionar sobre la *información inicial*, las *características formales*, las *funciones inaugurales* y las *relaciones fundadoras* de los inicios narrativos.
- Estudiar, a través de las cuatro categorías analíticas mencionadas, la operación diferenciada del inicio según los campos institucionales en cuestión: literatura y cine. Esto permitirá observar sus aspectos comunes y específicos producto de necesidades estéticas y semionarrativas, así como de sus condicionantes materiales e institucionales, y de aquellas derivadas de circunstancias sociohistóricas particulares.

- Si los inicios (novelescos y cinematográficos) operan como lugares comunicativos estratégicos, ver en qué medida proporcionan claves interpretativas de los textos.
- Analizar, a través de otro grupo de categorías que aquí proponemos, la integración de elementos que contribuye a la conformación de *situaciones iniciales* (SI) y, en particular, lo que llamamos *situaciones típicas del inicio* (STI), en las que tienen un papel muy relevante lo que designamos como *motivos detonantes* (MD) y el *universo semántico del inicio* (USI).
- A lo largo del trabajo, ejemplificar los diferentes aspectos abordados a partir de los inicios de varias novelas y películas de diferentes épocas, géneros y lugares, así como del análisis de los inicios de algunas novelas de Jorge Ibarguengoitia, esto último también con el propósito de verificar los elementos y estrategias recurrentes que comportan su poética de los inicios.

0.2.5 Apostillas metodológicas.

Para proceder con el desarrollo del trabajo, se llevarán a cabo una serie de tareas, cada una con un objetivo propio y a la vez complementario. El propósito general es articular y sustentar la propuesta que aquí se presenta. En términos generales, las tareas serán las siguientes:

- a) Se partirá, en primer lugar, de la exposición de algunas de las formulaciones teórico-analíticas más representativas de distintos estudiosos del tema, con el propósito de mostrar ciertas problemáticas que han guiado la investigación de los inicios.
- b) Con esto de fondo, se empezará a desarrollar nuestra propuesta partiendo de la necesidad teórica-metodológica de definir y delimitar los inicios como unidad analítica.

- c) Posteriormente, se reflexionará sobre los distintos niveles en que el acto de comenzar es susceptible de presentarse y si esto conlleva una forma de inicio fraccionada o conjuntada.
- d) Derivado de los problemas expuestos, se sitúa el inicio como un fenómeno multiplicativo que adquiere, en determinados tipos de textos, según la segmentación que éstos propongan y su correlación con los universos diegéticos, una mayor notoriedad y ciertas particularidades que ameritan algunas consideraciones.
- e) Expuestos los problemas generales anteriores, se proponen cuatro categorías analíticas de base, las cuales buscan cubrir una gama de problemáticas que servirán de peana para examinar y reflexionar sobre los inicios novelescos y cinematográficos, sin dejar de lado algunos casos demostrativos (corpus de apoyo).
- f) Hecho lo anterior, se expondrán algunas formulaciones recurrentes en los inicios que conforman lo que en este trabajo denominamos *situaciones típicas del inicio* (STI), las cuales implican tanto armazones narrativos como conjuntos de semas y asociaciones convencionales que conforman lo que aquí llamamos el *universo semántico del inicio* (USI).
- g) El trabajo cierra con unas conclusiones generales donde se conjuntan parte de las reflexiones resultantes de las distintas fases del desarrollo del trabajo, se da cuenta de los resultados de la aplicación metodológica, y se presenta una visión condensada del conjunto.

0.2.6 Referentes teóricos generales.

El primer –y más cercano— marco de referencia teórica para este trabajo lo constituye, como es lógico, la incipiente teoría de los inicios narrativos, por lo que en momentos puntuales se entrará en diálogo constructivo con algunos autores que se han ocupado específicamente del tema. En este sentido, valga volver a mencionar el libro de Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque* (2003), publicado en París por la importante editorial Seuil, que toma como corpus de referencia la

novelística de Balzac y, a partir de ella, elabora su propuesta. Así como la tesis doctoral de Zekri. *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio* (1998).

En inglés cabe destacar un par de títulos a los que haremos diversas referencias: el primero, el libro del estudioso danés Niels Buch Leander: *The Sense of a Beginning. Theory of the Literary Opening* (2018), publicado en Dinamarca por el Museum Tusculanum Press. El segundo, el estudio de Catherine Romagnolo: *Opening Acts. Narrative Beginnings in Twentieth-Century Feminist Fiction* (2015), publicado por la University of Nebraska Press.

En cuanto a otros marcos de referencia no específicos a los inicios, pero que, según el tema, pueden servir de apoyo a este trabajo, puede mencionarse la narratología, de la que se utilizan algunas de sus categorías más generales; la semiótica, de la que interesa su preocupación por los procesos de semiosis, en este caso, de los inicios; la teoría del cine, la teoría de la novela y, eventualmente, la teoría de los finales en temas específicos.

0.3 Organización capitular.

El trabajo se organiza en once capítulos, cada uno con un objetivo específico, donde en términos generales se pretende lo siguiente: primero, presentar algunas de las problemáticas que se han destacado en la reciente investigación y reflexión teórica sobre el tema; segundo, apuntar la discusión sobre la definición y delimitación del inicio en cuanto unidad analítica, así como elaborar una definición operativa para el trabajo; tercero, hacer una reflexión sobre las formas de presentación del acto de comenzar en diferentes niveles; cuarto, situar al inicio con relación a variantes textuales que conllevan el fenómeno de su multiplicación; quinto, proponer un conjunto de categorías analíticas centrales, a partir de las cuales se busca articular un modelo para el estudio del inicio;

finalmente, se exponen las conclusiones generales que condensan la visión del conjunto y dan cuenta de la aplicación metodológica al corpus de trabajo.

Fuera de algunos antecedentes en Aristóteles, Horacio y la retórica de corte clásico, la teoría de los inicios propiamente es relativamente nueva, de ahí que el primer capítulo tenga el propósito de presentar planteamientos específicos de diversos estudiosos acerca de alguna problemática del inicio, con el objeto de mostrar las preocupaciones teóricas y metodológicas que han orientado la investigación. Esto se hace mediante la exposición de algún aspecto representativo de la propuesta de cada uno de los autores seleccionados.

El capítulo segundo parte de la necesidad teórico-conceptual de una definición del inicio en cuanto unidad analítica, tarea para la que se revisarán algunas definiciones generales de inicio narrativo o de categorías cercanas o afines, pasando por definiciones más especializadas, hasta esbozar una definición operativa para los fines del trabajo.

El capítulo tercero aborda el problema teórico-metodológico de la delimitación del inicio. En ese sentido, se revisa la formulación de algunos autores y, posteriormente, se proponen dos categorías generales para su delimitación.

El capítulo cuarto reflexiona sobre los diferentes niveles en que puede presentarse el acto de iniciar, lo que da lugar a inicios *fraccionados* o *conjuntados*, que implican formalidades que exceden los propósitos textuales, ya que algunas de ellas corresponden a condiciones o convenciones del campo institucional, así como a diversos factores y relaciones.

Con lo anterior presente, el quinto capítulo aborda el fenómeno multiplicativo de los inicios, el cual adquiere especial relevancia en determinados tipos de textos producto de su organización segmental o de los modos de representar los universos diegéticos. Se trata de una cuestión que manifiesta tanto posturas artísticas como el empleo de ciertos procedimientos que se han vuelto tradicionales, en cualquier caso, con una variedad de consecuencias para la reflexión sobre los inicios, por lo que requieren, al menos, de una breve revisión.

El capítulo sexto da paso a la parte central de este trabajo mediante la propuesta de cuatro categorías analíticas básicas a las que hemos denominado *componentes complementarios del inicio* (CCI), ya que se encuentran siempre

presentes y resultan mutuamente dependientes. Con su reflexión y análisis, se busca abordar una serie de problemáticas sobre los inicios novelescos y cinematográficos, capaces de destacar varias de sus propiedades, así como algunas de sus especificidades respecto a otros lugares o momentos de los textos. La información inicial.

El capítulo séptimo aborda una manera de acercarse a la identificación de la información a través de preguntas básicas.

El capítulo octavo se ocupa de la cuestión de las características formales del inicio.

El capítulo noveno está dedicado a las funciones inaugurales,

El décimo capítulo, por su parte, se ocupa de lo que hemos llamado *relaciones fundadoras*,

El capítulo undécimo aborda la cuestión de lo que en este trabajo hemos denominado *situaciones típicas del inicio*. (ST), esto es, formulaciones capaces de producir formas particulares de organización semántica y esquemas narrativos, a través de una serie de convenciones, elementos y contenidos que conforman lo que aquí llamamos *universo semántico del inicio* (USI).

El trabajo cierra con las conclusiones, donde, por un lado, se recapitulan algunas de las conclusiones parciales resultantes de las distintas fases del desarrollo del trabajo y, por otro, se da cuenta de los resultados de la aplicación metodológica al corpus central y de apoyo, para finalmente presentar una visión condensada del conjunto.

Con el objeto de simplificar la lectura de este trabajo, se ha optado —en la medida de lo posible— por separar, mediante párrafos o subapartados, los ejemplos y las partes analíticas de la exposición teórica, cuyos principios y reflexiones son susceptibles de tener una validez más amplia; de las partes analíticas y críticas, cuyo alcance, pese a ser más limitado, contribuye a sostener los presupuestos teóricos y muestra —a guisa de ejemplo— su aplicación metodológica práctica. Lo anterior tiene el propósito de brindar la opción a quien no conozca o no tenga interés en el corpus principal del trabajo, a que pueda optar por leer sólo las partes teóricas y la propuesta analítica. Y viceversa, a quien sólo le interese la parte analítica o crítica de la obra de Ibarra, pero no tenga

interés en profundizar sobre la teoría de los inicios, tenga la alternativa de leer sólo los apartados correspondientes.

Para facilitar la identificación de conceptos y categorías analíticas, éstas se colocarán en cursiva.

CAPÍTULO 1. LA TEORÍA DE LOS INICIOS NARRATIVOS. ALGUNAS PROBLEMÁTICAS DE INTERÉS.

Presentación.

Como se expuesto, la teoría de los inicios en los relatos de ficción no es abundante ni se encuentra igualmente desarrollada para todos los medios. En ese sentido, destaca la teoría de los inicios en la novela, de la que pueden encontrarse algunos libros dedicados al tema. Sin embargo, en todos los demás medios la reflexión teórica sobre el particular es excepcional, inexistente o, al menos, resulta difícil de localizar.

El caso del cine es *sui generis*, ya que existen algunos artículos e incluso libros y tesis doctorales dedicados a la secuencia de créditos (también llamada de títulos o genérico); pero este enfoque habitualmente no se coliga con una visión más integral y funcional de la apertura o, en su caso, del inicio como segmento complejo del texto. Además, por convención institucional, los títulos de crédito se suelen colocar tanto al inicio como al final del filme, de ahí que se hable diferencialmente de créditos iniciales, donde aparecen la casa distribuidora y las compañías productoras, así como los principales actores y responsables del equipo técnico; y de créditos finales, los cuales dan cuenta cabal de todo el personal involucrado en la producción, de las locaciones, de los temas musicales y los

materiales empleados. Con frecuencia, los trabajos referidos se ocupan de la evolución histórica de los títulos, de su estilización, complejización y su integración e interacción con otros elementos de la secuencia en que se presentan, pero sin prestar demasiada atención a otras problemáticas propias de la apertura o, en su caso, del cierre. Los libros dedicados al estudio del inicio del relato cinematográfico en un sentido más amplio son excepcionales.

Según la atención suscitada, podrían señalarse dos tendencias en los estudios de los inicios narrativos. Primeramente, se pueden mencionar las propuestas donde el inicio reviste el interés central de la reflexión, en cuyo caso los inicios conformarían un campo de estudio en el que convergen preocupaciones teóricas y tareas analíticas. En segundo término, estarían los trabajos que, dentro de líneas diversas, consideran al inicio, pero sin hacer de éste el asunto principal. Estas dos tendencias se encuentran bien representadas en Francia, donde pueden encontrarse publicaciones en ambos sentidos.

El presente trabajo se sitúa en la primera orientación, la que hace de los inicios su preocupación vertebral.

A continuación, se presentarán algunas reflexiones, consideraciones y propuestas teórico-metodológicas de distintos autores que se han ocupado específicamente del tema, de quienes se ha seleccionado un aspecto particular, con el propósito de mostrar algunas de las problemáticas que han guiado la investigación actual de los inicios.

En concordancia con lo dicho, este capítulo se orienta más a la exposición de cuestiones teóricas y metodológicas que a elaborar un repaso histórico que se ocupe de algunos antecedentes. En ese sentido, las dos posturas más referidas son, sin duda, la de Aristóteles, quien proponía un desarrollo ordenado de la fábula, partiendo del comienzo, y la de Horacio, quien, entre dos tipos de inicio, *ab ovo* e *in media res*, se inclinaba por la segunda opción.

1.1 Italo Calvino: El arte de empezar.

Uno de los nombres frecuentemente aludidos en los trabajos sobre los inicios es el de Italo Calvino. Su mención obedece básicamente a su novela *Si una noche de invierno un viajero* (1979), cuyo ejemplo es casi obligado y ha sido discutido en diferentes trabajos. El mismo escritor menciona sobre esta obra:

Es una novela sobre el placer de leer novelas; el protagonista es el lector, que empieza diez veces a leer un libro que por vicisitudes ajenas a su voluntad no consigue acabar. Tuve que escribir, pues, el inicio de diez novelas de autores imaginarios (Contraportada de *Si una noche de invierno un viajero*, 2002).

Menos referida, pero no menos relevante resulta su conferencia: “El arte de iniciar y el arte de acabar” (2012) [1988], donde Calvino se ocupa tanto de los inicios como de los finales, en ambos casos, considerados como instantes cruciales en muchos sentidos. El inicio —expone— es un instante de la elección, donde “se nos ofrece la posibilidad de decirlo todo, de todos los modos posibles; y tenemos que llegar a decir algo, de una manera especial” (p. 142). Aquí se encuentra representada la problemática del inicio como elección y encrucijada de posibilidades, donde el inicio finalmente adquiere una forma concreta que no necesariamente anula, sino que contiene virtualmente todas las posibilidades. Se trata de una cuestión que estará presente en la discusión sobre la naturalidad o arbitrariedad de los inicios que aparece en otras propuestas teóricas.

Calvino también se ocupa de esa relación entre el texto y el mundo, producto ya sea del recorte o de la determinación de lo que preexiste al texto que, de alguna manera, constituye su materia y es el principio de potencialidad. El mundo es para Calvino una suma de datos, de experiencias y de valores, un bloque sin un antes ni un después, “el mundo como memoria individual y como potencialidad implícita”. Un mundo del que se busca extraer algo: un argumento, un sentimiento. Iniciar, por ende, es un acto revestido de sentido porque permite “situarnos en este mundo” (pp. 142 y 143).

Calvino dice que, antes de iniciar, disponemos de todos los lenguajes: los de la literatura y los elaborados por las disciplinas más dispares, así como los estilos de diferentes siglos y países. De todos ellos, hay que seleccionar el lenguaje más apropiado para lo que se quiere contar. Por eso el inicio “es siempre ese instante de distanciamiento de la multiplicidad de los posibles” (p. 143).

La relación del texto con el mundo, en la que el principio juega un rol fundamental, dota al inicio de una función de umbral, ya que va a permitir la entrada a otro mundo, a un mundo verbal. “Fuera, antes del principio, existe, o se supone que existe, un mundo completamente distinto, el mundo no escrito, el mundo vivido o vivible” (p. 144). En consecuencia, el inicio es para Calvino una puerta que permite transitar de un mundo a otro, así como un límite (cuyo relativo, como se verá más adelante, es el final). De ahí que el principio sea “el lugar literario por excelencia porque el mundo de fuera es continuo por definición, no tiene límites visibles” (p. 144).

Después de estas reflexiones sobre la importancia de los inicios, de sus elecciones y sus relaciones con el mundo, en la segunda parte de la conferencia Calvino trata una serie de problemáticas a partir de la revisión de inicios literarios de diversas literaturas y épocas. De manera general, apunta algunas cuestiones que obedecen a variaciones de corte histórico, o que son producto de la elección del género y el medio, lo que le permite un esbozo tipológico.

Desde un punto de vista histórico, Calvino destaca que, desde los antiguos, se concedía importancia a ese instante que es el acto de iniciar, de ahí que sus poemas abrieran con una invocación a la Musa, que custodia –dice Calvino— el gran tesoro de la memoria “de la que forman parte todos los mitos, todas las epopeyas, todos los cuentos” (p. 144). Una complicidad “con la multitud de héroes, con la infinidad de tramas, como si dijeran que aunque entonces trataran de la cólera de Aquiles, no olvidaban los otros cien episodios de la guerra de Troya” (p. 144).

En el teatro romano, por su parte, estaba la fachada de un palacio con el pórtico en el centro y dos puertas laterales más pequeñas. “Bastaba que por el umbral de una de esas puertas se asomase un rey, un adivino o un mensajero, y

entonces, de entre los numerosos actos potenciales, uno se hacía actual” (pp. 144 y 145).

En la novela de los siglos XVII, XVIII y XIX, los inicios –dice Calvino– “subrayan que la novela tratará de personas o hechos bien identificados en los planos temporal, geográfico y nominal” (p. 145). Una necesidad de identificación que tiene características de un acto ritual como la invocación a la Musa de los antiguos. Los ejemplos que expone son varios. Sobre este modelo, que se erige como rito de iniciar una novela, se empezaron a presentar variantes que fueron tomando distancia. Calvino reconoce tendencias propias de alguna época, por ejemplo, cuando predomina alguna inspiración religiosa, son característicos los rituales “que marcan el principio de la obra como tránsito del universal al particular” (p. 147).

La literatura moderna, por su parte, ya no busca señalar el comienzo como rito que recuerde lo que queda fuera de la obra. Se reconoce que todo inicio podría establecer su propio umbral, en otras palabras: un inicio es arbitrario.

Dado que la vida es un tejido continuo, dado que cualquier principio es arbitrario, entonces es perfectamente legítimo empezar la narración *in medias res*, en un momento cualquiera, a mitad de un diálogo (p. 148).

Si bien Calvino refiere como ejemplos los inicios llamados *in media res*, también establece otro tipo al que denomina *inicio aplazado*, donde el narrador se explaya en detalles, sin mostrar ninguna prisa por entrar en materia, “la multiplicidad de lo narrable se asoma por un instante” (p. 148). El ejemplo que utiliza es *La tienda de antigüedades* (1840), de Charles Dickens, que comienza diciendo que “La noche es habitualmente mi hora de paseo” para proseguir con una descripción de varias páginas hasta que se cruza con Little Nell, entonces “la historia comienza” (p. 148).

Para Calvino, el inicio, en cuanto lugar de elecciones, implica la dialéctica entre lo potencial y lo realizado, entre lo múltiple y lo particular. Pero lo particular no excluye la multiplicidad, más bien la representa.

No es necesario explayarse en la exposición de esta propuesta, cuyos conceptos de base se encuentran sobre todo al inicio de la conferencia, por ende, baste simplemente añadir algunos otros temas tratados como el de la memoria y el olvido, que Calvino considera “dos entidades complementarias” (p. 150), que se relacionan con los orígenes de las narraciones orales de fábulas:

el narrador de fábulas recurre a la memoria colectiva y a la vez al pozo de olvido de donde las fábulas surgen como despojadas de toda determinación individual. <<Érase una vez...>> El narrador cuenta porque recuerda (cree que recuerda) historias ya olvidadas (que cree ya olvidadas). El mundo de la multiplicidad del que la fábula brota es la noche de la memoria, pero también la noche del olvido (p. 150).

De lo anterior es que surgirá esa fórmula cuasi universal que remite a historias que se supone acontecieron en un tiempo lejano, pero preservadas por la memoria: “Érase una vez”.

Calvino también menciona las narraciones enmarcadas, para lo cual desarrolla una serie de reflexiones sobre el caso del *Decamerón* (1353) de Boccaccio. Un aspecto destacable en la visión de Calvino es que no circunscribe los inicios a una cuestión exclusivamente literaria o estética, sino que los correlaciona con aspectos sociales. El mundo de los mercaderes, por ejemplo, está presente en *El Decamerón*, pero no sólo en la moral práctica que plasma, sino en la estructura de la obra, lo que en opinión de Calvino permite el sistema de intercambio narrativo y la circulación de las historias.

Otro tipo de inicio sería lo que llama *inicio enciclopédico*, el cual consiste en

partir de una información general, como de una voz de enciclopedia o del capítulo de un tratado, o de la descripción de una usanza, de un tipo de ambiente o de una institución: y para ejemplificar esta información general, se empieza a contar la historia concreta (p. 155).

Los textos que refiere Calvino a lo largo de su conferencia son variados e incluyen obras de autores como Dante, Cervantes, Musil, Proust, Flaubert, Boccaccio, Dickens, Conrad, Mann, Hawthorne, entre otros.

La conferencia de Calvino también está dedicada a los finales. Al respecto, afirma que se podrían hacer consideraciones simétricas a las hechas para los inicios buscando equivalentes, cosa que hace básicamente a partir del comentario de algunos ejemplos, pero sin el mismo empeño que el dedicado a los inicios. De este modo, se pueden encontrar finales que deshacen la ilusión realista, finales cósmicos, finales indeterminados...

Las formas narrativas tradicionales dan una impresión de consumación: la fábula termina cuando el héroe ha superado las adversidades, la novela biográfica halla su final indiscutible en la muerte del héroe, la novela de formación cuando el héroe alcanza la madurez, la novela policiaca cuando se descubre al culpable. Otras novelas y otros cuentos [...] terminan cuando cualquier continuación no haría más que repetir lo que ya se ha presentado, o cuando la comunicación que querían transmitir se ha redondeado [...] El final realmente importante es aquel que, como en *La educación sentimental*, pone en entredicho toda la narración, la jerarquía de valores que informa la novela (pp. 159 y 160).

Y aunque el escritor italiano considera que inicios y finales pueden ser considerados simétricos desde un punto de vista teórico, no le parece así en el plano estético. “La historia de la literatura abunda en principios memorables, mientras los finales que presentan una genuina originalidad como forma y como significado escasean más, o al menos no acuden a la memoria tan fácilmente” (p. 160). Esto —añade— es especialmente válido en el caso de las novelas, que tendrían la necesidad de manifestar toda su energía en el momento de iniciar.

1.2 Catherine Romagnolo: Cuatro tipos de inicios.

Catherine Romagnolo, en su libro *Opening Acts. Narrative Beginnings in Twentieth-Century Feminist Fiction* (2015), considera cuatro tipos de inicio según su relación con cuatro aspectos presentes en los textos narrativos: *tema* [theme], *discurso* [discourse], *historia* [story] e *intriga* [plot].

Cada una de estas relaciones daría lugar a un tipo de inicio particular. Sin embargo, es de hacer notar que esta tipología no busca establecer patrones para clasificar los textos según su tipo de apertura, sino dar cuenta de los distintos tipos de posibles inicios presentes en un mismo texto narrativo. Ello quiere decir que los cuatro tipos pueden aparecer en el mismo texto y, en algunos casos, no encontrarse todos.

La clasificación, según reconoce su autora, no está libre de dificultades teóricas y metodológicas, toda vez que, debido a la divergencia de criterios entre los distintos estudiosos, resulta difícil establecer de manera unánime estos conceptos y, más aún, precisarlos para su localización en un texto concreto.

Los cuatro tipos de inicios que propone Romagnolo son los siguientes:

1. *Inicios conceptuales* [Conceptual Beginnings].
2. *Inicios discursivos (primarios y secundarios)* [Primary and Secondary Discursive Beginnings].
3. *Inicios cronológicos* [Chronological Beginnings].
4. *Inicios causales* [Causal Beginnings].

1.2.1 Inicios conceptuales (tratamiento temático de los inicios).

Se trata de un tipo de inicio relacionado con el *tema*. Esta categoría —dice Romagnolo— se refiere a la exploración, interrogación o reflexión temática de los conceptos de origen e inicio en un texto narrativo (p. xxi).

Romagnolo hace referencia a que esta categoría pertenece a lo que llama el *ámbito del tema*, por lo que funciona tanto en el nivel narrativo de la *historia* como en el del *discurso*. Los inicios conceptuales pueden, por ende, ser entendidos tanto por la manera en que la historia es presentada como por la historia misma (p. xxi).

Para entender mejor los alcances y límites de la categoría de *inicios conceptuales*, Romagnolo cita a Said (1975), quien afirmaba que, en cierto sentido, todo relato pone de relieve concepciones de origen e inicio. No obstante, ella aclara que le preocupa menos la tematización implícita de los inicios que la exploración temática explícita y deliberada de los conceptos de origen e inicio en los textos narrativos. A partir de lo anterior, propone el análisis de las estrategias particulares y sus implicaciones ideológicas. Esta aseveración conlleva que, según el caso, la relevancia de esta categoría sea relativa al grado de explicitud y tratamiento temático del inicio (diegética y discursivamente), por lo que, en esta lógica, así como puede ser destacable, puede resultar una categoría poco aplicable en determinados relatos.

La categoría de *inicios conceptuales* trabaja —nos dice Romagnolo— bajo la asunción que el despliegue autoral tanto de la forma como del contenido narrativos, en concordancia con la interpretación del lector, transmiten los temas del relato (p. xxi).

1.2.2 Inicios formales.

1.2.2.1 Inicios discursivos primarios (el inicio del texto).

Estos inicios forman parte de lo que habitualmente se conoce como *inicios formales*, por lo que se trataría de la categoría más estudiada dentro de los inicios. Con frecuencia —dice Romagnolo— este tipo de inicios son referidos por otros estudiosos como *aperturas* [*openings*] (p. xxii).

Al formar parte del discurso de un relato, estos inicios están determinados por *cómo* es presentada la historia, en oposición al inicio de *la historia misma* [the story itself]. Por ello, estudiosos como Meir Sternberg (1978) y Brian Richardson

(2008) se han referido a este tipo de inicios como el *inicio del discurso* [the beginning of the sujet]⁶, que coincide con la página (o páginas) de apertura. Es lo que Romagnolo llama la *apertura primaria* o *inicio discursivo primario*.

Romagnolo reconoce que por más que estas fronteras puedan parecer evidentes, existen problemas respecto a dónde delimitar los umbrales de los inicios discursivos. La cuestión es compleja e involucra dos problemas: la de dónde inicia el inicio discursivo y la de dónde termina. De ahí surge una pregunta que le parece crucial: ¿Debe la categoría de *inicio discursivo primario* incluir los materiales de marco y paratextos (títulos, epígrafes, introducciones)?

Respecto a la primera cuestión, esto es, la de situar el comienzo del inicio, Romagnolo menciona que los críticos han enfrentado de manera diversa el problema, lo que dificulta un consenso. Para muestra, la concepción que tiene Sternberg de *inicio del discurso* [sujet] no parece incluir ningún material preliminar; mientras que para Richardson la noción de inicio discursivo es más amplia, toda vez que identifica “material preliminar y de marco” como un tipo de inicio distinto al inicio del argumento. Por su parte, algunos estudiosos como Susan Lanser, Gérard Genette y Marilyn Edelstein reconocen la importancia del material preliminar, pero no lo consideran una parte integral del “inicio” del relato propiamente. Edelstein se refiere a este material como “liminal”, pero al mismo tiempo —en ruta con otros estudiosos— lo considera esencial para entender e interpretar el texto. Ella misma sugiere una distinción entre elementos ficcionales y extraficcionales. El prólogo de *Lolita*, firmado por John Ray, Jr., “es claramente ficcional; mientras las palabras de entrada de *Amor*, de Toni Morrison, pueden ser consideradas “extraficcionales”. En el caso de la propia Romagnolo, la categoría de *inicio discursivo primario* incluye todo el material preliminar⁷.

La segunda cuestión, es decir, la de saber dónde terminan los inicios discursivos, es más difícil de resolver. Por ejemplo, Sternberg afirma que el inicio

⁶ Aquí hemos decidido traducir como “discurso” el término “sujet” para ser congruentes con el nombre que Romagnolo da a este tipo de inicios. Sin embargo, no debe perderse de vista que, en el caso concreto de los autores referidos, el término “sujet” se corresponde más cercanamente con el término “syuzhet”, que los formalistas rusos utilizaban para describir el orden estético-discursivo del relato.

⁷ Dicho material preliminar es lo que nosotros en este trabajo denominamos *preinicios* (véase capítulo 5).

del argumento coincide con el inicio del primer capítulo, pero Romagnolo le reprocha que no ofrece una respuesta para determinar hasta dónde cierra. Richardson, por su parte, sugiere que termina después “de la primera página de la narración propiamente hablando”. Lo que no resulta de mucha utilidad. Para Romagnolo, James Phelan es el único que considera dónde termina el inicio discursivo, para lo cual se vale de la noción de *progresión narrativa*, que refiere tanto al movimiento de los personajes (o *dinámica textual*) como al movimiento de la respuesta de la audiencia (o *dinámica de lectura*). La frontera vendría dada a partir de la revelación del primer juego de inestabilidades globales o tensiones en el relato, ya que ello marcaría el límite entre el fin del inicio y el comienzo del desarrollo (pp. xxii-xxiii).

1.2.2.2 Inicios discursivos secundarios (el inicio de un capítulo o de una ruptura del texto).

Romagnolo opina que los teóricos de los inicios han examinado las funciones de los *inicios discursivos primarios*, pero no han prestado suficiente atención a los *inicios discursivos secundarios* [secondary discursive beginnings], a los que Romagnolo también llama *aperturas secundarias*. Estas aperturas —nos dice— están presentes en muchas narraciones y aparecen como inicios de nuevos capítulos o secciones. En otros términos, se trata de lugares donde el texto puede *iniciar otra vez*, por lo que se adscriben al tipo de fenómeno que a ella le interesa estudiar en su libro, si bien —reconoce— en virtud de su posición textual, los inicios de capítulos y secciones también pueden considerarse mitades [middles] (pp. xxiii-xiv).

No sobra decir que este tipo de inicios tiene una importancia que difiere según el caso. Por ejemplo, en los libros de cuentos, los inicios secundarios tienen una importancia particular, dado que todas las historias tienen su propia trama, aunque puedan estar unidas por una trama central. Los inicios secundarios se incrustan dentro de la apertura primaria, por lo que las aperturas secundarias son —opina Romagnolo— predicados entrelazados con la apertura primaria.

1.2.3 Inicios cronológicos (el inicio de la historia).

Se define a estos inicios como los primeros momentos diegéticos en una narración; sin embargo, su identificación en un texto concreto no es tan simple como puede parecer, ya que implican una serie de cuestionamientos sobre lo que debe ser considerado y lo que no. Por ejemplo, ¿deben incluirse sólo los eventos narrados o se requiere de considerar también los eventos implícitos? En cualquier caso, subyace la pregunta: ¿Dónde parar?

Como sugiere Richardson (2009), identificar un *inicio cronológico* puede requerir de distintas decisiones interpretativas, que no necesariamente van a ser compartidas por los lectores. Es por ello —opina Romagnolo— que Richardson introduce el principio de *significance*, con la intención de determinar el primer evento significativo de la historia. La estudiosa reconoce que lo anterior puede ser muy útil, pero ello comporta un problema secundario: determinar lo que es significativo. El asunto no es sencillo, ya que la determinación de lo que es el primer evento significativo de la historia admite varias posibilidades, pues debemos reconocer de forma explícita —argumenta Romagnolo— los lentes ideológicos, teóricos o culturales mediante los que observamos cualquier narración, los cuales son determinantes para definir el primer evento significativo (pp. xxv-xxvi).

1.2.4 Inicios causales (El inicio de la intriga).

Romagnolo comienza aseverando que estos inicios son “momentos narrativos catalíticos” (p. xxvi), después añade que pertenecen a la *intriga* [plot], un término usado por Peter Brooks para describir una serie de elementos narrativos causalmente interconectados, que difiere de la *historia* [story], un término que frecuentemente implica una pura conexión cronológica (p. xxvi). Como han subrayado muchos teóricos, una secuenciación cronológica no implica una secuencia causal; por ende, el inicio cronológico y el inicio causal no necesariamente deben coincidir. Romagnolo hace notar igualmente que un inicio causal tampoco tiene que coincidir con el inicio discursivo primario.

A pesar de que son distintos de otro tipo de inicios, los inicios causales están inextricablemente entrelazados con ellos. Esto es, “nuestra identificación de los inicios discursivos y cronológicos puede afectar nuestra identificación de los inicios causales y viceversa” (p. xxvi). La manera en que la *historia* [story] inicia (inicio cronológico) directamente influye en nuestra interpretación de la *intriga* [plot]. De forma semejante, la manera en que un texto abre (inicio discursivo) influye en lo que se percibe como la primera causa de la acción (inicio causal).

Se puede pensar —dice Romagnolo— que la flexibilidad inherente a esta categoría vuelve sospechosa su utilidad analítica, pero los inicios causales tienen un rol importante en el proceso interpretativo. La manera en que “identificamos el inicio causal en un relato, refleja y contribuye en la manera en que leemos toda la novela” (p. xxvii).

Un comienzo causal —nos dice— es un evento narrativo sin el cual el resto de la historia hubiera sido significativamente diferente. El lector interpreta la línea narrativa principal, pero un inicio causal pone en movimiento esa línea (p. xxvii).

1.3 Niels Buch Leander: Las señales de apertura.

No obstante su reciente fecha de publicación, *The Sense of a Beginning. Theory of the Literary Opening* (2018)⁸, de Niels Buch Leander, es uno de los pocos libros monográficos de teoría de los inicios novelescos que pueden encontrarse en lengua inglesa. El autor lo expresa así y, ciertamente, no se puede estar en desacuerdo con su afirmación, aunque parezca pretenciosa⁹. Es un hecho destacable, entonces, que el libro más sistemático y netamente orientado a la teoría de los inicios en inglés date de 2018, ya que es justamente en lengua inglesa donde

⁸ De hecho, se trata de un libro que salió posteriormente a que iniciáramos con el trabajo.

⁹ Véase nota 2.

se suele hallar el mayor número de publicaciones académicas sobre temas actuales de teoría de la literatura¹⁰.

En este apartado se expondrá lo que este estudioso llama las “señales de la apertura”, uno de los elementos centrales de su propuesta¹¹.

Los inicios pueden ser difíciles de entender, ya que el inicio es un fenómeno radical, por lo que la habilidad para comprender un inicio depende de un pacto que, a su vez, obedece fuertemente a un número de códigos culturales como la convencionalidad de la estructura del libro, en primer lugar; y a una convencionalidad de cara a la estructura de los textos, en segundo (pp. 55 y 56). De ahí la relevancia de lo que este autor denomina como *señales de apertura* [opening signals].

Buch Leander menciona cinco señales de apertura :

1. Historia individual.
2. El tropo del inicio.
3. Ironía.
4. Fórmula introductoria.
5. Brusquedad.

Buch Leander comenta que en la estructura de los libros existen referencias paratextuales que hacen mención explícita al estatus de un texto, por ejemplo, cuando en la portada se agrega que se trata de una “novela”, a su carácter ficcional. Sin negar la importancia de los paratextos (aclara que no entra en su análisis), lo que le interesa es precisar la naturaleza performativa de las aperturas literarias (p. 56).

¹⁰ Como se ha dicho, el libro de Buch Leander tiene un título que alude al capítulo conclusivo del libro de A. D. Nuttall: “The Sense of a Beginning”, el cual, a su vez, es un guiño al título del libro de Frank Kermode, dedicado a los finales: *The Sense of and Ending* (1967). Estos guiños intertextuales de alguna manera refieren una tarea continuadora. En el caso de Buch Leander, esta idea es explícita, ya que considera que, en cierto modo, su trabajo da continuidad, no desde el punto de vista teórico, sino histórico, al libro de Nuttall.

¹¹ Sin menoscabo de hacer referencia, en otros capítulos y apartados posteriores, a otros aspectos de su trabajo.

El estudioso danés aclara que, en consideración de la amplitud inabarcable de los ejemplos novelísticos, el método no puede ser deductivo, sino que precisa ser inductivo. En consecuencia, sobre la base de los textos que fueron analizados, se consiguió identificar unos quince modos de iniciar un texto de ficción, los cuales se pueden reducir a las cinco señales mencionadas que caracterizan las aperturas.

Estas “técnicas” –como también las llama— pueden aparecer combinadas, esto es, que un texto contenga dos o más de ellas; sin embargo, todos los textos ficcionales utilizan *al menos una* de estas señales. Lo anterior no significa que, eventualmente, pueda haber excepciones, ya que muchos inicios no comienzan con un componente narrativo reconocible capaz de establecer los parámetros performativos del “contrato de ficción”. Algunos inicios, por ejemplo, comienzan con un discurso, una máxima, un aforismo, una epístola, con una cita o incluso con un prólogo, que técnicamente puede ser situado entre un texto y un paratexto.

Estas excepciones, cuya característica común es que los lectores no interactúan directamente con el narrador, y donde se adoptan frases de otros contextos, pueden servir de preparación para el resto de la novela (p. 58). Aunque, en muchos casos –prosigue el estudioso—, no se trata realmente de excepciones, sino de una estrategia que emplea una confusión inicial que retrasa la aparición de una señal de apertura, por ello rara vez duran más de una línea o de un párrafo. En estos inicios, la interacción pragmática es simplemente pospuesta. Se suelen emplear para generar interés. Si bien, la máxima, la cita o el aforismo no son irrelevantes, lo son en el sentido que no determinan la estructura narrativa, que es producto de la interacción directa entre el narrador y el lector.

Expuesta la cuestión de las excepciones, se puede pasar a referir cada una de las señales de apertura que identifica el estudioso danés.

1.3.1 Primera señal. Historia individual.

En este punto, Buch Leander insiste en el predominio de una *historia individual* sobre una historia general. Este hecho es algo que, en su opinión, está presente en la definición misma de literatura, ya que ésta muestra un escenario, un

tiempo y a individuos específicos que, aun cuando no aparezcan nominados, se puede suponer que dicha indeterminación es sólo provisional. En contrapartida, una historia general no es lo propio de la literatura, sino una característica de la ciencia, cuya búsqueda consiste, precisamente, en encontrar principios generales. Por su parte, la individualidad de la historia novelesca es una señal que se trata de una pieza de ficción. De hecho, el contrato ficcional parte de suponer que la historia ha sucedido antes de su lectura. Buch Leander enfatiza que incluso las fórmulas aperturales (o aperturas estándar como él las refiere) reivindican la individualidad de la historia a través del componente existencial de la fórmula: “Once upon a time *there was...*” (pp. 61 y 62).

1.3.2 Segunda señal. El tropo de inicio.

Se trata de tropos, pero particularmente de los que se utilizan al inicio de los relatos, por ejemplo, un nacimiento. En muchas ocasiones, en lugar de usar una marca de existencia, la obra puede involucrar al lector mediante dirigir su atención hacia el fenómeno de comenzar. De ahí que exista la posibilidad que pueda darse un giro irónico. El uso del tropo de inicio también sirve para aliviar la dificultad de comenzar. Es por ello que el texto, para justificar su propio inicio, recurre a lo que algunos llaman *inicios naturales*, esto es, inicios cosmológicos y eventos naturales para poner la historia en movimiento, con lo que se articula una simultaneidad entre la apertura literaria y un inicio natural externo (como un nacimiento)¹², que tiende a generar —dice Buch Leander— una necesidad recíproca, pero al mismo tiempo insinúa que todo inicio es contingente. Por ello, esos inicios adquieren con frecuencia rasgos irónicos, tal como sucede con *Tristram Shandy* (p. 62).

El uso del tropo del inicio acentúa que un inicio particular es una elección y puede ser reemplazado por numerosos inicios posibles. De este modo, llamar la atención hacia el inicio tiende a revelar tanto la contingencia como la dependencia

¹² Buch Leander agrega que el viaje es otra forma de inicio natural, aunque no tan radical como el nacimiento.

de los inicios a la voluntad del narrador. El tropo del inicio, por ende, introduce una capa irónica a la apertura, la cual –afirma Buch Leander— es el núcleo de la “credulidad” ficcional. Cuando un narrador llama la atención sobre el inicio de una historia, muy frecuentemente se convierte en una relativización de la perspectiva narrativa: la historia bien puede iniciar de distintas maneras. Un ejemplo de lo anterior puede hallarse en *El príncipe negro* (1973), de Iris Murdoch:

It might be most dramatically effective to begin the tale at the moment when Arnold Baffin rang me up and said, ‘Bradley, could you come round here, please, I think that I have just killed my wife’. A deeper pattern however suggests Francis Marloe as the first speaker, the page or house-maid (these images would appeal to him) who, some half an hour before Arnold’s momentous telephone call, initiates the action. (Iris Murdoch, *The Black Price*, 1973)¹³.

O también en *Kalki* (1978), de Gore Vidal:

Where to begin? A week has passed since I wrote that sentence...There! I’ve done it! I’ve found a place to begin” (Gore Vidal, *Kalki*, 1978).

Aperturas en las que la atención se centra en la dificultad que conlleva narrar la historia desde el inicio, es decir, encontrar ese punto preciso para señalar dónde comenzar. En no pocas obras tal dificultad deviene en un tema en sí mismo, hecho que –según Buch Leander— subraya la frágil posición del narrador, cuya inseguridad viene a ser una forma de soportar la veracidad del relato (p. 63).

En las novelas del siglo XX, el problema del inicio se convierte en una especie de negativa a iniciar, por lo que el inicio deviene en un asunto relativo a la autoridad del relato y al rol del narrador en su presentación.

¹³ En la versión en castellano (2019): “Tal vez resultaría más efectivo, desde el punto de vista dramático, empezar el relato en el momento en que Arnold Baffin me telefoneó y dijo: <<Bradley, ¿podrías venir, por favor? Creo que acabo de matar a mi mujer>>. Una trama más profunda, sin embargo, sugiere que el primero en hablar fue Francis Marloe, el paje o doncella (tales imágenes le complacerían), quien, una media hora antes de la trascendental llamada telefónica de Arnold, inicia la acción” (pos. 290 a 293).

Pareciera –dice el estudioso danés— que la novela, entre más llame la atención sobre su propio modo de comenzar, más refleja y se expresa sobre las convenciones anteriores que lo soportan. Un ejemplo –muy comentado— puede encontrarse en *Scaramouche* (1843), de J. Arthur de Gobineau:

Ami lecteur, t'attendrais-tu par hasard à me voir commencer cette historiette par : "La lune pâle se levait sur un ténébreux horizon..." ou par : "Trois jeunes hommes, l'un blond, l'autre brun et le troisième rouge, gravissaient péniblement..." ou par... Ma foi, non ! tous ces débuts, étant vulgaires, sont ennuyeux et, puisque je n'ai pas assez d'imagination pour te jeter sur la scène de mon récit d'une manière un peu neuve, j'aime mieux ne pas commencer du tout et t'avertir tout bonnement que Matteo Cigoli était, de l'aveu général, le meilleur garçon, le plus gai, le plus actif et le plus spirituel qu'eût produit son village, situé à quelques lieues de Bologne. Au moment où nous le ramassons sur la grand-route, il est dix heures du matin ; le soleil brûle la poussière et Matteo vient de faire ses adieux à monsieur son père. Que de tendresse dans ces adieux ! (Gobineau, *Scaramouche*, 1843).

Para Buch Leander, la inclinación de un texto a su propio inicio como *forma de comenzar* es cercano a la tercera de las clasificaciones que él propone, esto es, la presencia de un signo de ironía. Un inicio autorreflexivo, como el arriba citado, a menudo se acompaña de una distancia irónica del modo de iniciar, lo que frecuentemente sirve para relativizar la autoridad del sujeto hablante, hecho que subraya el estatuto ficcional del texto. La intensidad de la ironía y la autoconsciencia del inicio están sujetas a variaciones, por ende, toman formas distintas en diferentes momentos históricos. Por ejemplo, las novelas modernas y postmodernas parecen más propensas a ejecutar esta ironía autoconsciente (pp. 64 y 65).

Según Buch Leander, puede decirse que debido a su naturaleza performativa, todas las narraciones involucran, de una forma u otra, cierta dosis de ironía en su apertura. Por consiguiente, esta ironía es una característica definitoria de la narrativa novelística y, también, una de las razones principales por las que la apertura es el "lugar literario por excelencia" (p. 65).

1.3.3 Tercera señal. Ironía indirecta.

Buch Leander expresa que una apertura que recurre explícitamente al tropo del inicio suele dar lugar a una cierta ironía que, por sí misma, es un modo de apertura del relato. La ironía indirecta (núcleo del realismo) tiene un especial vínculo con la verosimilitud.

Según el teórico danés, la mejor forma de explicar esta ironía es localizarla donde menos se esperaría encontrarla, esto es, en las novelas realistas y naturalistas decimonónicas. Con frecuencia, la apertura de la novela realista es una introducción a los escenarios de la novela. En ese sentido, es común iniciar con indicaciones temporales y espaciales precisas, así como con descripciones de los escenarios físicos: el clima, el paisaje, la casa. El ejemplo de lo anterior puede encontrarse en Balzac, que –según este estudioso— contrasta con Zola, ya que este último presenta inicios que parecen *in media res*, pero cuyo sentido de *brusquedad* se debe a la falta de introducción de nombres propios. Aquí el estudioso propone la idea de una *perspectiva subjetiva*. Si algo caracteriza los inicios de la novela realista es su riqueza informativa; pero lo paradójico es –nos dice— que estos detalles realistas trabajan, de hecho, en contra del principio realista mismo, fundamentalmente porque la insistencia en tales detalles es, irónicamente, una indicación de su ficcionalidad. En nombre de la verosimilitud, los naturalistas daban una gran cantidad de datos que evaden no sólo el contrato de *relevancia* de Grieco (1989), sino todos los estándares de *verificabilidad*. Algunos relatos realistas han tratado de sortear esta dificultad afirmando directamente que la historia que cuentan es verdadera; pero incluso en esta aseveración –afirma Buch Leander— descansa buena dosis de ironía (pp. 65 a 67).

La confiabilidad es también un truco, y la apertura literaria –afirma Buch Leander— es el lugar donde el texto afirma su autoridad y sus verdaderas condiciones. “The opening is the place where we sense most dramatically the tension between illusion of reality and the acceptance of that illusion” (p. 67).

Generalmente –comenta el teórico danés—, se puede decir que los relatos no pueden hacerlo todo bien, pero deben *pretender* que dicen la verdad acerca del mundo o *proclamar* decir la verdad acerca de su universo ficcional. De este modo,

la aseveración de verdad y confiabilidad al comienzo es típicamente una indicación de su ficcionalidad. Émile Zola, con su usual narrador heterodiegético encubierto jamás apuntará a cuestionar la veracidad del narrador, pero aquí también radica –según Buch Leander— la fragilidad de la ficción naturalista. El inicio de *Papa Goiot*, de Honoré de Balzac, niega explícitamente que se trate de una ficción o una novela, cuando afirma que “todo es verdad”. Para Buch Leander, lo dicho por el narrador parece tan radical que no se le puede admitir como hipérbole, y no debe ser interpretado literalmente; más bien, la expresión “All is true” (en inglés en el original) añadiría un toque irónico, ya que se trata de una referencia a *Henry VIII*, de Shakespeare, cuyo subtítulo era “All is true” (pp. 67 y 68).

Pero el realismo –para el estudioso danés— es ingenuo al pretender que la vida es la que narra, y aquí está atrapado en un dilema. Joseph Conrad comentaba sobre el rol del autor: “A todo lo que apela el autor es a nuestra credulidad” (p. 68).

Con antelación, el estudioso danés había opinado que los narradores dubitativos resultan más confiables y sus relatos dan la impresión de ser importantes. Se puede decir, en consecuencia, que logran un “efecto de realidad” exitoso.

1.3.4 Cuarta señal. La fórmula introductoria: “Once upon a time”.

Buch Leander llama “fórmula introductoria” a aquella línea de apertura que resuena familiar a los lectores y que, por ende, genera ciertas asociaciones y expectativas desde el comienzo. La más conocida en inglés es “Once upon a time there was”, pero existen en cada lengua expresiones equivalentes o muy similares, además de una serie de variantes.

Comenta Buch Leander que, aun y cuando con frecuencia sean motivo de ridiculización y de pastiches satíricos –podríamos agregar de parodias—, el impacto de tales frases es de larga duración; ya que estas fórmulas introductorias establecen paradigmas que van mucho más allá de la frase en sí misma.

Cada país tiene sus propias fórmulas de apertura, las cuales son citadas o desdeñadas por igual. Por ejemplo, en inglés, otra fórmula es “It was a dark and

stormy night”, la cual –comenta Buch Leander— es muy popular por *Peanuts*, pero pertenece al novelista Edward Bulwer-Lytton, a quien se le conoce como uno de los “más grandes peores novelistas” decimonónicos. Su apertura de *Paul Clifford* (1830) ha resultado tan parodiada que la Universidad Estatal de San José lanza un concurso anual para componer “la peor frase de apertura de una novela”. Concurso que, según el estudioso danés, ha recibido mucha atención internacional. “This interest only proves that the opening sentence certainly holds a way on authors and readers alike and establishes a clear parameter of expectations” (p. 69). En francés, por su parte, puede hallarse la frase “La Marquise sortit à cinq heures”.

Si bien cada país puede tener su propia fórmula de apertura, la fórmula arquetípica por excelencia sigue siendo: “Once upon a time there was”, la cual tiene equivalentes en muchas lenguas. Buch Leander menciona que es común asociar estos inicios con escritores como los hermanos Grimm o Hans Christian Andersen, donde recurrir a inicios familiares ayuda a los niños a adentrarse fácilmente en la historia; por lo tanto, se cree que comenzar con esta fórmula es una *convención*. No obstante, este estudioso argumenta que, más que una convención, se trata de una estructura cognitiva universal. Explica que, en inglés, según el *Diccionario Enciclopédico de Oxford* (OED), esta fórmula puede ser detectada, al menos, desde 1380. Pero lo más sorprendente es –dice Buch Leander— que existe, apenas con variaciones en cuanto a las palabras precisas, en casi todas las lenguas: “Había una vez” (español), “C’era una volta” (italiano), “Il était un fois” (francés), “Hajitek ma jitek” (árabe), “Mukashi mukashi” (japonés), “Der var engang” (danés).

En inglés la fórmula requiere de frases temporales, por ello comienza con “Once upon a time”; mientras que, en otras lenguas indoeuropeas, por ejemplo, en las lenguas romance o las lenguas germánicas, las primeras dos palabras hacen referencia a una estructura existencial con el verbo “ser” en pasado. En muchas lenguas eslavas, la fórmula comienza con una frase existencial, pero para negarla inmediatamente: “there was, there not was”, lo que subraya su estatus ficcional. En cualquier caso, la fórmula es omnipresente. Este hecho –según el estudioso danés— apuntaría más a su trascendencia universal que a una mera convencionalidad.

Asimismo, no sólo los relatos infantiles recurren a ella, sino que aparece en prácticamente todas las narrativas orales de diferentes culturas. Por dicha razón, algunos estudiosos han argumentado que no sólo es *convencional*, sino que es una fórmula *universal*. Buch Leander expone que el hecho que los niños preescolares utilicen esta fórmula con la misma frecuencia que los niños escolarizados, permite suponer que no se trata de una convención adquirida en la lectura. Por ende – reitera—, más que una convención, parece una estructura inherente en nosotros desde cierta edad (p. 70).

Esta familiaridad con la fórmula es lo que permite que sirva como *prototipo* de numerosas variantes cuando los relatos pasan del dominio oral al escrito. Una variación de las fórmulas hace fácil para un escritor jugar con las expectativas del lector. Con frecuencia, dice Buch Leander, quedamos más sorprendidos por las desviaciones de algo familiar que por algo completamente desconocido. Esta circunstancia puede ser utilizada en las novelas para lograr un determinado efecto, a menudo, introduciendo cierta ironía (p. 71). Un ejemplo puede hallarse en “Frame Tale” (*Lost in the Funhouse*, 1969), de John Barth: “Once upon a time was a story that began once upon a time...”. Esta propuesta postmoderna no podría funcionar sin una expectativa previa del lector.

Empero, según opina este estudioso, el elemento central de la apertura arquetípica: “Once upon a time” no es la indicación temporal, sino la construcción existencial que la complementa: “there was”. Es de hacer notar que en varias lenguas este componente existencial se coloca al principio. Al fin de cuentas – agrega—, todos los relatos presuponen la precedencia de los eventos con relación al acto de narrar, lo cual es parte del contrato narrativo (p. 71). El pasivo “there was” resulta neutral en términos del narrador, pero la construcción existencial permite la presentación de un personaje o de un lugar sin generar problemas acerca de la perspectiva inicial. Los personajes y lugares son introducidos *ex nihilo*, casi como algo dado cosmológicamente. La fórmula indica un universo ficcional, con una frase existencial que introduce al lector a esta ontología. La apertura literaria –comenta el estudioso— es casi siempre proléptica, en el sentido que introduce personajes y situaciones que sólo después se completarán. Pero, al contrario que una cosmología, el universo ficcional requiere que el lector acepte su textualidad (p. 72).

Uno de los ejemplos que cita el estudioso danés es *The Interrogation* (1963) de Le Clézio: “Once upon a little time, in the dog-days, there was a fellow sitting at an open window”. Aquí el “a time” (un tiempo) es transformado en “little time” (momento), una síntesis entre dos expresiones familiares.

Si la fórmula introduce capas de ironía a la fábula —insiste Buch Leander—, ello obedece a la referencia a un componente familiar, aunque transformado, lo que es una señal de la ficcionalidad del relato (p. 72).

Todas estas señales, afirma Buch Leander, son una fuerte indicación que las narrativas ficcionales son conceptualmente más complejas que las llamadas narrativas naturales, a las que podemos llamar “relatos documentales”, propios de la historia y de los diarios personales. La familiaridad de la fórmula introductoria permite al lector reconocer la situación literaria y facilita su interacción con la obra. La fórmula es, en ese sentido, un dispositivo que asiste la transición de una frase a la otra, lo que permite al lector deslizarse del mundo extratextual al mundo ficcional (p. 73).

1.3.5 Quinta señal. Uso de la brusquedad de perspectiva.

Buch Leander apunta que las cuatro señales anteriores (individualidad de la historia, tropo del inicio, ironía indirecta, fórmula introductoria) apuntan a que el texto establezca, desde la apertura, su estatuto ficcional. Las señales sirven, en ese sentido, para dirigir las expectativas del lector. Asimismo, todas estas señales conducen a la técnica que Buch Leander denomina *brusquedad de perspectiva* [perspectival abruptness], a la que recomienda prestar mucha atención dada su complejidad y relevancia, puesto que, en muchos sentidos, es el aspecto crítico más importante en el estudio de las aperturas, ya que su análisis ayuda a explicar el significado de las demás técnicas, a la vez que permite identificar los cambios históricos en la literatura a partir del uso de éstas (p. 73).

Para explicar mejor esta señal, Buch Leander propone distinguir entre la brusquedad temporal de la apertura, tradicionalmente conocida como *in media res*, de la brusquedad de perspectiva. Dilucidar la diferencia, opone los inicios *in media*

res contra los inicios *ab ovo*¹⁴, cuya cuestión de fondo es, en su opinión, si un inicio *in media res* debe considerarse verdaderamente *brusco*, o si tales inicios soportan un orden narrativo al proveer de simetría al relato e invocar un interés desde el comienzo (p. 74). En aras de resolver el asunto anterior, Buch Leander propone partir de considerar el nivel de información provista por una apertura narrativa. En retórica clásica –afirma– es común distinguir entre rema [rheme] y tema [theme]. Distinción que resulta útil para subrayar los cambios históricos en el nivel de información provisto al inicio de la narración. *Tema* aplica para una información que es conocida para los oyentes; mientras que *rema* se refiere a la información que les resulta nueva. Es una regla para el hablante combinar tema y rema, en el sentido que se provea nueva información si se basa en la que el oyente previamente conoce. La épica griega y latina pueden iniciar *in media res*, pero ello es porque descansan en el conocimiento que los lectores poseen acerca de los hechos históricos o los mitos que sirven de base. Por ejemplo, la *Iliada* no tiene que comenzar *ab ovo* porque los oyentes están familiarizados con la genealogía de los dioses y héroes griegos, así como con los eventos que condujeron a la Guerra de Troya (p. 74). Agrega Buch Leander: “In terms of information, the opening *in media res* did not signify abruptness, but on the contrary poetic harmony” (pp. 74 y 75).

Sin embargo, la novela desde *Don Quijote*... hasta nuestros días trata con personajes y situaciones que no son del conocimiento previo de los lectores. En consecuencia, resulta lógico que el nuevo género tuviera que encontrar su propio balance entre tema y rema (p. 75). Por lo que añade que

Since the story is not familiar to the reader prior to the exposition, the beginning will have to guide the reader gently into the plot and will tend to introduce itself to the reader, for instance in terms of a teller-character. In other words, the novel introduces an entirely unknown narrative and therefore it will have to confront the *ab ovo*, either by reverting to it or more radically by simply ignoring it (p. 75).

¹⁴ Se trata de una discusión que, como se ha dicho, tiene sus antecedentes en las posturas de Horacio, Dante y Ransard, defensores del inicio *in media res*.

En síntesis, la quinta señal consiste en un inicio abrupto, pero no en el sentido tradicional del término, sino a partir de una brusquedad subjetiva, cuya ejecución obedece, entre otras posibilidades, al uso de demostrativos y pronombres que aparecen inexplicados.

1.4 Andrea Del Lungo: Modalidades del inicio.

A juzgar por la bibliografía que cita a Del Lungo, probablemente el aspecto más influyente de la propuesta de este autor sea su descripción de las funciones del íncipit. Sin embargo, en virtud de que más adelante se hará referencia a ellas, se abordará otro de los aspectos tratados en su propuesta teórica: las *modalidades del inicio*.

Para comenzar sus reflexiones sobre lo que llama las *modalidades del inicio*, Andrea Del Lungo (2003) parte de uno de los ejemplos más emblemáticos, la reflexión metaliteraria sobre el acto de iniciar un relato que aparece en el famoso pasaje de *Alicia en el País de las Maravillas*, donde el Conejo Blanco pregunta al Rey: ¿por dónde comenzar? A lo que el Rey responde que “comience por el comienzo”¹⁵. La respuesta —menciona Del Lungo—, mediante una lógica aristotélica, pone de manifiesto un problema fundamental para toda narración (y para todo acto lingüístico), ya que presupone la elección e imposición de un orden temporal (p. 99).

En un relato, donde existen una serie de eventos, se impone señalar cuál debe cumplir el carácter inicial. Por ello, uno de los aspectos más problemáticos de la narrativa novelesca reside, por un lado, en la relación entre un orden elegido arbitrariamente y un orden considerado "natural"; y, por otro, entre una

¹⁵“The White Rabbit put on his spectacles. ‘Where shall I begin, please your Majesty?’ he asked.

‘Begin at the beginning’, the King said gravely, ‘and go on till you come to the end: then stop’” (p.55)

temporalidad ficticia y delimitada, y el *continuum* virtualmente infinito del tiempo histórico (p. 99).

El problema involucra la cuestión de las fronteras de la obra que, en el caso de la novela, implica la exhibición, delimitación u ocultamiento del carácter arbitrario de tomar la palabra, acto que se opera mediante un corte sobre el *continuum* temporal, lo que sitúa un límite que presupone la entrada en la ficción e instala una temporalidad y un orden propios (p. 99).

Lo más eficaz para encubrir la arbitrariedad de la elección es remontar la apertura del relato a un comienzo pretendidamente absoluto, que pueda justificar el acto inaugural y legitimar el orden elegido del discurso narrativo. No es casualidad, por ende, que un momento de creación como el nacimiento de un personaje, constituya un tópico del íncipit novelesco, cuyo modelo arquetípico se halla representado por el Génesis (p. 99).

Lo dicho hasta ahora, permite a Del Lungo hablar de la existencia en el plano temporal de dos modalidades opuestas del íncipit: la primera: *in principio*, parte del deseo de un comienzo absoluto que, por medio del relato de un evento inaugural, pretende hacer natural la frontera de la apertura; en contraposición, se sitúa el íncipit *in media res*, que recorta una secuencia temporal y presupone la existencia de eventos anteriores (p. 100). Como se ha dicho, se trata de un debate que remite a lo que se considera la postura de Aristóteles, expresada en su *Poética*, de comenzar por el inicio, así como a los preceptos expresados por Horacio en su *Arte Poética*, quien impulsaba como modelo las aperturas *in media res* de los poemas homéricos.

Para Del Lungo, lo que resulta necesario es ver de qué manera se resuelve lo anterior en la novelística moderna.

1.4.1 Comenzar por el principio.

En la novela, esta modalidad de comienzo —expone el teórico italiano— generalmente está representada por el nacimiento del protagonista de la historia, según un *topos* ya corriente en el siglo XVIII. Un ejemplo es *Robinson Crusoe*

(1719), de Daniel Defoe; pero Del Lungo dice que se puede remontar a la novela picaresca como lo prueba el inicio de *La vida del Lazarillo de Tormes* (1554), en cuyo caso, la frontera inaugural disimula su carácter arbitrario haciendo coincidir la apertura de la narración con un comienzo natural y absoluto, que suprime todo evento anterior.

Sin embargo, Del Lungo comenta que la tentativa de remontarse al principio (*in principio*) no es sino una ilusión, puesto que el nacimiento no puede representar un comienzo absoluto, ya que implica un acto previo de concepción. Toda apertura es, excepto la *fiat lux*, forzosamente convencional, y se sitúa sobre una axis continua e infinita del tiempo. Sin entrar en tal controversia, Del Lungo comenta que el tópico del nacimiento tiene una poderosa función inaugural, que se liga a una cuestión “naturalizada” del origen, lo que permite un curso narrativo que sigue las peripecias del héroe a lo largo de su existencia (p. 100).

Con todo, es la novela realista la que explota más esta situación tipo. Desde este punto de vista, ciertas novelas balzaquianas resultan ejemplares, ya que el íncipit se presenta como un verdadero momento de génesis del mundo representado. La voluntad totalizadora de estas novelas se expresaría por parte de un narrador omnisciente que enfrenta, desde la apertura misma, la creación de un universo perfectamente inteligible, por medio de un discurso informativo y explicativo estructurado por principios de causalidad y analogía. Del Lungo afirma que, a través de este acto creador, que expone las causas primeras, remontándose a un comienzo absoluto, la novela elude la cuestión de la arbitrariedad en todos los niveles. El origen de la palabra está garantizado por la intervención de un narrador que se coloca como el único detentador del conocimiento; la delimitación del texto está justificada por la apertura como acto de creación; la dirección del relato está legitimada por el recurso al enlace causal que asegura el orden y determina la linealidad “natural” de la narración (pp. 100 y 101).

La referencia a los orígenes se puede encontrar también en las novelas de Dickens, donde el íncipit se presenta regularmente focalizado sobre el personaje principal de la historia, tal cual sucede con *David Copperfield* (1850):

Si soy yo el héroe de mi propia vida o si otro cualquiera me reemplazará, lo dirán estas páginas. Para *empezar mi historia desde el principio*, diré que nací (según me han dicho y yo lo creo) un viernes a las doce en punto de la noche. Y, cosa curiosa, el reloj empezó a sonar y yo a gritar simultáneamente¹⁶.

Apertura *totalizante*, pero con una veladura de ironía desde el título del primer capítulo: “I am born”, donde el héroe cuenta algo imposible de contar: su propio nacimiento. El efecto paradójico de la ambigüedad propia del *topos* novelesco del nacimiento deriva en una oposición irreductible entre lo natural y lo convencional (p. 101).

Del Lungo señala que, a pesar de la ironía del título del capítulo (lo habitual sería decir “I was born”), el relato expone de una manera clara la voluntad de “comenzar por el principio”, igual que de remontarse a un momento inaugural absoluto, de modo que el *incipit* de la novela corresponda al nacimiento del personaje y, a su vez, a la apertura de un nuevo día. No es casualidad que la narración se abra simultáneamente con dos aperturas “naturales”, ya que de esta manera la novela legitima su propio comienzo y disimula la arbitrariedad de tomar la palabra, lo que necesariamente corta el *continuum* temporal indefinido (p. 101).

Este *incipit* totalizante muestra, en consecuencia, que la naturalización de la frontera inicial se efectúa menos por la referencia a los comienzos naturales que por una reglamentación convencional de la apertura (p. 102).

En oposición al realismo y su voluntad totalizadora, la novela contemporánea —dice Del Lungo— no duda en ironizar sobre esta modalidad de apertura, por lo que se concentra en la trasgresión del *topos* del nacimiento. Aquí cita el ejemplo de una referencia explícita al *incipit* de Dickens: *The Catcher in the Rye* (1951), de Jerome D. Salinger, quien comienza su novela con un *incipit* “violento”, que implica llevar las expectativas del lector a través de una toma de palabra transgresiva cuya

¹⁶ Cursivas nuestras. La traducción está tomada del e-book editado por Greenbooks Editore (2014). El texto original reza así:

“Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show. To begin my life with the beginning of my life, I record that I was born (as I have been informed and believe) on a Friday, at twelve o’clock at night. It was remarked that the clock began to strike, and I began to cry, simultaneously”

función es anunciar el estilo y el tono de la novela, así como los temas principales. Lo más interesante de este incipit –opina Del Lungo— es que el discurso irónico no se limita a su referencia explícita a *David Copperfield*, sino que alude de manera más general e implícita al tópico del nacimiento o, mejor aún, a la explicación de los orígenes (p. 102).

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of a crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth (pos 235)¹⁷.

Por lo tanto, “comenzar por el principio” significa esencialmente abrir la narración de la novela con un evento de carácter inaugural o con un inicio convencionalmente reconocido como tal (p. 104).

Sucede algo semejante con otras situaciones típicas del inicio novelesco, en las que la partida o el despertar representan también un evento inaugural. Del Lungo comenta lo siguiente: “l'*incipit* constitue ainsi un seuil infranchissable et illusoirement naturel” (p. 104).

1.4.2 El inicio *in media res*.

Del Lungo refiere que, en oposición a un comienzo absoluto, la obligación de encontrar un punto de partida implica una elección arbitraria que conlleva siempre un corte al *continuum* temporal y, de este modo, la posibilidad de abrir la novela con el curso de una historia ya comenzada, *in media res*.

¹⁷ De la traducción de Alianza (1995): “Si de verdad les interesa lo que voy a contarles, lo primero que querrán saber es dónde nací, cómo fue todo ese rollo de mi infancia, qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y demás puñetas estilo David Copperfield, pero no tengo ganas de contarles nada de eso. Primero porque es una lata, y, segundo, porque a mis padres les daría un ataque si yo me pusiera aquí a hablarles de su vida privada” (p.4).

Esta segunda modalidad de inicio se emplea desde la antigüedad (en la poesía épica), constituyendo un modelo de exordio que sigue los preceptos horacianos de composición (con Homero como modelo): “Llevando al auditorio en medio de los hechos, como si ya los conociera” (p. 104). Esta idea de Horacio subraya los aspectos determinantes de la apertura *in media res*, a saber, su carácter dinámico y su poder de seducción. El lector es capturado por un inicio que, sin entretenerse en preámbulos ni seguir el orden “natural” y cronológico, lo transporta a la mitad de una historia en pleno desarrollo, produciendo así un efecto de dramatización inmediato (p. 104).

La seducción –dice Del Lungo— se ejerce también por medio del enigma, es decir, por una retención de información que es propia de la apertura *in media res*, ya que presupone un mundo ficcional conocido para el lector, pero del que realmente no tiene ningún saber (p. 104). El enlace causal está igualmente desatado por esta forma de exordio, que constituye un modelo en virtud de su poder de seducción, al menos hasta la época de la novela como género literario autónomo. En la segunda mitad del siglo XVII, Pierre-Daniel Huet, en su *Traité de l'origine des romans*, que cita los incipits de Homero como modelos, afirma que la prerrogativa de la novela es perturbar el orden cronológico de los eventos, mientras que la principal regla de la *dispositio* consiste en introducir al lector al centro de la acción para llegar posteriormente a una explicación (p. 104).

Para concluir con una reflexión contemporánea, Del Lungo alude a Genette, quien analiza el orden del relato y afirma que la anacronía (sucesión no cronológica de secuencias temporales de la historia) constituye uno de los recursos tradicionales de la narración literaria: “sabemos que el inicio *in media res* exige una explicación retrospectiva, y será uno de los *topoi* formales del género épico” (citado en Del Lungo, p. 105).

En el marco de la novela moderna, el análisis de Genette es ciertamente válido si se remite a la estructura global del relato, en particular en lo que concierne al orden temporal de la historia; sin embargo, Del Lungo objeta que, si se toma al pie de la letra tal afirmación, ello conduciría a considerar como inicio *in media res* todo aquel inicio que no respete el orden cronológico de los eventos. De ahí que resulte conveniente matizar la afirmación de Genette. Respecto a lo anterior,

existen diferentes niveles intermedios entre las dos formas mencionadas, es decir, entre el inicio *in principio* y el inicio *in media res* (p. 105).

Del Lungo considera que el concepto de inicio *in media res* no se debe ligar solamente al orden de los eventos narrados; sino que, sobre todo en la novela moderna, se debe incorporar también la intensidad “dramática”. Se conservaría la expresión *in media res* para indicar esta forma de exordio que introduce al lector, desde las primeras líneas, en el núcleo de eventos, *en renuncia a toda atención informativa preliminar* (p. 106).

En la novela del siglo XX, esta modalidad de inicio, que expone claramente el carácter arbitrario de la elección inicial, rechaza toda tentativa a la disimulación de las fronteras de la obra (p. 106).

Del Lungo comenta que se debe subrayar que el interés dramático de todo íncipit *progresivo* o *in media res* no es solamente el fruto de una estructura dinámica a nivel formal, sino que plantea también, como se ha dicho, la aparición de enigmas y, sobre todo, el momento donde la historia comienza. Una novela puede abrirse de manera dinámica, en un momento periférico con relación al centro de la acción, evitando, por ejemplo, presentar desde el inicio a los protagonistas de la historia. Es el caso de *Madame Bovary*, de Flaubert, que comienza con la llegada del joven Charles al colegio para posteriormente contar, en el segundo capítulo, después de una aceleración y una elipsis temporal, el encuentro con Emma. La narración puede comenzar también por un momento decisivo de la historia, un punto cardinal donde se decide el destino de un personaje (que es lo que sucede en el íncipit de *El proceso* de Kafka), donde un evento inesperado se produce constituyendo el despegue de la acción (p. 107).

En definitiva, concluye Del Lungo, es sobre la base de tales signos dinámicos, más que sobre un concepto de orden, que el inicio *in media res* debe ser considerado y evaluado en la novela moderna.

1.4.3 Comenzar por el final.

Menciona Del Lungo que, si en la novela clásica, el comienzo de la historia ha sido representado por el nacimiento de un personaje, el final está lógicamente ligado a su muerte. No obstante, la muerte de un personaje puede también situarse al comienzo del texto, según un *topoi* de apertura suficientemente difundido, que caracteriza, sobre todo, la estructura de la novela policiaca, donde el crimen constituye un evento inaugural que abre una ruta de investigación retrospectiva que finaliza con el descubrimiento de la verdad y del culpable. La narración de la muerte de un personaje también puede ser utilizado en una apertura *in media res*. Baste pensar en el íncipit de *Canción de Navidad*, de Dickens, donde la muerte y el comienzo coinciden de una manera sorprendente: “Marley was dead: to begin with” (p. 108).

“Comenzar por el final” –menciona Del Lungo— significa abrir la narración con el desenlace de la historia, para enseguida retomar el hilo cronológico de los eventos volviendo al inicio. Se trataría de una modalidad rara en la novela que, siguiendo las reglas clásicas de la composición, no debe revelar su conclusión hasta encontrar su motivación en una ruta hacia el fin, a través de una expectativa estructurada por los enigmas e índices del código hermenéutico (p.108).

Del Lungo encuentra un caso ejemplar en *Piazza d'Italia*, de Antonio Tabucchi, donde el subtítulo devela el género y la estructura del texto: “Cuento popular en tres tiempos, un epílogo y un apéndice”. La particularidad reside que el epílogo anunciado se encuentra al inicio, en el que se narra el evento final de la historia, a saber, la muerte del último protagonista de esta saga familiar que se desarrolla en tres generaciones (p. 108).

Iniciar por el final modifica las expectativas de los lectores, ya que no se trata de saber cómo terminará la historia, sino de comprender cómo es que se ha llegado a este evento final. Al revelar su conclusión, la novela suscita nuevas expectativas en el lector, creando una serie de enigmas que no serán resueltos sino al final del relato, es decir, cuando la narración regresa, por una coincidencia perfecta, al evento inicial (p. 109).

1.4.4 Reflexiones del inicio.

Del Lungo comienza este apartado¹⁸ con la cita del íncipit de *État civil*, de Pierre Drieu La Rochelle:

Quiero contar una historia. ¿Podré contar algo más que mi historia?
Había una vez un niño de tres años. Escribo lo que tengo en mente.
Pero hay un orden. Todo lo que me queda de divino, este orden¹⁹.

Para Del Lungo, el narrador intenta aferrarse a la última pizca de poder divino para lograr imponer un orden en su historia, lo que introduce un aspecto específicamente metanarrativo, propio de muchas aperturas que se interrogan sobre el problema del inicio (pp. 109 y 110).

Esta modalidad es, en consecuencia, un “íncipit sobre el íncipit”, por lo que la reflexión debe ser entendida en un sentido doble: como una idea sobre el inicio; pero también como la representación especular de la apertura misma. En cuanto al segundo sentido, a este estudioso le interesa menos la forma de reflexión constituida por el relato dentro del relato, según los procedimientos de abismación (*mise en abyme*), que la reflexión inmediata realizada por ciertos íncipits en términos de coincidencia entre la apertura del texto y la apertura de un discurso autorreferencial (p. 110).

Del Lungo encuentra un ejemplo de íncipit particularmente complejo de esta modalidad metanarrativa en *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline: “Comenzó así. Nunca dije nada. Nada. Fue Arthur Ganate quien me hizo hablar”²⁰. La primera oración de la novela —comenta—, que ya anuncia el estilo oral y “argótico” de la narración, formula inmediatamente una serie de enigmas vinculados a la indeterminación de dos pronombres demostrativos, típicos del lenguaje hablado, que parecen referir aquí a dos cuestiones a las que la novela clásica aportaba una respuesta: la primera, concerniente al objeto o contenido (¿qué es

¹⁸ De hecho, cada apartado comienza con la cita de un íncipit adecuado al caso.

¹⁹ Traducción propia.

²⁰ Traducción propia.

eso que ha comenzado?) y, la segunda, a la forma o modalidad (¿cómo ha comenzado?). Céline deja deliberadamente las preguntas sin respuesta, lo que muestra una ambigüedad, ya que es imposible saber si el narrador se refiere al “contenido”, es decir, a la historia contada, o al acto narrativo mismo. En el primer caso, “Comenzó así” designaría la historia, y lo siguiente indicaría la manera en la que ésta comienza, su evento inaugural: el encuentro entre el personaje narrador y su amigo Arthur, quien le habría hecho hablar. Pero esta lectura no explica plenamente la significación de la segunda frase, que no puede ser considerada sino situando el análisis en el plano de la enunciación, que se interroga sobre el aspecto más narrativo del íncipit. En el mundo de la ficción novelesca, el narrador es un personaje de papel privado de palabra más allá de las fronteras de la novela. Desde este punto de vista, la significación del “así” cambia, ya que el pronombre podría referirse al inicio de la palabra misma de la novela; en cuyo caso, el segundo pronombre podría referir a ese momento de génesis por el cual el narrador emerge de lo informe y toma la palabra, confiriéndole una materialidad lingüística al universo novelesco (pp. 110 y 111).

A través de un discurso autorreferencial sobre la escritura misma (como aparece en numerosos novelistas del OuLiPo), la novela puede reflexionar sobre sus propias fronteras (p.111).

El otro ejemplo que sirve a Del Lungo para discernir sobre esta modalidad está tomado de una novela de Marcel Bénabou, cuyo título ya posee una forma irónica: *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*:

Au commencement, une phrase très courte. Une demi-douzaine de mots seulement ; des mots simples, les premiers venus, ou presque. Chargés avant tout de signifier qu'ici s'achève un silence²¹.

La palabra novelesca no puede sino referirse a ella misma, hablando de su “nacimiento” y su devenir a través de un repliegue inmediato. La novela de Bénabou

²¹ Para conservar el aspecto rítmico aludido en el enunciado y relevante en el íncipit en cuestión, citamos el original.

—afirma Del Lungo— encuentra su motivación en la reflexión irónica del autor a propósito de sus libros potenciales, no escritos. Por otro lado, la autorreferencialidad de esta entrada implica al destinatario, por una abismación (*mise en abyme*) del proceso de lectura. La novela comienza señalando su propio inicio, invitándonos a abandonar la realidad del mundo para entrar en la ficción. ¿No es acaso ésta —se pregunta Del Lungo— la función última de todo íncipit? (p. 112).

1.4.5 In media verba.

Dice Del Lungo que la toma de palabra y su carácter ineluctable, arbitrario y violento están en juego en la obra y en la reflexión teórica de los representantes del *Nouveau Roman*, a partir de la constatación de la imposibilidad de comenzar por el principio (p. 112). En consecuencia, la definición de *in media res* deja de tener sentido con relación a una nueva forma novelesca que diluye las “cosas”, es decir, los eventos de la historia, desplazando radicalmente el enigma de la novela, que pasa del plano del contenido al plano de la narración, donde el referente es la palabra misma. En tal circunstancia, el único evento que puede ser objeto del relato se relaciona con el origen de esa palabra y con los “obstáculos visuales” del mundo. El íncipit sólo puede situarse en el centro de tal discurso *in media verba* (p. 113).

De esta manera, dice Del Lungo, en la obra de los representantes del *Nouveau Roman*, la toma de la palabra inaugural parece devenir un acto inconcebible, colocado en una temporalidad o en un lugar indefinido, donde en cierto momento, un narrador, desprovisto de identidad, hace emerger una voz que parece hablar desde siempre, sin que se sepa a quién se dirige (p. 113).

El ejemplo que Del Lungo convoca es el íncipit de *Planétarium*, de Nathalie Sarraute, cuya frase inicial parece responder a una pregunta que el texto no revela, mostrando así, de manera explícita, la arbitrariedad de la ruptura que el inicio opera sobre un discurso preexistente; y formulando una serie de enigmas que conciernen principalmente a la voz misma, a su origen y su sentido (p. 113).

A propósito de las formas de inicio del *Nouveau Roman*, Raymond Jean (1971) afirma lo siguiente:

Ce n'est pas une narration qui *commence*, une histoire qui s'annonce : c'est une parole écrite qui prolonge un texte silencieux qu'elle fait apparaître, révèle, découvre et, en même temps, <<produit>>, mais ne *crée* pas, artificieusement ou magiquement [...] ce récit avait déjà été commencé *ailleurs* et prenait le relais d'un texte antérieur plutôt que celui d'une réalité référentielle préexistante à l'oeuvre (citado en Del Lungo, p. 113).

La imagen propuesta por Raymond Jean, de una palabra escrita que prolonga un texto silencioso, podría aplicarse –opina Del Lungo— a las formas de exordio de las novelas de Claude Simon, que parecen llevar al lector al núcleo de la escritura más que al centro de un discurso; por consiguiente, alrededor de la frase de Horacio, se podría hablar de un *incipit in media res scripta*, que tematiza la génesis misma de la obra a través de una coincidencia entre el inicio de la escritura y el inicio del texto, pero sin asumir ningún carácter inaugural (p. 113).

Parece que el *Nouveau Roman* –prosigue Del Lungo— excede la cuestión de la arbitrariedad de la toma de la palabra, ya que el aspecto fundamental en la mayoría de estas obras es una atenuación de la jerarquía del inicio, toda vez que la preminencia del acto inaugural se anula en el momento donde la palabra tiende a escapar de su linealidad inevitable, a partir de una narración instantánea que da la impresión de no progresar sobre el axis temporal: ya por una repetición de la toma de la palabra inicial que parece incesante, ora por un “aplanamiento” de la temporalidad de la narración mediante el recurso de los modos verbales de simultaneidad (el gerundio y el participio presente), o bien, a través de exponer una abundancia de deícticos que crean la ilusión de una narración instantánea, situada puntualmente en el espacio y en el instante presentes (que recurre a la reiteración de la misma palabra “ahora”, como en *La Jalousie* de RobbeGrillet) (pp. 114 y 115).

De esta manera, el aspecto teleológico del inicio se diluye y, con ello, la noción misma del *incipit* como lugar estratégico se vacía de sentido: toda atención

estratégica es abolida, y la única aventura posible es precisamente aquella de una palabra que intenta, en vano, reorganizar un mundo incomprensible (p. 115).

1.4.6 El inicio imposible.

Para explicar esta modalidad, Del Lungo enfatiza en una frase que aparece dentro del íncipit de *Molloy* (1951), de Samuel Beckett: “J’avais commencé au commencement, figurez- vous, comme un vieux con”. Con este breve comentario – dice Del Lungo— pronunciado por el narrador de esta novela, Beckett liquida la cuestión del comienzo absoluto, ejerciendo una ironía feroz contra todos aquellos que han tenido la ilusión de poder remontarse a un inasible *in principio*.

Menciona Del Lungo que el inicio y el fin, como sucede siempre en Beckett, se tocan y se entrelazan, liberados de toda motivación y de toda lógica, reducidos a puros objetos del discurso. De hecho, se puede leer la obra novelesca de Beckett –dice— como un texto continuo, sin inicio ni fin, donde la palabra siempre se repliega sobre ella misma, presentando situaciones paradójicas y tematizando la precariedad de una voz que no puede progresar más que por ajustes sucesivos. Una voz que, por momentos, se debilita hasta desaparecer, como en el inicio de *Compaigne* (1979), dando lugar a una orden absurda: “Une voix parvient à quelqu’un dans le noir. Imaginer” (p. 116). El comienzo se torna inconcebible tan pronto como esa voz balbuceante se sitúa más allá de todo sentido posible, no sólo en términos de significación sino también de dirección (p. 116).

Del Lungo afirma que cuando la frontera misma entre el silencio y la palabra se desvanece en la idea de un murmullo eterno que rodea al sujeto hablante, las categorías de comienzo y fin se vacían de sus últimos fragmentos de significación hasta perder todo valor propio (p. 116).

En Blanchot –comenta el estudioso—, la idea fantasmática del Libro Absoluto no puede sino asignarle al comienzo un carácter de abstracción pura, como un punto imantado de una palabra que, al estar situada en un "antes" indefinido, borra el origen y la responsabilidad del acto inaugural (p. 116).

El inicio tematiza incesantemente la imposibilidad del relato y se sitúa bajo el señuelo de la ausencia (pp. 116 y 117). Por lo tanto, el rumbo se consigue por una promesa del relato a través de la cual la palabra parece encontrar la autoridad que le es propia, desplazando radicalmente el enigma del nivel metanarrativo al nivel narrativo. El relato se transforma, entonces, en una metáfora de la escritura que, sin conceder ningún apoyo a la lectura, no puede conducir sino a una aporía conceptual, a un verdadero vacío semántico (p. 117).

CAPÍTULO 2. DEFINICIONES.

Presentación

Una de las tareas de los estudios sobre los inicios narrativos en cualquiera de sus manifestaciones es la definición y delimitación de su objeto de estudio. Existen muchas posibilidades para lo anterior, según el criterio que se emplee y el aspecto que se privilegie, pero en aras de articular una propuesta coherente es necesario partir de una definición operativa.

En la medida que un inicio no es un objeto determinado de antemano, resulta relevante la cuestión de su definición y delimitación. La dificultad estriba en que, contrario a lo que pueda parecer, no se trata de un objeto sencillo u homogéneo, sino que presenta diferentes ocurrencias; es susceptible de interpretaciones contextuales; está sujeto a variaciones y especificidades según el campo cultural; muestra diferencias según los géneros, los movimientos artísticos y de otra especie; así como depende de las transformaciones de las circunstancias sociohistóricas. Si a todas estas posibilidades se suma el hecho que puede ser observado desde los más variados puntos de vista, se tiene que la definición y la delimitación de un inicio narrativo en cuanto que objeto de estudio requiere de una tarea de reflexión que conduzca a una aproximación operativa para los fines analíticos que se persigan.

En otro orden de ideas, al mismo tiempo que se considera que el inicio es un componente integral del texto; para fines de reflexión y análisis, se le aísla y se asume que es una parte diferenciada o diferenciable de otras, a la que se le

atribuyen características y funciones específicas. Por ello, definir y delimitar un inicio no es una tarea exenta de controversia.

Este capítulo busca esbozar una definición operativa que sirva para los fines del presente trabajo. Asimismo, se proponen dos categorías generales que puedan contribuir a definir algunos criterios para su delimitación. Todo ello sin una pretensión universalista que asuma tener validez para todos los casos, pues dadas las múltiples posibilidades, dicha tarea es, de una u otra forma y en un momento u otro, un acto judicial.

En consecuencia, de lo que se trata es de definir un inicio en cuanto unidad analítica, para lo cual pueden ser útiles los criterios que consideren su constitución como unidad formal, unidad narrativo-semántica o unidad integral mixta.

2.1 ¿Qué es un inicio narrativo?

Para enfrentarse a la reflexión y estudio de los inicios narrativos, lo primero que conviene tener en cuenta es, pues, una definición operativa de lo que en el contexto de cualquier investigación sobre el tema ha de entenderse por inicio. Sin una definición operativa que conceptualice el fenómeno en un marco de referencia, se corre el riesgo de que este objeto de análisis, cuya delimitación es de por sí complicada, se vuelva en exceso inaprehensible y difuso.

Antes de establecer una definición operativa útil para los fines de este trabajo, atañe, primero, repasar algunas definiciones elaboradas por otros autores y, en segundo término, distinguir tres puntos de vista básicos desde los cuales se puede observar el fenómeno. Se comenzará con la primera tarea.

2.1.1 Algunas propuestas definitorias.

En este apartado se revisarán algunas propuestas de definición del inicio narrativo (o de algún término equivalente o afín) según la opinión de algunos estudiosos de la literatura que se hayan preocupado por construir una definición operativa del término o, al menos, un conjunto de reflexiones próximas a ello.

No huelga precisar que de los trabajos que existen sobre los inicios narrativos, no todos cuentan con definiciones explícitas o claras de lo que ha de entenderse por un inicio (o algún término afín), por lo que, en algunos casos, la definición no se presenta de manera diferenciada del problema metodológico de su delimitación, por lo cual un inicio quedaría definido de manera implícita en la identificación de sus umbrales.

Por lo que toca al presente trabajo, aquí se considera prudente distinguir la definición de un inicio, en su carácter teórico-conceptual; de lo que es su delimitación práctica, entendida más como un problema de tipo analítico-metodológico, por lo que se aborda la cuestión diferencialmente.

2.1.1.1 Definiciones en diccionarios generales y especializados.

Para iniciar este breve recorrido por algunas definiciones del término “inicio” y otros afines, se parte de la revisión de un diccionario general para transitar a definiciones más específicas dentro del campo de los estudios literarios.

En el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE, ed. 2019), la entrada “inicio” sólo remite al término “comienzo”, que se define como “Principio, origen y raíz de algo”. Se trata de una definición poco específica para la cuestión de su operatividad, pero que contiene algunos términos que han formado parte de la discusión teórica del tema como la relación del inicio con el concepto de “origen”.

Por su parte, “incipit” se define de la siguiente manera: “En las descripciones bibliográficas, primeras palabras de un escrito o un impreso antiguo” (DLE, ed. 2019). Esta definición centra el asunto en el aspecto discursivo del incipit: las primeras palabras, pero limita el uso del concepto a los textos antiguos.

En un ámbito más especializado, el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (2013), de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, no incluye una entrada relativa a “inicio”, aunque sí aparece una definición para “incipit”, al que refieren como un “Término con el que se indica el comienzo de un texto” (p. 209). Se trata de una definición que busca precisar de manera sencilla un término especializado que no es corriente en el habla común; sin embargo, no resulta operativa para una investigación sobre el tema, ya que además de ser muy general, conlleva el problema de su falta de límites.

María Victoria Reyzábal, en su *Diccionario de términos literarios I (A-N)* (1998), define “incipit” como una “Fórmula con la que se designa el comienzo de un manuscrito o libro antiguo. Su opuesto es *explicit*” (p. 50). Esta definición hace equivaler el incipit con una fórmula y lo circunscribe a una época anterior, por ende, puede describir correctamente la acepción tradicional del término, pero no da cuenta de su alcance actual, hecho que no permite su operatividad, pues reduce notablemente el fenómeno y, en consecuencia, el posible corpus a trabajar.

Como cabe apreciar, las definiciones anteriores no aportan mucho respecto a la que puede ser encontrada en un diccionario general, si bien añaden elementos como la asociación que opone el *incipit* con el *explicit*, una consideración habitual en los estudios tanto de los inicios como de los finales.

Es de hacer notar que en textos más amplios que los dos anteriores y de mayor especialización como la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2010), editada por tres especialistas de primer orden en teoría narrativa: David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laurie Ryan, no aparece ninguna entrada dedicada al inicio ni tampoco a alguno de sus términos cercanos, hecho representativo de lo expresado por varios estudiosos de los inicios narrativos, en el sentido de que no es un tema al que se le preste demasiada atención. En contrapartida, en varios de estos diccionarios y enciclopedias existe habitualmente una entrada relacionada con el final, por ejemplo: *closure*. En este punto, la citada enciclopedia advierte que no debe confundirse con términos con los que se halla asociada como *ending*, *epilogue* o *dénouement*, ya que *closure* se refiere más a la satisfacción de las expectativas y las respuestas formuladas a lo largo del relato.

En el caso del cine, algo relativamente similar ocurre con *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (2009), en cuyas múltiples entradas no hay ninguna dedicada a las aperturas o los inicios narrativos; pero sí una dedicada al cierre: “Narrative Closure”, encargada al teórico del cine Noël Carroll, quien dice lo siguiente:

Prototypically, most narratives involve at least two, but generally more, events and/or states of affairs which are related or arranged temporally and causally (where the causation in question may include mental states such as desires, intentions, and motives) [...] Most motion pictures – including most fictions, nonfictions, and even some abstractions – are narrative in the sense that they involve a number of events and states of affairs standing in temporal and causal relations to each other (p. 207).

Carroll propone una distinción entre *relatos episódicos* [*episodic narratives*] y *relatos unificados* [*unified narratives*], donde menciona que un relato unificado, para decirlo con Aristóteles, tiene un *inicio*, un *medio* y un *final*. Términos que –dice— no deben entenderse en un sentido simple y ordinario, sino como términos técnicos. En este sentido, por “final”, Aristóteles refiere un evento que asegura el efecto de cierre en la audiencia, esto es, la sensación que la historia ha terminado exactamente en el punto preciso, que nada de lo que se debía decir quedó sin decirse. Lo que suceda después, ya es materia de otros relatos.

Si bien es cierto que en la enciclopedia citada no aparece una entrada específica dedicada a los inicios narrativos, Carroll incluye dentro de la entrada de “cierre narrativo” una definición de inicio [*beginning*]. Al respecto, el filósofo norteamericano menciona que se puede entender de la siguiente forma:

The *beginning*, in turn, is just what audience needs to know in order to start to follow the story. We are introduced to a locale and a set of characters. We learn of their desires, aspirations, relations, struggles, and so forth. Perhaps we learn about certain conflicts between them, as when we witness the enmity between Achilles and Agamemnon at the opening of Wolfgang Petersen’s 2004 *Troy*. The beginning typically supplies us with the background that we

need to comprehend in order to track with understanding that which happens next (p. 208).

La visión de Carroll sobre los inicios narrativos no se orienta tanto a destacar su cualidad de ruptura respecto al *continuum*, su papel de umbral o su posición de comienzo discursivo, sino que destaca su aspecto más funcional, a saber, su componente informativo, por lo que un inicio buscaría proveer las informaciones necesarias que permitan a los destinatarios seguir la historia. Su función básica sería aportar datos donde se introduzca una locación o a un grupo de personajes, así como sus deseos, relaciones y conflictos. El inicio narrativo, por ende, se encargaría fundamentalmente de sentar los antecedentes necesarios para la comprensión del texto narrativo.

Con frecuencia —dice Carroll—, un relato cinematográfico comienza con un plano que establece un estado de cosas, y nos informa dónde y cuándo se desarrolla la historia. Luego, nos presenta con una serie de personajes para introducir algunos cambios cuya consecuencia es una acción o una reacción, esto es, una complicación que genera una respuesta, lo que lleva a entrar en el desarrollo del relato, el cual concluye cuando el problema se resuelve o se responde a determinadas preguntas. En el caso de la película *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004), las preguntas son ¿quién ganó?, ¿quién murió?

A narrative of this sort is unified in as much as each part leads smoothly to the next. Given the situation and the people who inhabit it, the kind of change or complication introduced causes certain problems to be raised or questions to be asked; then these queries will gradually be further complicated and eventually answered by the action of the characters, and, precisely when all the presiding questions are settled, the story proper ends (though there may also be a brief coda). Such a narrative is unified insofar as it appears rhetorically to be held together tightly by the logic of questions and answers (p. 208).

Para Carroll (como para otros estudiosos), la mención al inicio aparece necesariamente vinculada al final. De este modo, aunque se privilegie el cierre narrativo, se dedica un espacio a definir lo que puede entenderse por inicio. La

complicación introducida y las preguntas que el inicio abren, encuentran su correlato en el momento en que finalmente la situación queda resuelta y/o las preguntas son respondidas. La unidad textual vendría dada justamente por esta lógica de correspondencia entre las preguntas iniciales y las respuestas finales (p. 208).

La definición de inicio de Carroll resulta consecuentemente operativa, al menos en el marco de lo que llama un *relato unificado* o aristotélico, y puede utilizarse en un estudio narrativo o retórico que privilegie el desarrollo de la diégesis. Un problema –reconoce el propio Carroll— es que no todos los relatos funcionan con una sola trama, sino que a menudo involucran al menos dos. Así funcionarían, según Bordwell (1985), más de la mitad de las películas de Hollywood.

Carroll cita el célebre manual de guion de Syd Field (1994), quien proponía una estructura tripartita en que el filme debería dividirse en tres actos. El inicial y el final con una duración del 25 por ciento del total cada uno, y la parte del desarrollo el otro 50 por ciento. Carroll menciona a otros autores que manejan un número distinto de actos, por ejemplo, Kristin Thompson (1999) menciona cuatro: exposición o configuración [*setup*], complicación, desarrollo y clímax; mientras que David Bordwell (1985) extiende esta estructura a seis partes: introducción de escenarios y personajes, explicación del estado de cosas, complicación, eventos posteriores, resultado, final. Para Carroll, ninguno de estos planteamientos representa una ruptura con el modelo aristotélico, sino que se trata de ampliaciones o precisiones.

A diferencia de las definiciones anteriores, que enfatizaban o se circunscribían a las primeras palabras del texto; Carroll pone énfasis en lo que podemos designar como información inicial y su rol de presentación existencial y planteamiento situacional. Sin embargo, lo que Carroll no problematiza en su definición de los inicios en los relatos unificados es la correlación de la estructura dramática de las historias con su posición en la linealidad discursiva.

A.J Greimas y J. Courtés (1990) [1979] en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* no incluyen una entrada para “inicio” o “incipit”, pero definen el concepto de “apertura” [*ouverture*] [ing. *opening*] de la siguiente manera:

Correlativa al concepto de cierre “la apertura (entendida siempre en un sentido relativo) caracteriza a todo sistema semiótico articulado en el que el número de posibilidades —ofrecidas por la combinatoria— sobrepase en mucho al de las combinaciones efectivamente realizadas: podrá decirse, entonces, que el esquema de un universo semántico es abierto, mientras que su uso corresponde a su cierre (p. 37).

Como sucede con todo este diccionario, las definiciones no destacan por su claridad, ya que la mayoría de las entradas requieren de bases previas del marco conceptual de la semiótica. En este sentido, los autores refieren un concepto de apertura donde, a pesar que lo relacionan explícitamente con el término en inglés *opening*, el campo semántico de lo que entienden por *ouverture* no se corresponde estrictamente con las problemáticas de una apertura vinculada al inicio textual o el íncipit, sino que se inscriben en la combinatoria de un sistema semiótico articulado, dentro del cual se implica una lógica de posibilidades que, mientras no se realicen, se encuentran abiertas y, una vez actualizadas, se cierran, lo que permite el paso a un nuevo ciclo donde el proceso se repite. De ahí que la apertura sea siempre correlativa al cierre sin que esto remita necesaria y exclusivamente a los umbrales del sistema semiótico textual.

No aparece referencia alguna en la definición de *ouverture* de estos autores al relato; sin embargo, en el entendido que para la Escuela de París (a la que se adscriben), un relato es concebido en términos de un sistema semiótico articulado, se podría adaptar una aplicación en términos macroestructurales. No obstante, desde que esta definición no refiere específicamente el problema de los inicios, no resulta suficiente ni directamente operativa.

Desde el punto de vista sociocrítico, María Amoretti, en su *Diccionario de términos asociados en teoría literaria* (1992), define el término “íncipit” de la siguiente manera: (del latín *Incipio* = comienzo).

Técnica de análisis propuesta por Duchet, basada en la teoría de que el comienzo de un texto es un lugar estratégico de condensación de sentido.

Desde el arranque el texto organiza una serie de códigos que pueden orientar la lectura crítica.

Para Duchet, el íncipit está condicionado de la siguiente forma:

1. Por una relación con el texto, narrativa, temática y semántica a la vez.
2. Por una retórica de apertura que contesta preguntas básicas en todo relato: ¿qué?, ¿dónde?, ¿cuándo?
3. Por una relación con el título.

Con los materiales de inauguración se decide el espacio, la lectura y el trayecto del texto.

El íncipit, entonces, lanza las huellas de un trabajo textual productor de ideología y, al ser la iniciativa de la palabra, fija sus presuposiciones y jurisdicción.

Este procedimiento de análisis se afilia a una genética textual por su carácter proyectivo (pp. 66 y 67).

De inmediato destaca que esta definición presenta un carácter más completo y complejo que incluye varios aspectos que son comunes a distintas definiciones. Por un lado, su calificación como lugar estratégico de condensación de sentido; por otro, su caracterización como un lugar de organización de los códigos orientadores de la lectura; y, finalmente, se destaca por el conjunto de relaciones que involucra. Considerando lo anterior, no es casualidad que el programa de Claude Duchet para una sociocrítica haya destacado el estudio del íncipit.

Por el lado de la narratología, Gerald Prince, en su *Dictionary of Narratology* (1989), define el término “*beginning*” como el incidente que da inicio al proceso de cambio en una intriga. Incidente que no forzosamente proviene de algún otro, pero que necesariamente es seguido por otros incidentes. Prince refiere que estudiosos del relato han enfatizado que el inicio supone el paso de la quietud, la homogeneidad y la indiferencia a la irritación, la heterogeneidad y la diferencia, lo que provee al relato de una intención de impulso hacia lo siguiente. Este hecho da lugar a un cierto número de posibilidades, por lo que desde el punto de vista del proceso de lectura implica preguntarse, entre otras cosas, qué rumbos ocurrirán y cuáles no, para posteriormente pasar a averiguarlo (p. 10).

La definición de Gerald Prince abarca más problemáticas que las primeras definiciones generales, aunque no resulta tan completa conceptualmente como la anterior de Duchet, ya que si bien identifica un punto de partida de un proceso de transformaciones en la historia, y supone un cambio situacional entre un antes y un después, a la vez que, en cierta línea con la definición semiótica, pero orientada a la lectura, considera que el inicio abre una serie de posibilidades que determinan este proceso, su énfasis se inclina mucho a la historia, por lo que deja del lado aspectos de la organización discursiva que se pueden considerar relevantes para una definición operativa.

Una visión más integral aparece en el *Dizionario di narratologia* (2011) de Federica Fioroni, quien más que proponer una definición, proporciona una explicación más amplia del íncipit extraída básicamente tanto de la definición de “beginning” de Gerald Prince como de la teoría del íncipit de Andrea Del Lungo, a las que añade una explicación etimológica y algunos datos históricos.

Fioroni parte de referir que Aristóteles ya mencionaba que toda representación debía tener un inicio, un medio y un final. Asimismo, menciona que la retórica antigua estableció una serie de reglas para el inicio del discurso (*exordium*), con lo que comienza la exigencia de regular y codificar la frontera de una obra. También recurre a la etimología de la palabra *incipit*, que deriva de la fórmula latina de los manuscritos medievales: “Incipit liber...”, cuya función era designar el inicio de un texto y, al mismo tiempo, presentarlo a través de la indicación del argumento del libro, el nombre del autor, su lugar de origen; luego asumiría otros datos que devendrían en elementos paratextuales.

Fioroni refiere que el íncipit designa el segmento narrativo que comienza el proceso de cambio en una intriga o de una acción, definición tomada de Prince. Y añade que casi en todos los inicios narrativos se puede reconocer un deseo embrionario, a menudo intenso, por el que resulta necesario cambiar el *status quo*, moverse, pasar a la acción (p. 238).

Siguiendo a Del Lungo (1993), Fioroni dice que es posible distinguir entre (a) *apertura*: para indicar una serie de pasajes estratégicos que se encuentran entre los paratextos y el texto, a partir del elemento más externo hacia el título; (b) *incipit*: para designar la zona de ingreso en la ficción propiamente y, por ende, la primera

unidad del texto cuya amplitud puede ser variable; (c) *attaco*: para indicar las primeras palabras del texto.

También, reproduciendo a Del Lungo, Fioroni expone una tipología general del *incipit*, que se puede encontrar en tres formas principales:

(1) *Íncipit narrativo*: categoría extremadamente amplia que presenta al propio interior varias modalidades de entrada en la historia, las cuales se actualizan particularmente con algún *topoi* como el nacimiento, la partida, la llegada, el descubrimiento, la espera, el despertar, el encuentro, entre otros.

(2) *Íncipit descriptivo*: a su vez clasificable con relación al objeto de la descripción (lugar, personaje, etc.). Muchos *incipits* de la novela realista –con narradores omniscientes— comienzan con una descripción topográfica que regularmente va de lo general a lo particular.

(3) *Íncipit comentativo*: al interior del cual es posible una subclasificación según el tipo de discurso presentado (p. 238).

Fioroni continúa con un resumen bastante sintético de los planteamientos de Del Lungo, sobre todo en cuanto sus propuestas tipológicas, pero sin detenerse en consideraciones teórico-conceptuales. Por su valor sintético, se decidió incluirlas en este apartado.

Según la velocidad general de entrada en la historia ficcional se pueden identificar cuatro tipos de *incipit*:

(1) *Íncipit estático*: es una forma de apertura informativa que sirve de preparación de la historia, que en general se realiza en la modalidad descriptiva. Se trata de un modelo balzaquiano, como puede observarse en *Eugénie Grandet* (1883).

(2) *Íncipit progresivo*: que comporta un ingreso directo en la historia, casi al límite del *incipit* dinámico, aunque no faltan elementos informativos con la forma de indicios. Es el caso de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert.

- (3) *Íncipit dinámico*: que *grosso modo* se identifica con el inicio *in media res*, el cual todavía presenta elementos informativos, y se abre con un evento decisivo, creando una dramatización inmediata.
- (4) *Íncipit suspensivo*: modalidad que se caracteriza como una suspensión absoluta del inicio y de la narración misma, presentando un inicio que no puede ser percibido en cuanto tal, subvirtiendo cada categoría lógica de la obra literaria, como en *El innombrable* (1953), de Samuel Beckett.

2.1.1.2 Tomashevski. La diferencia entre *fabula* y *syuzhet* y el problema del inicio.

Para entender varias de las definiciones en torno al inicio, al menos desde un punto de vista narrativo, resulta prudente remontarse a la distinción propuesta por los teóricos del formalismo ruso entre *fabula* (lo que después Todorov y la narratología designó como *historia*) y *syuzhet* (lo que posteriormente se designó como *discurso*). La diferencia entre estas dos categorías resulta relevante para destacar que la idea de un inicio puede centrarse, según el caso, en una o ambas categorías, o entenderse de manera relacional. Por ello consideramos que esta distinción es la base de lo que llamaremos el *modelo narratológico*, para distinguirlo de lo que podemos designar como el *modelo clásico*, el cual se basa en la consideración de si los relatos inician por el principio, en medio de la acción o por el final. Ambos, no obstante, podrían adscribirse a lo que aquí llamamos el *enfoque por correlatos*.

La *fabula* consistiría en el conjunto de acontecimientos vinculados entre sí por una doble relación: causal y cronológica, con predominio en los nexos causales representados por relaciones intermotívicas fuertes, consecuentes y mutuamente necesarias (motivos asociados). La *fabula* tiene una lógica-causal y una temporalidad que le es propia, por lo que no ha de coincidir fatalmente con la temporalidad y la lógica-poética del *syuzhet*, que se define por una organización estética de los motivos sustentada en conjuntos de motivos libres y procedimientos característicos de una época, una escuela, una corriente o un género, y que pueden resultar continuistas o rupturistas. El *syuzhet*, por ende, tiene un orden propio que

organiza, con las finalidades expuestas, un modo de presentación de los motivos de la *fabula*.

La sincronía entre *fabula* y *syuzhet* puede darse a lo largo de todo el relato o en algunas partes, pero sea cual fuere el caso, es eventual y convencional más que natural u obvia. Esto tiene implicaciones en la manera de concebir un inicio.

Visto a la luz de lo anterior, la *fabula* presupone un inicio cronológico articulado en la sucesión de motivos en un eje temporal de anterioridad y posterioridad, y, por otro lado, un orden causal organizado en un eje lógico de antecedentes y consecuentes. Por su parte, el inicio del *syuzhet* corresponde más con un orden de tipo discursivo cuyo punto de arranque será, independientemente de la lógica interna de las acciones, aquello que se decida comunicar al principio. En consecuencia, es de lo primero que se enterarán los lectores, información que puede o no coincidir con el inicio de la *fabula* o con el desarrollo lógico de la intriga. De este modo, los teóricos del formalismo, particularmente Boris Tomashevski (1928), entiende que el inicio del *syuzhet* (que es también el inicio de su propia temporalidad) admite múltiples posibilidades de correlación con la temporalidad de la *fabula* y los distintos momentos del desarrollo de la intriga. La consecuencia es un orden de presentación variable que puede ser sincrónico o no y que, incluso en el primer caso, no estaría exento de accidentes, esto es, saltos temporales anteriores o posteriores a los eventos narrados. La elección del inicio está determinada por una decisión autoral que no es ajena a condicionantes externas de género, corriente, movimiento y época.

En cuanto a la organización lógico-causal de los acontecimientos y demás motivos que sustentan la *fabula*, su orden conlleva una estrategia articulada en una intriga que atraviesa diferentes etapas, cuya narración puede alterar o no su orden lógico. De los diferentes momentos del desarrollo, el primero es siempre una situación de partida, donde básicamente se explican las relaciones y situación inicial de los personajes. El momento o fragmento en que tal situación es representada en el *syuzhet* constituye la *exposición*. De este modo, lo que algunos autores contemporáneos llaman “comenzar por el principio” es, de forma relativa, un caso en que la *exposición* es presentada al inicio del *syuzhet*. Tomashevski llama a esto *exposición directa*. Lo anterior no es para los formalistas una

recomendación ni menos aún un precepto, sino una posibilidad electiva, esto es, una modalidad de correlato entre el orden y la temporalidad de sus dos categorías centrales. Otra posibilidad es que la exposición no aparezca estrictamente al inicio del *syuzhet*, sino en un momento posterior, en cuyo caso se hablaría de una *exposición retardada*, la cual admite muchos matices de grado, desde un retardo suspensivo menor, pasando por su aparición en un momento avanzado del inicio, hasta, incluso, colocarse en el cierre o al final del *syuzhet*.

Los casos anteriores se corresponderían relativamente con lo que otros autores designan como inicios *in media res* e inicios *in extremis* (o *in extrema res*). El inicio del *syuzhet*, en consecuencia, puede coincidir también con el desarrollo o con el desenlace, no necesariamente con la exposición que, como se ha dicho, puede ser directa, retardada o podría no existir, esto último sucede cuando no hay ningún pasaje narrativo dedicado a la comunicación de la situación de partida, y es a través de datos aislados o dispersos que el lector se entera de la situación inicial (podríamos decir que queda implícita) o, en casos más extremos, que no existe como tal, esto es, cuando no hay datos suficientes que permitan su reconstrucción.

Las ideas y categorías anteriores, que han sido retomadas, ampliadas y detalladas por la narratología clásica y postclásica, incluida la narratología comparada, resultan útiles para comprender algunas de las problemáticas centrales de los inicios, por lo que cabe tenerlas presentes en una definición operativa.

2.1.1.3 Khalid Zekri. La dificultad de una definición del incipit.

Para Khalid Zekri, cuya tesis doctoral: *Étude des incipit et des clauses dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio* (1998), dedicada justamente al estudio de los inicios y los finales en los dos autores referidos, existen problemas de definición en varios escritores o críticos que se han ocupado del tema, quienes han hecho algunas aseveraciones acerca de lo que es un inicio, pero acusan el defecto de no haber profundizado en sus explicaciones o, en el mismo sentido, de no haber dilucidado sus criterios.

El anterior sería el caso del escritor Raymond Jean²², quien considera el íncipit como el pasaje donde se transita del silencio a la palabra. Sin embargo, no precisa qué entiende por este paso a la palabra. ¿Acaso supone –se pregunta Zekri— un silencio que preexiste al acto de la escritura? (p. 32). Zekri considera más útil hablar de un pasaje de creación (o génesis) del libro, donde emerge lo que varios autores en Francia llaman la “frase-umbral”; pero no surge de la nada, sino de un proceso de “germinación” que está en el origen de la palabra en el texto. Por ello, opina que resulta inconcebible considerar como silencio todas estas “operaciones que preceden a la primera página: proyectos, planes, guiones, notaciones, peroratas” (p. 33).

Zekri menciona que son los críticos literarios quienes han analizado de manera sistemática los inicios novelescos, si bien se han centrado en textos esencialmente realistas/naturalistas. La crítica anterior –menciona— ha sido marcadamente de orientación sociocrítica o poética. Al menos, en el ámbito francófono.

En la medida que Zekri se ocupa tanto de los inicios como de los finales, su breve repaso bibliográfico se divide en ambas cuestiones; por lo que en los párrafos siguientes seguiremos su exposición sin considerar a los autores que se ocupan exclusivamente de los finales.

Zekri menciona a Claude Duchet (1971), quien considera al íncipit como un umbral entre el fuera-del-texto (el mundo real) y el texto (el mundo ficcional). El paso del uno al otro se asegura por procedimientos de verosimilitud. De ello se deduce que la información inaugural se hace posible por su relación con los elementos paratextuales y textuales que garantizan el vínculo entre el texto y lo real, a través de hacer referencia al fuera-del-texto, así como enmascarando el carácter ficticio del inicio en los textos realistas/naturalistas (p. 33).

Por su parte, Jaques Dubois (1971) concluye que el íncipit del texto realista o naturalista frustra las restricciones de la ficción romántica para reintroducirlas

²²Jean, Raymond, “Ouvertures, phrases-seuils” en *Critique*, núm. 288, mayo de 1971. Reproducido posteriormente en el libro del mismo autor *Pratique de la littérature*, París, Seuil, 1978, pp. 13-23. Esta es la referencia usada por Zekri.

subrepticamente. Lo anterior respondería a un doble objetivo: garantizar la relación con la realidad y establecer un modelo de lectura (p. 33).

Graham Falconer (1975) también se interesa por esta función protocolaria del incipit novelesco, y se ocupa de analizar las estrategias de apertura en autores como Balzac (p. 33).

En el campo de la semiótica textual, Zekri menciona a Phillipe Hamon (1997), quien considera que el inicio y el final de un texto literario —en realidad se ocupa más de los finales— son lugares donde se concentra un discurso reflexivo que muestra los códigos de la obra literaria (p. 33)

Apoiado en la semiótica, Léo Hoek (1986) analiza el incipit en cuanto comienzo regido por instancias semióticas de orden sintáctico, semántico, gramatical y pragmático. La primera instancia corresponde a una relación del enunciado inaugural con referencias anteriores e hipotéticas, en el sentido que su presencia se presupone sin ser puesta en el texto. La segunda instancia está vinculada a los temas a los que se refieren los signos del discurso inaugural. La tercera instancia rige las relaciones entre el cebo [*amorce*] y la realidad extratextual. Finalmente, la instancia pragmática se refiere al tipo de discurso utilizado en el incipit y a su relación con los usuarios (p. 34)

Charles Grivel, en su libro *Production de l'interêt romanesque* (1973), reflexiona sobre el inicio y el final de las novelas. Este estudioso se sitúa en varias perspectivas, aunque la semiótica y la narratología resultan dominantes, ya que se ocupa del análisis de la novela como signo y describe los procedimientos estéticos y narrativos que producen el interés del texto, así como el efecto de seducción resultante (p. 35).

Para Zekri, gran parte de los estudiosos que de algún modo u otro han abordado el incipit novelesco se inspiran únicamente en el enfoque poético. Nombra expresamente a los siguientes autores: Jean-Michel Adam, Frédérique Chevillot, Dorrit Cohn, Jean-Luc Corneille, Andrea Del Lungo, Lionel Follet, Jaap Lintvelt, Bernard Magné, Jean-Louis Morhange, Jean Rousser (p. 36).

Zekri también menciona la aproximación genética, la cual se interesa por los procesos de creación a través de manuscritos y borradores. Estos estudios corresponderían a lo que nosotros en este trabajo hemos definido como *inicios*

*creativo-productivos*²³. La genética textual abarca “tantos datos que su análisis requiere una pluralidad de enfoques, hasta el fondo, hasta el átomo, sin excluir ningún tipo de investigación” (p. 36). Un enfoque genético del íncipit puede hallarse en el libro colectivo publicado por Louis Hay, bajo el título *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture* (1997), donde el uso del término íncipit –se queja Zekri– no se distingue de la expresión “entrada en escritura”). En este volumen, Lucien Dällenbach en “Dans le noir : Claude Simon et la genèse de *La Route des Flandres*” analiza el íncipit de esta obra y cuestiona la idea de Pierre-Marc de Biasi (1990), del íncipit entendido como lugar estratégico, ya que según Dällenbach, el íncipit presupone un cálculo y una premeditación ausentes en el proceso genético de *La Route des Flandres*. Sin embargo, Zekri difiere de esta opinión, ya que si el cálculo está (o pudiera estar) ausente de la génesis de una obra, está presente tan pronto como pasa al estado de “producto” terminado y publicable: la elección se realiza entre las variantes y las sucesivas etapas de los íncipits manuscritos que conducen al texto final, lo que, en definitiva, implica la idea de un cálculo (estético, narrativo, ideológico) con relación al cual se realiza una elección (p. 37).

Zekri también cuestiona a Philippe Hamon, sobre todo por el concepto que maneja de *texto*, puesto que –argumenta– cuando hablamos de texto sin especificar el significado que le damos a este concepto, corremos el riesgo de caer en generalidades. Si el texto es un espacio semiótico estructuralmente delimitado, puede decirse que el “principio” está constituido por las primeras palabras del libro; sin embargo, lo que es difícil delimitar es la porción inaugural con criterios rigurosos. En otras palabras, el problema radica en la pregunta: ¿dónde termina el comienzo de un texto? Esta pregunta parece relevante en el caso de un texto publicado, después del establecimiento de su estado final. Por otro lado, cuando uno se pregunta ¿dónde comienza un texto? El problema se vuelve relevante desde una perspectiva genética porque, incluso antes del primer borrador, ya hubo un proceso de “germinación” (p. 38).

²³ Véase más adelante lo referente a los tres puntos de vista del inicio.

Zekri refiere otros autores con el enfoque genético, pero desde que es un punto de vista no adoptado en el presente trabajo, obviaremos los comentarios restantes.

En la búsqueda de una definición de *incipit*, Zekri encuentra un concepto útil para delimitar el territorio textual: la noción de *marco*. Para desarrollar esta noción, Zekri parte de citar al teórico Iuri Lotman (1970), quien la utiliza para destacar los límites de toda obra artística, así como su función modelizante. De hecho: "el marco de la pintura, la rampa hacia el teatro, el comienzo y el final de una obra literaria o musical, las superficies que delimitan una escultura o un edificio son diferentes formas de una ley general del arte, donde la obra representa el modelo finito de un mundo infinito" (citado en p. 39). Esta noción de marco permite operar una delimitación del espacio textual como universo semiótico finito, el cual extrae su materialidad fictiva de las posibilidades existentes de un espacio virtualmente infinito. El marco de una obra literaria se localiza en las dos fronteras externas del texto, esto es, el principio y el final.

Por lo tanto, inicio y final son lugares privilegiados que permiten distinguir los bordes del texto artístico, delimitando su entrada y su salida. En ese sentido, el marco sirve como una frontera que separa, según Lotman, "el texto artístico del no texto", por lo tanto, la obra de arte "modeliza un mundo reproduciendo el infinito en la finitud dentro de un espacio delimitado". Sin embargo, dice Zekri, esta función modelizante del marco reduce la obra artística a un medio que reproduce la vida cotidiana. Esta orientación —opina— está ligada a una ideología marxista que impregnó a los teóricos exsoviéticos. La modelización que garantiza el marco de un texto puede estar igualmente ligada a las relaciones intertextuales que una obra sostiene con el corpus artístico como modelo y, de esta suerte, establecer su literariedad (pp. 40 y 41). No obstante, observa Zekri, el problema de otorgar demasiado peso a la función modelizante del marco es descuidar su función estética. El comienzo de un texto literario es un lugar privilegiado para establecer relaciones intertextuales, incluso architextuales y, por consiguiente, permite instaurar un horizonte de expectativas que se puede mantener, reorientar o reajustar durante la lectura. Para que tal operación sea efectiva, necesita un

espacio de texto más o menos extenso, de ahí que resulte necesario delimitar la porción inaugural de un texto literario.

De cara tanto a una definición como a una delimitación del íncipit, Zekri menciona que la noción de marco permite designar las dos fronteras de un texto, a saber, su inicio y su final; pero todavía faltaría delimitar estas dos fronteras con criterios precisos. Para ello, en un primer momento, Zekri busca exponer las diferentes realidades que involucra el término íncipit. Por eso parte de recuperar lo que originalmente designaba el término, esto es, la primera frase de un texto, puesto que los libros comenzaban con la fórmula: *Incipit liber* (p. 41). En el curso de la historia, la acepción del término ha ido evolucionando para designar, en términos generales, *las primeras palabras de un texto sin limitarse a la primera frase*²⁴, aunque críticos como Claude Duchet o Raymond Jean²⁵ limitan su delimitación a la primera oración, basándose en la etimología de la palabra. El primero, emplea el término íncipit, mientras que el segundo prefiere el término *frase-umbral* para designar la primera oración de la obra literaria. Por su parte, Graham Falconer y Jacques Dubois usan la expresión *entrada en materia*, pero no se muestran interesados en desarrollar criterios delimitativos. Aunque Dubois, en su análisis de las novelas que conforman *Les Rougons-Macquart* de Émile Zola, distingue el íncipit de la entrada en materia, ya que el primero designaría sólo la primera oración. En cuanto a Graham Falconer, la entrada en materia está esencialmente vinculada al código de acciones al comienzo de un texto (p. 41).

Al final, Zekri opina que ninguno de los autores mencionados ha aplicado criterios coherentes y rigurosos para definir y delimitar el territorio del íncipit. El mérito de esta delimitación –afirma– pertenece a Andrea Del Lungo.

Así que, siguiendo a Del Lungo, el íncipit puede definirse como

un fragmento de texto que comienza en el umbral de entrada en la ficción (...) y que termina en la primera fractura importante del texto; un fragmento textual que, por su posición de tránsito, puede mantener relaciones estrechas, en general de tipo metonímico, con los textos que le preceden y que le suceden, siendo el íncipit no

²⁴ Las cursivas son nuestras y tienen un carácter de subrayado.

²⁵ En esta parte Zekri sigue a Del Lungo (2003).

sólo un lugar de orientación, sino también una referencia constante para lo siguiente del texto (p. 137)²⁶.

2.1.1.4 Andrea Del Lungo. La necesidad de una redefinición.

Del Lungo parte de subrayar la necesidad de repensar el término *incipit*, toda vez que una definición meramente etimológica o basada en la tradición medieval resulta insuficiente para dar cuenta de los inicios narrativos en la actualidad, por lo tanto, el término debe necesariamente ser redefinido. De este modo, Del Lungo propone una doble definición general de *incipit*:

Primero, como se ha dicho, el *incipit* es un fragmento textual que comenzaría en el umbral de la entrada en la ficción y terminaría con la primera ruptura importante del texto; presuponiendo las palabras de un narrador ficticio, y, simétricamente, la escucha de un narratario igualmente ficticio.

Segundo, se trata de un “Fragmento textual que, por su posición de paso, mantiene estrechas relaciones, generalmente de tipo metonímico, con los elementos del paratexto que le preceden y con el texto que le sigue, por lo que el *incipit* no sólo es un lugar de orientación, sino también una referencia constante para lo que vendrá después” (p. 47)²⁷.

En consideración de las definiciones anteriores, Del Lungo propone una distinción terminológica que identificaría tres unidades correlativas al inicio:

En primer término: la *apertura*, que sería útil para indicar toda la serie de pasajes estratégicos que tienen lugar entre el paratexto y el texto, comenzando por el elemento más externo: el título. Aquí quedarían comprendidos, por ende, prefacios, prólogos, introducciones, etcétera.

En segundo lugar, el *incipit*, que propiamente se utilizaría para designar, dentro del espacio de la apertura, el área de entrada a la ficción, es decir, ésta sería realmente la primera unidad del texto.

²⁶ Traducción nuestra.

²⁷ Es importante aclarar que la edición que se utiliza aquí es la versión en libro electrónico. Sin embargo, pese a que se trata de una versión adquirida directamente en el portal de la editorial, el número de página puede variar no sólo respecto de la versión impresa en papel, sino que también cambia según el dispositivo y las opciones de lectura seleccionadas.

Finalmente, dentro del espacio del íncipit, el teórico italiano propone el término de *ataque* para indicar las primeras palabras del texto (p. 46).

Del Lungo cierra señalando que, si bien la separación gráfica entre los elementos del paratexto que pueden preceder al íncipit es generalmente clara, la cuestión no es tan sencilla ni evidente en lo que concierne a la frontera de la ficción.

Conviene entonces –argumenta– imaginar el íncipit en cuanto una *zona estratégica de paso a la ficción*²⁸, donde los límites son frecuentemente móviles e inciertos, y cuya amplitud puede variar considerablemente en cada caso (p. 46).

2.1.2. Tres puntos de vista básicos.

Si se parte de reconocer que, en el marco de cualquier interacción comunicativa, así como en el de toda relación de hechos, existe la necesidad de una señal que marque el inicio (un saludo, una fórmula, unos datos o un evento), puede entenderse su relevancia. Máxime cuando los hechos relatados se circunscriben a un orden de secuencialidad temporal (articulados en el eje anterior/posterior) y/o a una lógica causal de necesidad (mediante el vínculo causa/consecuencia).

En el contexto descrito, puede observarse que toda forma institucionalizada de comunicación presenta una serie de ritos, gestos, fórmulas y diversas convenciones que sirven, entre otras cosas, para enmarcar el acto comunicativo y diferenciarlo del *continuum*, así como fungir de licencia que faculte el tránsito a la comunicación o reduzca el impacto, a veces violento, de iniciarla. Asimismo, este conjunto de convenciones, aunado a la información primera, sirven para orientar el propósito y/o el sentido de la comunicación.

Desde un saludo informal, “hola”, o más formal, “buenos días”, hasta las fórmulas fijas de redacción que norman las entradas en un oficio, una carta institucional o una sentencia jurídica, por citar algunos ejemplos, existe la necesidad de una fórmula de entrada que establezca la comunicación. Estas convenciones

²⁸ La cursiva es nuestra.

hacen que el problema de cómo iniciar o cómo abordar determinada cuestión se protocolicen, facilitando la puesta en marcha de la interacción comunicativa. En un acercamiento conversacional, por ejemplo, sea amoroso, de negocios o de otro tipo, el propósito puede ser claro, también pudiera estar definido el tema que se quiere tratar, pero la dificultad estriba en cómo abordarlo y, sobre todo, cuándo, dónde y cómo empezar, es decir, la pregunta subyacente a buena parte de las interacciones comunicativas es, como en el caso de los relatos: ¿Cómo comenzar? Lo más difícil es superar la angustia de la entrada, “romper el hielo”, en otras palabras, ejecutar el acto de iniciar y que éste, por su parte, consiga, de la manera más efectiva o, en su caso, de la manera deseada, la apertura de la interacción. Si el inicio fracasa, la conversación puede quedar en propósito y terminar de manera tan pronta como abrupta. De ahí la relevancia capital del acto de iniciar y del inicio entendido como su consecuente específico.

En el caso de los relatos, que vinculan una serie de hechos dentro de una secuencialidad y/o lógica articuladora, la necesidad de señalar un punto, un hecho, una fecha, una circunstancia, unas palabras, unos sonidos o unas imágenes como principio, origen, causa, detonante o pretexto está siempre presente, sea de manera manifiesta o latente.

En los relatos históricos, por ejemplo, a menudo se señala un punto que habitualmente es una fecha y/o un hecho concreto como el origen de una serie de eventos que tendrán una resolución particular o producirán un determinado cambio. A veces se elige arbitrariamente un periodo convencional (verbigracia, un siglo, una década) y con ello se impone extrínsecamente una fecha de inicio y otra de término, fronteras arbitrarias que no tienen una relación necesaria con los hechos a analizar, pero erigidos en hitos, tienen una indudable influencia en la interpretación y la comprensión del fenómeno. Esto demuestra que, incluso sin una relación directa con los hechos, la determinación e imposición de inicios y finales sirve no sólo de circunscripción material, espacio/temporal, sino de marco de sentido.

En los relatos de hechos jurídicos, se señala un punto, con tiempo, modo y circunstancia, que puede considerarse el origen de un problema, es decir, un acto que lleva a un cambio en el estado de las cosas, lo que deriva en determinadas consecuencias causantes de agravio. En derecho penal, se hablaba, siguiendo a

Tomás de Aquino, que “la causa de la causa es la causa de lo causado”, para entender una serie de consecuencias de un hecho dimanado de un acción u omisión que conduce a un estado de cosas causantes de un daño, el cual se pretende revertir, reparar o sancionar. Sin la identificación de esta causa primera o de su efecto y de un marco normativo de referencia, el relato no tendría un sentido lógico-jurídico.

En los relatos de ficción, el asunto es más complejo, ya que el inicio adquiere una pluralidad de formas y, por ello, de particularidades, tanto en lo que se refiere a su aspecto de acto comunicativo como en su cualidad de relato. De este modo, en un momento determinado, puede entenderse la necesidad de fórmulas ritualizadas de inicio en el relato de ficción, cuyo uso es todavía común en las literaturas orales; pero con el devenir literario y la aparición de nuevos medios, soportes y formatos, el relato de ficción adquiere más libertad y un mayor número de posibilidades. En la medida que la forma misma es parte de la propuesta estética de la obra, trasciende tanto a las formalidades básicas del acto comunicativo como a la mera relación de hechos narrados; por consiguiente, el asunto del inicio adquiere un carácter más variado, abierto y complejo, sobre todo cuando se observa desde una perspectiva histórica amplia, en donde pueden encontrarse tendencias, variantes, rupturas e innovaciones más o menos constantes.

Por otra parte, el interés del inicio dentro de los relatos de ficción se puede situar, como se ha visto, en distintos focos, sin que ninguno carezca de relevancia desde el punto de vista de la investigación. Por generalizar, uno de estos focos puede centrarse en el inicio desde un punto de vista genético y del proceso creativo-productivo; otro puede enfocarse en el lector y los procesos de recepción; y uno más en los aspectos formales y textuales.

2.1.2.1 Inicio creativo-productivo y autoral.

Llamaremos *inicio creativo-productivo* a aquel inicio de la obra en cuanto proceso de creación y/o producción, ya que se centra en la gestación de la obra con relación a diferentes fases, las cuales pueden contemplar desde la aparición de la idea hasta el proceso de su materialización. El problema del inicio, en este

caso, involucra la cuestión de cómo comenzar una obra y su resolución final concretada, por lo que se centra en quienes realizan o producen la obra y en los distintos procesos y las soluciones adoptadas.

Para los estudiosos del arte y la literatura que se preocupan por la psicología del arte, los procesos creativos o la génesis textual, los hechos relativos al problema creativo-productivo no son en lo absoluto irrelevantes. Tampoco lo son para historiadores, antropólogos, sociólogos y estudiosos interesados por los aspectos sociales y económicos de la producción, como puede verse claramente en el caso del cine, cuya factura artístico-industrial hace que el inicio de un proyecto involucre a diferentes personas con tareas especializadas, cuya participación se ubica en fases interdependientes: preproducción (guion, casting, locaciones, financiamiento); rodaje-realización (no necesariamente se ha de filmar en el orden del guion; involucra dirección, actores y equipo técnico); montaje-postproducción (que reordena los materiales según las necesidades narrativas, no según el orden en que fueron rodadas); distribución-exhibición (desde que el producto se termina hasta que se hace accesible al público), todo lo anterior por decirlo de una manera general y sin entrar en detalles.

De este modo, anécdotas, hechos biográficos, ideas, borradores, o en el caso del cine también presupuestos, contratos, guiones y datos de diversa índole se vuelven materiales de trabajo para esta clase de estudios (con frecuencia más importantes que el texto o el producto final mismo). Al igual que otras investigaciones sobre los inicios, esta preocupación puede ser abordada desde diferentes enfoques teóricos (feminismo, teoría crítica, teoría económica, textogenética, etc.). No obstante, por su naturaleza y características, los inicios desde esta concepción resultan inaccesibles para la mayoría de los lectores y espectadores, de modo que el proceso de su localización se vuelve una tarea central en estas investigaciones.

Si bien los inicios de la producción del texto pueden ser un tema de interés investigativo; no constituyen la preocupación de este trabajo, por lo que sus problemáticas quedan en los umbrales exteriores de nuestro enfoque. No obstante, la razón de que se hayan mencionado obedece a distinguir tres puntos de vista

desde los cuales abordar el problema de los inicios; pero en la medida que cada uno posee preocupaciones distintas, requiere de una definición operativa propia.

2.1.2.1.1 Inicio autoral.

En otro orden de ideas, también podría incluirse aquí, bajo determinadas circunstancias, lo que denominaremos *inicio autoral*, que involucra el señalamiento explícito por parte del autor o los productores del texto del punto específico donde se indica o sugiere el inicio de un texto, un recorrido o un espectáculo. El caso más frecuente –pero no exclusivo— es cuando esta señal está incluida o implícita en el inicio textual.

2.1.2.2 Inicio receptivo.

Se denominará *inicio receptivo* al momento o lugar donde el lector toma contacto con el texto, lo que habitualmente suele coincidir con el *inicio textual*; empero, por diferentes razones, no ha de suceder necesariamente así en todos los casos, ya que un lector dado podría iniciar el texto en un punto distinto del inicio señalado por el texto, sea por causas azarosas, circunstanciales²⁹, o por una decisión motivada o deliberada de no iniciar en el punto convencional. También podría haber diferencias en el caso de varias posibilidades de inicio ofrecidas por el texto mismo. Lo dicho hasta ahora involucra, de entrada, dos cuestiones con distintas repercusiones del inicio receptivo: el momento del contacto y el impacto de dicho contacto.

En el primer punto (momento de contacto) concurren una serie de convenciones e indicaciones textuales y autorales; sin embargo, puede tratarse de

²⁹ Por mencionar algunos casos: una novela que originalmente era de entregas, puede publicarse posteriormente en un solo volumen. Una película puede tener, por razones comerciales o incluso políticas, un inicio más corto o diferente al de la misma película exhibida en otro lugar, momento, medio o plataforma. Por causas accidentales, determinadas películas u obras literarias pueden haber perdido su fragmento inicial original, luego –como de hecho ha sucedido eventualmente en algunos casos— éste ha podido recuperarse. Por razones de una distribución no estandarizada, algunas de las primeras películas eran vendidas por partes y exhibidas en un orden no homogéneo.

un hecho que escapa a cualquier intento de control por parte de la intención autoral, la indicación textual o la norma institucional. Desde el punto de vista de su consideración teórica, no puede obviarse lo relativo al segundo punto (impacto), puesto que las consecuencias operativas, funcionales, semióticas, cognitivas o emotivas de un inicio receptivo pueden variar en un grado que no es determinable *a priori*. Con todo, cualquier excepción a la norma institucional vigente puede considerarse un caso específico.

Al igual que con los inicios autorales, los inicios receptivos pueden entenderse como categorías relativas al estudio del inicio en términos amplios o, en su oportunidad, convertirse en problemas de investigación en sí mismos. En este último caso, los estudios se concentrarían en la recepción de los inicios desde diferentes enfoques, cuyo énfasis estaría puesto en la manera en que los lectores conocen, experimentan, interpretan o reaccionan emotivamente respecto a uno o más inicios particulares o, por su parte, desde un punto de vista como el de la estética de la recepción, atendiendo sus relaciones pragmáticas y sus lecturas históricas en un marco de referencia dado, como puede ser un *horizonte de expectativas*.

Los inicios receptivos pueden o no coincidir con un programa de lectura dado, en cuyo caso su variabilidad puede depender no sólo de factores individuales, sino de circunstancias históricas y culturales. En ese sentido, cualquier lugar del texto puede convertirse en el inicio receptivo³⁰.

En el caso de las novelas por entregas, existe un inicio de la serie y, luego, cada entrega tendrá su propio inicio. En la medida que los lectores pueden irse incorporando al paso de las entregas, cada incorporación representa un inicio receptivo distinto, aun cuando se esté consciente que se han perdido entregas y que el primer punto de contacto con el texto no constituye el inicio del conjunto. En esta circunstancia, se daría un funcionamiento particular del inicio receptivo, así como del inicio textual, pues si se llegara a tener acceso a él más tarde, su información no sería la primera ni desempeñaría roles inaugurales. De ahí que esta

³⁰ Sin embargo, estos son casos específicos que, de generar interés, requieren de un análisis empírico particular, o bien, se puede reflexionar sobre ellos, pero de manera hipotética.

convergencia primaria entre el *inicio textual* y el *inicio receptivo* sea fundamental para definir lo que aquí llamamos *inicios formales* (los cuales se abordarán más adelante).

2.1.2.3 *Inicio textual.*

El inicio textual, que es el de interés para los fines de este trabajo, es aquel inicio señalado desde el texto mismo como el punto de arranque y, en consecuencia, el lugar que se indica a los destinatarios para comenzar con el proceso de lectura. Estudiar este inicio no es menos arduo que los anteriores, si bien comporta sus propios problemas de investigación.

Los inicios de los relatos de ficción son complejos, por ello pueden entenderse desde distintos puntos de vista y definirse de muchas maneras, aunque frecuentemente profundizar en el tema lleva a entender distintas formas, tipos y niveles de inicios, esto es, observarlos multiplicativamente, lo que constituye un universo amplio de casos y posibilidades.

¿Puede un texto proponer varios inicios? ¿Todos estos inicios deben considerarse diferentes o parte integral de una unidad mayor? Si se ha de elegir uno de estos inicios para su estudio ¿cuál sería el más útil? Preguntas como las anteriores conllevan respuestas que conciernen tanto a la definición del inicio textual como a su delimitación, y esta última cuestión no se reduce a definir dónde termina el inicio —como hacen algunos estudiosos—, sino que abarca una diversidad de problemáticas. Sin embargo, valga señalar que un texto podría eventualmente proponer varios inicios, lo que no es demasiado frecuente. También es cierto que un inicio, entendido como categoría amplia, puede contener una variedad de subunidades iniciales de diferentes tipos, niveles y con funciones independientes o complementarias. Pero si lo anterior es cierto, lo es igualmente lo contrario, ya que se puede limitar el inicio a la obediencia restrictiva a un criterio de posición, de extensión, de función o a su grado de integración.

Por lo general, se suele definir un inicio en virtud de las siguientes razones:

- 1) El lugar donde comienza el discurso del texto, independientemente de lo que sea comunicado en él, pero siempre que pueda considerarse como parte del texto y no como un paratexto.
- 2) El lugar donde comienza a contarse la historia, excluyendo –o a veces incluyendo, pero con otra jerarquía— cualquier otro fragmento textual considerado accesorio, ya sea que cumpla funciones prologales o de marco, pero donde la narración de la historia no comience estrictamente.

Ciertamente, se puede considerar que ambas posiciones son mutuamente excluyentes, pero también que ambas corresponden, sin duda, a inicios textuales. Por nuestra parte, consideramos que estas posturas admiten matizarse y que puede resultar productivo conciliarlas.

2.2.3 Definiciones operativas del inicio.

En este apartado se aportan varias distinciones terminológicas para definir diversos casos y fenómenos dentro del inicio. Así pues, hablaremos de distintos tipos de inicios que serán operativamente definidos para su empleo a lo largo del trabajo.

2.2.3.1 *Inicio formal.*

Cuando hablamos de definición operativa señalamos la conceptualización de un término que tiene validez dentro de un marco de referencia³¹. Dicho lo anterior, se puede partir de establecer lo que se entenderá por *inicio formal*, que suele conjuntar los tres puntos de vista señalados y requiere al menos del concurso del *inicio receptivo* y el *inicio textual*, si bien la suma de ambos no es suficiente para su definición.

³¹ No sobra aclarar que, más que proponer una definición con un alcance ecuménico, lo que se busca es una definición clara y explícita para los propósitos concretos del trabajo.

Tres hechos interrelacionados determinan lo que aquí denominamos un *inicio formal*. Dos de ellos son imprescindibles y el tercero es complementario:

- 1) El primer hecho necesario para que se cumpla el criterio es que su posición textual sea formalmente el inicio.
- 2) El segundo hecho es que sea el lugar o momento donde los receptores tengan el primer contacto formal con el texto.
- 3) El tercer hecho, de carácter complementario, es que ni su contenido ni sus aspectos formales resulten prescindibles, y que aporten algún elemento semionarrativo temprano o basal para el conjunto, sea que se trate de un aspecto informativo o relacional.

A la convergencia de los dos hechos necesarios para dar lugar al inicio formal les llamaremos justamente por ese carácter los *hechos del inicio*. Con lo anterior en mente, un inicio formal lo es en virtud de su posición estructural diferenciada respecto a otras unidades textuales, de modo que para ser considerada inicial, requiere situarse en un punto específico, no en cualquier otro lugar o momento; ya que es a partir de esta posición estructural, que un inicio formal adquiere dicho estatuto y con él toda una serie de funciones y relaciones especiales que no podría poseer, aun conteniendo la misma información y características, en una posición distinta.

Por consiguiente, debe entenderse que el valor diferencial de un inicio no es esencialmente morfológico, sintáctico o semántico, como con frecuencia se observa; sino fundamentalmente estructural y pragmático, que es de donde dimana su valor integrador. De modo que, si la unidad inicial se transportase a otra ubicación textual, y aun cuando se dejase intacta palabra por palabra, escena por escena o plano por plano, no podría tener el alcance ni cumplir las funciones que derivan de su posición estructural. Se trata de una cuestión que aparentemente puede resultar obvia, pero es algo que con frecuencia se omite o se da por sentado, sin que se destaque la correlación y relevancia que entraña para un inicio formal su posición estructural.

Un inicio formal, en consecuencia, no puede hallarse en cualquier punto del relato, a diferencia de lo que sucede con lo que algunos estudiosos llaman *inicios*

causales, inicios cronológicos o inicios naturales, que pueden obedecer a una lógica interna o modélica, pero que no dependen estrictamente de su posición estructural ni de su orden discursivo ni receptivo, sino que se definen por sus relaciones internas y, sobre todo, por su contenido narrativo y su convencionalidad, que es de lo que dimana su estatuto de inicios. Así pues, a diferencia del inicio formal, los inicios anteriores se definen por ser unidades de contenido relacional, cuyo rol de inicios es relativo a una serie jerarquizada de relaciones temporales y/o causales, sin importar si se hallan formalmente al inicio del texto o si es formalmente la primera información proporcionada a los lectores/espectadores. De ahí que puedan conservar su estatuto de inicios aun si aparecen a la mitad del texto, o si es lo último de lo que se informa a los destinatarios.

Por su parte, el llamado *inicio discursivo* se define básicamente por su posición primera o por su función exordial (verbigracia, en retórica clásica). En el primer caso, la posición es por sí misma suficiente para definir su estatuto de inicio discursivo, esto es, independientemente de su contenido o de su recepción. En el segundo caso, el de un exordio, posición y función son inseparables, ya que dicha parte discursiva tiene un objetivo muy preciso que no podría cumplirse si no se ubicara al inicio del discurso.

A semejanza del inicio discursivo, un inicio formal requiere definirse igualmente a partir de su posición primera; pero a diferencia de éste, depende de otros requisitos para actualizarse. Por el lado funcional, comparte con el exordio el hecho que desempeña una función apertural, pero sin un contenido prefijado –aun cuando pueda desempeñar funciones estables— y con convenciones menos prescriptivas.

El segundo hecho requisitorio para un inicio formal es que sea el punto o momento del primer contacto de los receptores con el texto mismo, pues de ello dependerá, entre otras cosas, que la información que el inicio proporcione sea efectivamente primordial, que sus características propongan e impliquen una serie de reglas y consecuencias, que las funciones desempeñadas tengan un carácter apertural, y que las relaciones resulten fundadoras e inaugurales.

El tercer hecho de un inicio formal –complementario en el sentido de ser frecuente, aunque no imprescindible— consiste en que su contenido y sus

características aporten información y establezcan relaciones tempranas que, en uno o varios aspectos, detonen el movimiento del relato y sienten las bases de lo que continuará.

El inicio formal será el inicio del que principalmente nos ocuparemos en este trabajo. De ahí la necesidad de su definición operativa.

2.2.3.2 *Dos formas de organización del inicio novelesco.*

La inmensa variedad de inicios novelescos muestra, en términos generales, lo que pueden considerarse dos tendencias de organización interna. Por un lado, una tendencia a conjuntar y hacer coincidir todos los niveles y materiales principales de la apertura en un solo momento y lugar (el inicio formal), por lo que a esta forma de inicio puede designársele como *forma conjuntada*. Por otra parte, el inicio puede seccionarse dispersando sus distintos elementos mediante el agregado de partes, exordios, prólogos, comentarios, entre otras posibilidades que tienden –por decirlo de un modo ilustrativo— a dosificar el acto de iniciar, por lo que la llamaremos *forma fragmentada*. La distinción anterior busca entender una diversidad de inicios dentro de una concepción que permita abordar sendas formas sin considerar una más válida que la otra.

La forma conjuntada facilita, desde el punto de vista de su estudio, la identificación de los límites inaugurales del inicio, ya que los elementos se encuentran agrupados en un mismo punto de arranque. Esto último también genera inicios multinivel³².

La forma fragmentada, en cambio, se compone de diferentes partes o secciones, cada una de las cuales participa del inicio de una manera parcial desempeñando un rol específico o inaugurando un nivel. Por lo anterior, estas secciones deben considerarse como partes integrales del inicio y no se les debe excluir *a priori* de la reflexión o el análisis. Ha sido habitual que a esta forma de inicio se le considere de manera aislada e inconexa y, por lo mismo, que se preste a la controversia entre estudiosos, quienes debaten sobre cuáles de estas

³² Véase el capítulo correspondiente.

secciones deben ser consideradas parte del inicio y, consecuentemente, si se deben estudiar o no. Lo anterior genera dos problemas metodológicos: El primero es la necesidad de seleccionar y decidir qué materiales debe ser considerados parte del inicio; el segundo, el tener que establecer el comienzo de la unidad inicial entre muchas posibilidades seccionales.

Respecto al párrafo anterior, se puede citar el ejemplo de *Lolita*, de Vladimir Nabokov (1955), en cuyo caso cabe preguntarse si debemos ubicar el inicio con el “Prólogo” (ficcional), firmado por John Ray, Jr. (PhD) o con el capítulo “1” de la “Primera Parte”. Visto así, existirían dos posibilidades excluyentes según si se considerase que el inicio es uno u otro. De hecho, lo más frecuente es que los comentaristas se inclinen por el inicio capitular: “Lolita”, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía” que es, sin duda, más impactante y el que da inicio a la narración de Humbert Humbert; pero se omite la existencia del prólogo ficcional y toda la información que ahí se aporta, incluido el hecho que el protagonista (y narrador central) fue encarcelado y está muerto. Sin embargo, si se considera que ambas opciones constituyen una forma fragmentada de inicio, surge una tercera posibilidad conciliatoria, donde tanto el prólogo como el primer capítulo son, en diferentes niveles y con funciones particulares, partes diferenciadas del inicio. El prólogo textual juega con las formas al imitar a guisa de pastiche a un prólogo paratextual. Por otro lado, constituye una versión particular de uno de los recursos más empleados en los inicios con narraciones de marco: el tópico del manuscrito encontrado, lo que tiene múltiples consecuencias.

El que un inicio tenga varias secciones no significa que se abstenga de un plan estratégico integral, ni que las partes dejen de guardar entre sí y respecto al conjunto una cooperación y una jerarquía.

En suma, cada una de estas dos formas generales (*conjuntada* y *fragmentada*) puede presentar información divergente o semejante; pero desde el punto de vista formal y jerárquico se derivan implicaciones teóricas y metodológicas que deben tenerse presentes para la definición y delimitación del inicio en cuanto unidad analítica.

2.2.3.3 *Inicio central, inicio fraccional e inicio integral.*

Llamaremos *inicio central* a aquel en el que recae el mayor peso del acto de la apertura, lo que regularmente corresponde al comienzo de la narración de la historia principal. De lo anterior se desprende que esta distinción resulta más relevante y operativa dentro de una forma fragmentaria de inicio, en donde los diferentes bloques o segmentos (para algunos, inicios de pleno derecho) pueden ser considerados parte de lo que aquí designamos como el *inicio integral*, pero con una posición o una función diferenciada y jerarquizada, lo cual produce efectos particulares y establece relaciones de diverso tipo tanto externas como internas. Por ejemplo, el inicio de un bloque anterior al inicio central puede servir de presentación o de marco de éste. Ambos pueden complementarse o contradecirse, entre otras posibilidades. El *inicio integral*, por consiguiente, estaría constituido por todos los bloques o secciones que articulan el inicio.

Por *inicio fraccional* se entenderá aquella parte, bloque o fracción que conforma, junto con otras unidades de naturaleza semejante o diversa, un inicio segmental. A menudo estas partes adquieren la forma de marcos narrativos, paratextos pseudoeditoriales (ficcional), citas reales o ficticias, fragmentos de diálogo, entre otras. En el ejemplo anteriormente citado de la novela *Lolita*, el “Prólogo” sería un inicio fraccional; mientras que el inicio del texto capitulado sería el *inicio central*. Ambos formarían parte del *inicio integral*, que tendría una forma fragmentada simple, la más común. Formas más complejas incluirían más unidades de naturaleza heterogénea y con relaciones diversas entre todos los bloques.

Así pues, en una apertura de forma fragmentaria, el inicio central sería aquel en donde se comienza a narrar propiamente el decurso de la historia, esto es, el flujo principal de los acontecimientos de los que se ocupará gran parte del relato; mientras que el inicio integral se conforma de éste y de todos los inicios fraccionales (segmentos) que anteriores o posteriores a éste conforman el inicio. Volviendo al ejemplo de *Lolita*, el inicio del primer capítulo sería el inicio central y, en conjunto con el prólogo, y un capítulo posterior (un inicio de *autopresentación*), conformarían el inicio integral.

En un relato convencional, comúnmente se considera el inicio como el momento donde comienza la representación ficcional, aunque ello no siempre constituya el relato propiamente del flujo de acontecimientos de la historia ni tampoco el inicio del discurso narrativo, hecho muy frecuente en las narraciones de marco. Ambas cuestiones tienden a representar momentos, niveles y bloques separados, de modo que cada bloque aporta datos relativos a un aspecto concreto de la obra. Por ejemplo, es frecuente que una narración de marco justifique el hecho de contar la historia, ya sea por el hallazgo de un manuscrito, ya sea por la necesidad de dar a conocer unos hechos que se consideran relevantes, ya sea porque, dada alguna circunstancia o motivo, se trata de hechos que regresaron a la memoria. En estos casos, el inicio central sería, respectivamente, cuando se da paso al contenido directo del manuscrito, cuando se empiezan a narrar los hechos calificados de relevantes, cuando se comienzan a evocar los recuerdos.

Con relativa frecuencia el inicio central converge con lo que llamamos *inicio formal*. Esto sucede en los inicios de forma conjuntada. Sin embargo, en el caso de la forma fragmentada, el inicio formal suele presentarse antes del inicio central, habitualmente mediante un paratexto pseudoeditorial (ficcional).

Así pues, proponemos estas distinciones terminológicas para dar cuenta de un fenómeno que habitualmente genera disenso y se torna excluyente, ya que algunos autores llaman íncipit al inicio formal del texto, mientras que otros emplean la misma categoría, pero para referir lo que aquí llamamos inicio central, excluyendo cualquier tipo de material previo.

Con las categorías aquí propuestas (*inicio central, inicio fraccional, inicio integral*) pretendemos dar una posible solución a este problema incluyendo ambas posibilidades dentro del estudio del inicio, pero entendiendo las diferencias de cada una y sus compromisos mutuos. Por otra parte, no se debe soslayar que las distinciones que se proponen en este subapartado se definen según la peana de los cuatro criterios mencionados previamente. De este modo, el *inicio central* y los *inicios fraccionales* se definen por su función estructural; mientras que el *inicio integral*, como sugiere su designación, por su extensión e integración.

Por lo que toca al *inicio formal*, éste se define en parte por su posición (aunque no exclusivamente).

2.2.3.4 Inicio subcentral: particular y general.

En el caso de una obra en la que hubiese múltiples historias relativamente independientes y autónomas, y cuya jerarquía en importancia fuese equivalente, puesto que cada una pudiera desarrollarse en su tiempo y espacio, con sus protagonistas e incluso con sus narradores particulares, cada sección tendría evidentemente un inicio propio, que denominaremos *inicio subcentral*, ya que sería central respecto a su propio relato, pero no con relación al conjunto.

Por obvias razones, en estos casos no todos los inicios se hallarían concentrados en un mismo punto o zona del texto, sino que se encontrarían distribuidos a lo largo de éste. Consecuentemente, no son inicios que quepan dentro de la forma fragmentada descrita antes, sino que constituyen una modalidad aparte en la que básicamente existen dos posibilidades:

a) Cada relato tiene su propio inicio independiente de los otros inicios. De este modo, el inicio del relato que se encuentra en la posición de apertura del texto, esto es, su inicio formal, no tiene dicha función para el resto de los relatos, dada su autonomía.

b) Todos los relatos tienen un doble inicio. Por un lado, su *inicio particular*, por otro, un *inicio general* que compartirían el conjunto de relatos. Este último sería un caso de *inicio formal*, ya que se ubica en la posición inicial del texto y es el primer punto de contacto con éste. Asimismo, aporta elementos comunes para todos los relatos.

2.2.3.5 Inicio total.

Llamaremos *inicio total* a aquella apertura donde se presenta una aspiración convergente y condensadora³³, que amalgama en el inicio formal, es decir, en el

³³ Diríase totalizante, pero en un sentido más amplio que la aspiración identificada con la novela realista/naturalista, cuyos inicios son calificados así en virtud de varios factores, entre los que destacan los siguientes: su intención de aportar el mayor número de elementos informativos capaces de explicar la situación inicial de la historia; comenzar el relato en un punto considerado original o relacionado con un hecho visto como inicio natural; su afán de justificar el relato y dotarlo de verosimilitud, incluso negando —y con ello afirmando— su estatuto ficcional; así como su necesidad de autorizar y dar fiabilidad a sus narradores.

primer momento de contacto con los lectores y en el lugar de la entrada textual, el mayor número de elementos de apertura, incluidos los comienzos de los distintos niveles textuales y de los bastidores lógico-temporales del relato, susceptibles de delimitarse por las nociones de inicio y final. En estos casos, el inicio adquiere un carácter totalizador.

En consecuencia, se trata de una forma de inicio conjuntada, de cualidad multinivel y donde convergen buena parte de los diferentes inicios identificados por la crítica. En este sentido, en el inicio total coincidirían lo que algunos estudiosos llaman el inicio causal (marcado por un evento o causa precursora), el inicio cronológico (marcado por un momento o fecha en que sucede algo relevante) y el inicio discursivo (marcado por las primeras palabras del relato).

CAPÍTULO 3. EL PROBLEMA DELIMITATIVO.

Presentación.

Definido operativamente lo que se entiende por inicio formal —entre otras categorías—, y expuestas algunas formas de inicio, resta el problema teórico-metodológico de su delimitación en cuanto unidad analítica, lo que no resulta sencillo de determinar dada la variedad de posibilidades presentes en los diferentes textos. Por lo anterior, conviene considerar algunos criterios básicos bajo los cuales establecer los límites de un inicio.

3.1 Andrea Del Lungo: Fronteras del íncipit.

Andrea Del Lungo (2003) identifica dos posturas por parte de los estudiosos interesados en los análisis y la teoría de los inicios, particularmente del íncipit novelesco, que marcan —en su opinión— dos tendencias en cuanto a la delimitación del íncipit.

Una de estas posturas se encuentra representada por estudiosos como Claude Duchet o Raymond Jean, quienes limitan el íncipit a lo que llaman la “frase umbral”, esto es, la primera frase del texto. El problema que encuentra Del Lungo

es que este criterio no es aplicable a novelas en las que no existe formalmente una primera frase delimitada del resto, como sucede con algunas obras de Samuel Beckett o de Claude Simon.

La otra postura que menciona Del Lungo es aquella que considera que un inicio se define por establecer la “entrada en materia”, la cual constituiría la primera unidad del texto. Esta postura se encuentra representada por estudiosos como Jaques Dubois o Graham Falconer. El problema, según Del Lungo, es que ninguno de estos autores propone criterios delimitativos o de recorte específicos.

Del Lungo menciona que existen otros estudios que han abordado analíticamente los inicios, sin embargo, no se han preocupado por hacer una reflexión teórica sobre su definición, mucho menos de establecer bases metodológicas para su delimitación.

3.1.1. Efecos de cierre y criterios formales.

Del Lungo se niega, por las razones evocadas, a limitar el análisis del íncipit a solamente la primera frase del texto; no obstante, considera que es fundamental determinar una primera unidad. Ante tal necesidad, un criterio posible de recorte [découpage] es la búsqueda de lo que llama un “efecto de cierre” o “efecto de clausura” [effet de clôture] o, bien, de una “fractura” [fracture], ya sea formal o temática, cuya localización permita aislar esta primera unidad. El estudioso italiano reconoce que la amplitud de esta unidad puede ser variable según el caso.

Para salvar el escollo anterior, Del Lungo propone una serie de criterios para delimitar y, por ende, definir la primera unidad del texto. Para tal efecto, considera —como se ha expuesto— que el íncipit se inaugura con la entrada en la ficción; mientras que, para su clausura, elabora una lista de carácter ejemplificativo que, dada la complejidad del fenómeno, no puede ser exhaustiva.

A continuación, se expone la lista de criterios que menciona el teórico italiano:

- La presencia de indicaciones del autor o de tipo gráfico, como el fin de un capítulo o de un párrafo, o bien, la inserción de un espacio blanco que delimita la primera unidad.
- La presencia en la narración de efectos de cierre o clausura; o bien, el paso a otro tipo de discurso. Un ejemplo de estos efectos de cierre puede verse en ciertos incipits de Balzac, donde la primera unidad formal y temática del texto culmina con expresiones tales como “Después de este preámbulo”.
- El paso de una narración a una descripción y viceversa.
- El paso de un plano narrativo a un plano discursivo y viceversa.
- Un cambio de voz o de nivel narrativo (en particular en el caso del “relato dentro del relato”).
- Un cambio de focalización.
- El fin de un diálogo o de un monólogo, o bien, el paso de un diálogo a un monólogo y viceversa.
- Un cambio en la temporalidad del relato, o bien, un cambio de espacio (p. 45).

En resumen, la cuestión de la fragmentación [découpage] es compleja, tanto desde la perspectiva del límite final del incipit —como han señalado muchos autores—; pero también de su límite inicial, lo que no siempre se considera³⁴.

3.2. Zekri. La delimitación y el efecto de clausura.

Zekri cuestiona el empleo de términos como “escena” o “frase” empleados como criterios delimitativos, por lo que se pregunta: ¿Cómo delimitar una “escena?”

³⁴ De ahí que Del Lungo proponga su doble definición general, expuesta con antelación, donde el umbral de apertura del incipit estaría señalado por el inicio de la ficción, y el umbral de clausura se determinaría mediante la localización de una fractura o efecto de cierre.

¿Cómo delimitar una “frase? Estos dos términos –comenta— no resultan operativos para una delimitación, ya que suponen un corte poco riguroso, toda vez que su contenido es lo suficientemente vago como para delimitar concretamente la primera unidad semántico-estructural de un texto literario (p. 41).

Zekri impugna la propuesta delimitativa de Christianne Moatti (1984), quien retoma los estudios de Claude Duchet, Jacques Dubois y Philippe Hamon con el propósito de analizar el comienzo y el final de algunas novelas de Malraux, por lo que utiliza el término de *apertura* en un sentido amplio, que va desde el íncipit hasta al fin de la primera secuencia delimitada por un blanco tipográfico (p. 42). Moatti utiliza el término *secuencia* en lugar de *escena* y *frase*, sustitución que, según Zekri, modifica el significado de los términos que reemplaza, pero no agrega rigor a la delimitación, ya que el corte secuencial se puede practicar en cualquier parte del texto. En opinión de Zekri, este hecho provoca que el inicio y el final pierdan su estatus de "lugares estratégicos" demarcados de otras unidades textuales. Por consiguiente, la delimitación de Moatti –concluye Zekri— no refleja la importancia de la *apertura* y de la *clausura* porque es operada sin tener en cuenta la particularidad de estos lugares, donde las relaciones entre diferentes categorías (realidad, ficción, historia, discurso) juegan un papel decisivo en la delimitación (p. 43).

Para el asunto de la delimitación, este estudioso vuelve a suscribir el criterio de Andrea Del Lungo (1993), quien, como se ha dicho, se basa en la búsqueda “de un efecto de cierre o una fractura en el texto, ya sea formal o temática” (p. 135 y 136). Zekri menciona que la idea de delimitar a partir de un *efecto de clausura* [clôture] fue propuesta originalmente por Jean-Louis Cornille (1976); sin embargo, comenta que, a pesar de su aspecto operativo, esta noción siguió siendo ambigua, ya que Cornille no aporta ninguna precisión al respecto. En consecuencia, se genera incertidumbre, puesto que no se especifica si se trata de un cierre [clôture], en el sentido de acabado estructural, o si es un cierre en cuanto que terminación semántica. Zekri menciona que cabe hacerse dos preguntas a propósito de esta noción: La primera es si se trata de una ruptura en la trama narrativa. En caso afirmativo, la precisión hubiera sido deseable (pp. 43 y 44). La segunda interrogante es si se trata solamente de un cierre semántico o si es un cierre narrativo y

semántico. Sin embargo, incluso cuando el efecto de cierre se refiera a una ruptura semántica, no es fácil delimitar el íncipit con base en este criterio, porque la ruptura semántica puede ser parte del sistema de modelización que tiene como objetivo crear un efecto de indecibilidad al comienzo del texto. En tal caso, todo el íncipit se puede construir de acuerdo con un efecto de ruptura que constituye precisamente su unidad (p. 44).

Lo interesante en la delimitación del íncipit de Andrea Del Lungo –afirma Zekri— es la relación que establece entre el efecto de cierre y la entrada en la ficción, toda vez que, a diferencia de otros estudiosos, Del Lungo desarrolla el concepto de “efecto de cierre” proponiendo criterios concretos que permiten la división de la primera unidad del texto. La lista de criterios de Del Lungo (2003) –expuesta previamente en 1993— no es exhaustiva, pero al menos –reconoce Zekri— es rigurosa.

La delimitación del íncipit no depende de la presencia de todos estos criterios al mismo tiempo, sino de la intensidad de un efecto de cierre semántico y formal. Por lo tanto, dependiendo del caso, se puede ignorar uno de estos criterios en favor de otro más relevante (p. 45).

3.3 Buch Leander. Establecimiento de la situación narrativa.

Otro teórico de los inicios narrativos, Niels Buch Leander, coincide en señalar que la cuestión de los límites del inicio debe ser abordada, lo que da lugar a la pregunta: ¿Dónde termina la apertura?

Respecto a la cuestión anterior, Buch Leander (2018) reconoce que su determinación resulta difícil, por lo que considera que no es posible argumentar dogmáticamente que los inicios consistan en la primera línea o las primeras tres líneas de una novela, esto es, que se pueda determinar el inicio por una regla general y estricta. En su lugar, propone que la apertura sea definida, de una manera

abierta, a partir de que se establezca la situación narrativa. Lo dice así: “the opening is whatever suffices to establish the narrative situation” (p. 59).

Esta demarcación –reconoce— resulta demasiado vaga, pero cualquier intento de una regla rígida estaría destinada al fracaso, porque la gran variedad de relatos de ficción rompe cualquier aspiración en dicho sentido. Por ejemplo, si se insiste que la apertura consiste en la primera línea de una novela, estaríamos perdidos con libros experimentales que no contienen signos de puntuación, o con aquéllos en que toda la novela está escrita en una línea, que es lo que sucede con la *Comédie classique* (1987), de Marie NDiaye.

La variedad de ocurrencias haría desistir de cualquier intento de definir una regla universal, por lo que este estudioso encuentra que la aproximación más útil consiste básicamente en localizar el inicio donde el lector es capaz de establecer la situación narrativa aceptando el contrato pragmático de ficción (pp. 59 y 60). Idea que no está libre de problemas, ya que previamente habría que definir lo que ha de entenderse por el establecimiento de la situación narrativa y considerar una variedad de juicios en su localización. Pero, el propio Buch Leander reconoce que su propuesta no está exenta de dificultades, entre otras razones, porque el contrato de ficción es negociado a través de la novela, aunque ciertamente –matiza— las negociaciones futuras están típicamente basadas en el contrato inicial. Cita al novelista alemán Martin Walser, quien afirmaba que un inicio determina las reglas de cómo jugar el juego.

En algunas situaciones –agrega—, la demarcación puede encontrar dificultades si la propuesta inicial es transformada posteriormente en la novela. Esto ocurre en novelas experimentales, pero también en clásicos literarios como *Madame Bovary* (1856), de Flaubert, que comienza con Charles Bovary como el focalizador de la historia, pero después de que se encuentra con Emma, la historia adopta totalmente la focalización de ella. La interpretación de Buch Leander es que esto sirve para presagiar cómo Charles será ignorado por Emma. En este caso, la situación inicial de la novela no representa a la novela como todo, y desde un punto de vista narratológico, se debe tratar la historia como dos historias solapadas con dos contratos diferentes.

Buch Leander refiere la tipología de Helmut Bonheim (1982), quien dice que generalmente hay cuatro tipos de apertura: 1) Con comentario; 2) con descripción; 3) con reporte; 4) con discurso (speech). El problema que ve Buch Leander es que las novelas que inician con discursos, citas, axiomas, etcétera, deben ser tratadas en un contexto más amplio, ya que estos recursos no pueden ser vistos como una señal de apertura en sí mismos. El estudio de los inicios depende, como quiera que sea, de localizar el establecimiento de la situación narrativa, ya que a menudo en los casos anteriores hay una posposición de ésta. Los inicios con discursos no se pueden entender sin las circunstancias y variaciones históricas en que se presentan.

3.4 Cuestiones de la delimitación.

Uno de los principales problemas para el estudio de los inicios narrativos³⁵ es, además de una definición conceptual operativa, el de su delimitación en cuanto unidad analítica. Lo anterior incluye señalar dónde, qué, cuánto y por qué considerar determinado momento o lugar del texto para demarcar dicha unidad o unidades. El problema, entonces, no se agota al responder a las preguntas sobre sus límites superior e inferior, esto es, su comienzo y su fin, sino que se trata de definir el objeto a estudiar y el conjunto de fenómenos a analizar. De ahí surgen una serie de cuestiones sobre si el estudio de los inicios debe incluir una o varias unidades; si las unidades tienen que ser de un mismo tipo o pueden ser heterogéneas; si extensionalmente es preferible seleccionar lo menos o lo más posible del texto; si debe determinarse mediante unidades formales o unidades de contenido; si ha de entenderse y estudiarse en términos cronológicos, posicionales o funcionales.

³⁵ Labor que hay que hacer independientemente que se emplee dicha categoría para designar el fenómeno general, o se emplee una categoría que constituya una unidad de extensión menor como el *incipit*, o definida funcionalmente como la *apertura*.

De lo anterior se derivan una serie de cuestiones sobre la naturaleza y extensión de lo que se determine es la unidad inicial. Algunas de las preguntas que pueden formularse y otras que se han realizado por autores expuestos con antelación en este trabajo, incluyen consideraciones sobre si un inicio debe circunscribirse a una unidad material, como la primera línea, la(s) primera(s) página(s) y, en su caso, la primera pantalla; formal, como el primer capítulo, el párrafo inicial, la frase de apertura; de contenido, ya sea en correlación a una unidad narrativa, semántica o discursiva; o si debe ser delimitado por una extensión, un suceso o una función. Resulta claro que, según la elección que se tome, la unidad inicial puede variar enormemente.

A lo anterior se añade si identificar el inicio como un lugar o momento único y específico dentro de un texto narrativo; o si se deben considerar múltiples inicios y, por consiguiente, identificarlos y localizarlos en distintos puntos (lugares o momentos) distribuidos a lo largo del texto.

Lo dicho hasta ahora es útil para precisar y delimitar el objeto, sin entrar de momento en las numerosas posibilidades de enfoques y problemáticas a estudiar, donde es posible encontrar aportaciones con orientación sociocrítica, retórica, narratológica, semiótica, feminista, por citar algunas. Tampoco puede olvidarse que cada texto puede presentar, además de aspectos generales y particulares, especificidades materiales, institucionales e históricas propias de cada campo y época.

Cuando se habla del inicio como un lugar o momento determinado de ese todo que es el texto (literario, cinematográfico o de otros tipos), implica señalar que éste es una de las partes diferenciables que conforman el conjunto y, a partir de lo anterior, hay que reconocer que esta división posee una serie de consecuencias que involucran fenómenos textuales diversos, por lo que necesariamente se implica —tácita o explícitamente— un criterio delimitativo, aunque éste pueda ser con frecuencia abstruso.

Dentro del enfoque que hemos llamado por correlatos, el reconocimiento antiguo de la no necesaria coincidencia entre el inicio del relato con la causa

primera de los eventos narrados³⁶ y, sobre todo, la distinción entre *fabula* y *syuzhet* de los teóricos formalistas, permite entender más claramente otras posibilidades de correlatos relativas al inicio, como aquellas que tienen que ver con el comienzo de la serie lógica y cronológica de eventos narrativos, o de su arreglo con referencia a diferentes momentos del desarrollo de la intriga. Empero, desde que esta coincidencia no es forzosa, los llamados inicios cronológicos y causales (incluso los naturales) pueden localizarse en cualquier punto del texto, por lo que su identificación es producto de una actividad lectora de deducción y asociaciones, siempre a partir de datos previos mediante la ubicación de referentes temporales, la correlación de causas y efectos, y la identificación de convenciones de inicios naturales. Sin embargo, en estricto sentido, su rol de inicios es relativo y, de no coincidir con el inicio discursivo, se requiere de una abstracción y una recomposición de los contenidos narrativos para su ubicación. Aun así, puede haber casos que su localización no sea posible, sea porque no haya elementos que lo permitan o porque, dada la cantidad de alternativas y posibilidades, se requiera de una definición plenamente judicativa.

En aras de posicionarnos respecto al problema planteado, conviene convocar parte de lo que hemos expresado sobre la definición operativa de *inicio formal*, por lo que se debe reconocer, en primer término, que el elemento básico que define a un inicio es una posición estructural determinada dentro del texto y, en virtud de ello, el lugar donde comienza la comunicación narrativa y, por norma general, donde inicia su recepción. Así pues, el inicio sería el lugar o momento donde formalmente, por regla general y en la mayoría de los casos, comienza el discurso narrativo y la recepción del texto. El inicio es, entonces, una posición estructural y receptiva diferenciada funcionalmente respecto a otros lugares del texto, lo cual tiene una serie de consecuencias como el hecho de proporcionar las primeras impresiones, informaciones, relaciones e instrucciones textuales. Se trata de una posición que la mayor parte de las veces no es elegida de manera azarosa, sino que está formalmente propuesta por el texto mediante convenciones institucionales. Lo anterior genera una serie de compromisos que contribuyen al

³⁶ Cuya consecuencia más conocida es posiblemente la única tipología reconocida de los inicios: *ab ovo*, *in media res*, *in extrama res*.

establecimiento del pacto de lectura, por ende, el inicio es también un lugar de concierto entre las promesas textuales y las expectativas de los lectores/espectadores.

Por otro lado, se debe reconocer que el efecto narrativo, cognitivo y emotivo de cualquier segmento textual y, por tanto, del inicio formal, no sólo depende del contenido narrativo mismo, sino de su orden discursivo. Esto es muy claro en ciertos géneros como en la novela de detectives, donde la muerte (fin natural) no es la culminación trágica o lógica de un desarrollo, sino un *motivo detonante*³⁷ (MD) inicial cuyo valor funcional no se determina sólo por el hecho en sí, sino por su ubicación al inicio del relato, de donde dimana su rol de causa de la pesquisa. Así pues, el valor suspensivo, sorpresivo, climático, etcétera, es correlativo a su orden y relaciones con lo anterior y lo posterior. De modo que, lo que aquí denominaremos *inicios no formales*³⁸ son, en el fondo, más nominales que estrictamente pragmático-funcionales. Además, implican otros problemas, algunos previamente reconocidos por Romagnolo (2015), como la cuestión de si se deben considerar los eventos primeros con base en el modelo del universo ficcional o del mundo real, o si tomar de punto de referencia sólo los eventos narrados o también considerar los eventos implícitos e incluso los eventos presupuestos. De ahí también que no haya que confundir vuelcos narrativos en la trama con cambios de reglas (reinicios).

El carácter formal de los inicios, su posición relativa, su práctica convencional y su naturaleza receptiva inciden, como es lógico, en su valoración socio-hermenéutica y, en consecuencia, en su jerarquía respecto a otras partes del texto. Hecho que también influye en el proceso de su producción, articulación y recepción, así como en el de su reflexión teórico-analítica.

³⁷ Véase capítulo 11.

³⁸ Por *inicios no formales* entenderemos todos aquellos inicios comúnmente empleados por la crítica (inicios cronológicos, inicios causales, inicios naturales, etc.) que no se definen realmente por su posición discursiva inicial, sino mediante una abstracción del contenido narrativo y un acto judicativo que determina su primeridad.

3.4.1 Inicios y linealidad discursiva.

El carácter textual-receptivo de un inicio formal es evidente desde el momento en que, por antonomasia, cuando se habla del inicio de una novela o de una película se hace referencia a las primeras frases que se leen y a las primeras imágenes y secuencias que se observan; no a las primeras palabras que fueron escritas de esa obra literaria ni a las primeras escenas rodadas del filme. Tampoco, a un punto del comienzo del universo ficcional, pues en sentido estricto, ese universo no inicia antes del momento en que empieza a ser narrado.

La recepción del relato obedece a una linealidad producto de una convención institucional que sirve de marco textual al proponer un momento de comienzo y otro de finalización, independientemente de si éstos generan una mayor o menor sensación e impacto de apertura o clausura, según el caso. En un libro impreso, por ejemplo, las páginas están numeradas en un orden ascendente no aleatorio, y esta numeración excede el orden numérico al comprometer la lectura a una sucesión, lo que establece una linealidad que no existe en el mundo, ni es autosuficiente en el mismo libro fuera de tal convención. Sin esta convención de linealidad y, por ende, de secuencialidad, cualquier lector podría tomar ese objeto y comenzar y terminar su lectura en un punto arbitrariamente seleccionado. Esta última podría ser la norma y, de hecho, es la propuesta de algunos textos; sin embargo, al no ser una práctica generalizada, el principio de linealidad discursiva se impone constituyéndose en uno de los fundamentos que dotan de relevancia a los inicios formales. El principio de linealidad secuencial opera aun cuando no se siga un trayecto totalmente prefijado por el texto, como sucede con las obras hipertextuales, en las que el usuario puede determinar trayectos a través de la elección de vínculos y ligas.

En novelas como *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, que no pueden considerarse sino experimentales por su carácter excepcional, se prevén varios programas de lectura, desde la lectura lineal-secuencial pasando por la alternado-secuencial hasta las lecturas completamente aleatorias. Este hecho puede hacer del inicio un punto variable, diferenciado y móvil. En ese sentido, los lectores pueden elegir entre los trayectos trazados formalmente u optar por un número

incuantificable de trayectos aleatorios. Con todo y estas posibilidades, lo más probable es que se opte por los trayectos explícitamente propuestos en el texto.

Toda lectura es un proceso, pero también un trayecto formalmente trazado. El autor interviene estructurando las partes de tal manera que puedan ser recibidas conforme a una estrategia general. No es mero capricho, sino que obedece tanto a una propuesta estética-ideológica como a un imperativo de coherencia, y, por supuesto, a una necesidad de sentido. Por ello, independientemente de cuál pueda ser su contenido específico, los inicios y los finales operan como ejes de sentido.

Cualquier delimitación implica un corte, por consiguiente, una decisión que ciertamente puede ser más o menos arbitraria, pero no por ello aleatoria. La mayor o menor arbitrariedad dependerá del grado de pertinencia y explicitud del criterio analítico adoptado. Aquí radica uno de los problemas de la conceptualización y la delimitación del inicio, ya que a menudo se le quiere ver como un lugar naturalmente autodelimitado en virtud de características intrínsecas determinadas; pero con frecuencia se olvida el aspecto del que dimana lo anterior, y que da al inicio su estatuto, esto es, su posición estructural y, a partir de ésta, el hecho de constituirse como el primer momento de contacto en el proceso de participación.

Por ejemplo, si un fragmento cualquiera, se colocase en la posición inicial del texto, desempeñaría –forzadamente, si se quiere— las funciones inherentes al inicio, y a partir de sus componentes, independientemente los que fueran, se operaría la apertura del texto. Si por su parte, el inicio se colocara en otro lugar, no sólo dejaría de ser por razones obvias el inicio, sino que no podría desempeñar las funciones descritas, aun conteniendo la misma información y características formales, pues éstas no se bastan a sí mismas, si no que dependen de su posición como matriz semiótica.

De lo anterior se deriva lo que identificamos como los cuatro *componentes componenciales* (CC) de los inicios, los cuales se hallan presentes en todo inicio y, en conjunto, articulan su función apertural y transitiva. Si bien estas funciones operan gracias a su convencionalidad e institucionalidad, no son soslayables en cuanto tales³⁹, pero sí es posible modificar o rechazar ciertas formas que se van

³⁹ Pues todo inicio presenta, por ejemplo, unas características que lo individualizan o lo generalizan; así como cierta información que puede tener más o menos continuidad.

asentando en la memoria del campo en cuestión, entre las que se incluye un repertorio de tópicos y estrategias de apertura.

3.4.2 Inicio y volumen.

Lo primero que habría que distinguir es el inicio del texto del comienzo del volumen que lo contiene. Como se sabe, la novela no es un género propio de la tradición oral, por lo que al tener en el papel impreso su soporte hegemónico, ha requerido de un medio físico para su transmisión. Esto ha sido así hasta fechas relativamente recientes, ya que debido a la aparición de nuevas tecnologías y a los formatos digitales, ahora puede soportarse en archivos informáticos descargables. Con todo, la novela ha estado tradicionalmente vinculada con el libro encuadernado⁴⁰ como objeto continente capaz de albergar en un solo volumen –la mayor parte de las veces— la totalidad de la obra. Pero el inicio del volumen, en cuanto unidad continente, no debe confundirse con el inicio del texto.

El hecho que la misma novela pueda circular concomitantemente en diferentes soportes (impresos o digitales) y, de esta suerte, el libro impreso pueda convivir con el archivo de descarga, el acceso para lectura en línea o, por otro lado, con el audiolibro (sea en soporte físico, para descarga, o para escuchar en el momento [*streaming*]) demuestra que la unidad y los límites del texto a la par que conviven con los límites de su soporte, los trascienden.

Cada edición es susceptible de tener sus propios paratextos editoriales y volumétricos, los cuales pueden anteceder al inicio formal, pero el punto en común, independientemente del soporte y del formato, es que el inicio del texto propiamente dicho es el mismo para todas las presentaciones, incluso para la versión en audiolibro, si bien en este último caso, la conversión a la oralidad y la capa significativa que agrega la voz, la entonación y el ritmo de lectura dotan de espesura significativa y determinada intencionalidad al material inicial.

⁴⁰ También estaba, en algunos casos, la llamada “novela por entregas”, que aparecía en suplementos de publicaciones periódicas.

La electrónica, la informática y la telemática, así como la cada vez mayor omnipresencia de la red⁴¹, han dado paso a nuevas formas de novela y relato hipertextual, las cuales no necesariamente poseen una versión impresa; de hecho, en algunos casos (como el de ciertas blognovelas), una versión impresa no sería posible sin una adaptación supresiva. En los relatos multimediales e hipertextuales nativos, el soporte de la página impresa se sustituye por el de la pantalla, en cuyo caso, aunque el texto sea eminentemente literario, el inicio puede ser sonoro, visual, audiovisual o una mezcla de todo, por lo que esos inicios son susceptibles de presentar características y problemáticas particulares, sin que los cuatro componentes componenciales que hemos mencionado dejen de aparecer.

Dicho lo anterior, se habría distinguido entre el inicio textual propiamente y el inicio volumétrico, si bien ciertamente cualquier volumen, como puede ser un libro, tiene sus propios límites (superiores e inferiores, internos y externos), todos ellos susceptibles de mantener una relación más o menos directa con el texto.

3.5. Segmento y fragmento.

Como se ha visto, el problema delimitativo del inicio, es decir, la demarcación extensional y formal de la unidad operativa a estudiar, no encuentra su única dificultad en resolver la pregunta ¿dónde termina el inicio?, sino que incluye cuestionarse dónde comienza, qué elementos considerar y qué aspectos estudiar de cada uno de ellos. La respuesta a estas interrogantes no siempre es sencilla, ya que es uno de tantos casos donde la definición teórica suele ser menos problemática que su aplicación metodológica. Por lo expuesto, aquí se propone hacer uso de dos categorías que se distinguen, más que por su extensión, en virtud del grado de explicitud textual de su conformación. En otras palabras, si se trata de

⁴¹ Cada vez son más los objetos que pueden conectarse a la red y conectarse entre sí para transmitir instrucciones o información de diferentes clases. Un ejemplo es el llamado *internet de las cosas* [internet of things], propuesto por Kevin Ashton (2009).

un lugar o momento diferenciado formalmente dentro del texto; o si, con base en criterios secundarios o extrínsecos, es el analista quien debe definir su extensión. Para el efecto anterior, se utilizarán las categorías de *segmento* y *fragmento* respectivamente.

Al no tratarse de un criterio extensional, en el que un segmento o un fragmento sea *a priori* uno mayor que el otro, implica que pueden contenerse mutuamente, es decir, dentro de un segmento pueden distinguirse uno o más fragmentos y viceversa. Lo anterior es independiente del hecho que cada segmento pueda contener unidades segmentales menores. De igual forma, un fragmento puede subdividirse (refragmentarse) para identificar fragmentos analíticos de menor extensión.

3.5.1 Segmento y fragmento en la novela.

El discurso novelesco suele estar segmentado, esto es, organizado en unidades formales propuestas por el texto mismo. Habitualmente estos segmentos se encuentran conformados en capítulos, los cuales responden a criterios heterogéneos y particulares que, por lo mismo, suelen variar de una novela a otra. También puede haber casos de relatos no segmentados.

Por otra parte, los criterios que articulan las unidades formales (capítulos u otras modalidades) pueden ser claros y reconocibles mediante una lógica uniforme presente a lo largo de toda la obra, donde pueden servir de guía: el protagonismo de distintos personajes en cada capítulo; los lugares como punto de referencia; tiempos específicos; líneas de acción concretas; eventos destacados; entre otras posibilidades. O bien, articularse no por contenidos narrativos, sino por criterios de extensión; de ritmo; en imitación a la arquitectura musical; o con relación a eventos o fechas externas. Puede haber segmentos conformados con razones oscilantes y heterogéneas; o incluso segmentos con cortes abruptos y criterios oscuros. Puede haber igualmente novelas cuyas segmentaciones formales sean mínimas y no se presenten en el nivel narrativo, sino sólo en el nivel lingüístico (como pueden ser

los párrafos o las oraciones). Las posibilidades son, en suma, numerosas⁴². La lógica de la articulación de los capítulos puede ser tan diversa en sus ocurrencias que requiere de un análisis particular para determinarla en cada novela.

En otro sentido, todo texto es susceptible de ser fragmentado para fines analíticos con obediencia a diferentes criterios y propósitos. El *fragmento* no tiene límites formales intrínsecos, sino que sus fronteras son necesariamente impuestas por las necesidades analíticas, que pueden o no tomar como punto de referencia secundario un límite formal de cualquier especie, nivel y dimensión para realizar un corte abrupto. El fragmento, pues, puede optar por identificar (o construir) una unidad analítica con independencia o en cooperación con las unidades formales del texto (segmentos), así como constituir o identificar una unidad en donde no estén presentes segmentos textuales.

En virtud del problema de delimitación que plantea definir el inicio en cuanto unidad analítica, resulta pertinente diferenciar estas dos categorías: *segmento* y *fragmento*, las cuales pueden ser de utilidad para dicho propósito.

3.5.1.1 *La unidad segmental.*

Llamaremos *segmento* a aquella unidad segmental cuyos límites puedan definirse textualmente mediante criterios formales, esto es, una señal material de pausa, ruptura, corte o diferenciación que aisle, delimite o diferencie una unidad de otras unidades o del conjunto del texto. En otras palabras, un *segmento* es todo momento o lugar de un texto que contenga una división formal delimitativa, más o menos explícita, que permita su distinción e identificación como unidad específica, tal como podría ser el caso de un inicio.

Las marcas formales son propias de cada medio, aunque eventualmente pueden, por transposición o imitación, ser trasladadas de un medio a otro. En la mayor parte de los casos, la utilización de estas marcas siguen patrones establecidos por la tradición, es decir, se encuentran institucionalizadas. Ello no

⁴² Aunque lo más común es que se manejen capítulos episódicos o relativos al desarrollo de un personaje.

impide que puedan darse variaciones, derivaciones, contraposiciones o innovaciones.

Los segmentos obedecen regularmente a formas particulares de organizar la información de un conjunto textual dado; por ello, aunque habitualmente se siguen pautas de segmentación más o menos institucionalizadas, su contenido y extensión es variable.

Dentro de los segmentos textuales podemos hallar, por un lado, segmentos específicamente narrativos, que son unidades formales que sirven para dividir y diferenciar unidades correlativas a momentos, lugares, episodios, personajes, narradores, etcétera; y, por otra parte, segmentos discursivos, que son unidades separadas por marcas de corte y de pausa, ya sean de carácter visual y/o sonoro, por lo que pueden depender del contenido, el orden y la extensión del discurso, así como de los principios de articulación del sistema modelizador primario o de soporte.

La segmentación, al estar marcada por el texto mismo, así como al obedecer a una lógica que vincula la unidad con diferentes variables narrativas, esto es, por su carácter formal y correlacional, facilita la tarea de identificación y delimitación de unidades analíticas, como en este caso puede ser el inicio.

El segmento es susceptible de ser continente o contenido de otros segmentos, por lo que se establece una relación jerárquica de pertenencia y adyacencia⁴³ que puede ser tomada en consideración para precisar los límites de lo que busca estudiarse. De este modo, aunque los segmentos se definen, en primer término, por la propuesta autoral-textual, lo más frecuente en un estudio es que funcionen de manera cooperativa con criterios analíticos.

En la novela, la segmentación en capítulos es institucionalmente predominante. Pero esta forma de segmentación, si bien tiene un fuerte arraigo, no define *a priori* la cualidad y la cantidad de los capítulos, de modo que su número y

⁴³ Por ejemplo, una obra contenida en varios volúmenes, que pueden estar segmentados en partes que, a su vez, se segmentan en capítulos y éstos en apartados, los cuales se constituyen de diferentes párrafos y así sucesivamente. De tal suerte, a la unidad denominada "parte" le corresponden un número determinado de "capítulos" que conforman, cada uno y en conjunto, el contenido narrativo de esa parte. Los distintos capítulos se relacionan con la parte por pertenencia, mientras que los capítulos de esa parte se relacionan entre sí por adyacencia.

extensión, así como la información contenida varía según las ocurrencias textuales. El resultado es una diversidad en cuanto al número de capítulos que puede tener una novela, a las funciones narrativas que cada uno de ellos desempeña, y a los criterios de correlación segmental mediante los cuales se definen⁴⁴.

Por su parte, los distintos capítulos pueden aparecer numerados, nominados o ambas cosas a la vez o, por el contrario, innominados e innumerados. En cualquier caso, suelen estar dispuestos en una formación sucesiva que determina el orden de lectura. En los capítulos numerados, este orden habitualmente coincide –aunque no es obligatorio que así sea — con una disposición numeral ascendente, ya sea ordinal o cardinal. Los capítulos nominales, por su parte, presentan títulos que son más abiertos y variables, por lo que su arreglo sucesivo no ha de corresponder necesariamente con una disposición de eventos establecidos por una sucesión cronológica o “natural”, sino que admite cierto movimiento contrapuntístico. Al recibir un título, la relación de cada inicio segmental con su título también se multiplica. Con frecuencia, los títulos de los capítulos mencionan algún lugar, señalan algún evento relevante, llevan el nombre del personaje que será protagonista en el capítulo, refieren una fecha precisa o aluden a un momento. En algunas ocasiones, el título del capítulo puede mencionar algún evento relativo al inicio y su universo semántico o, de manera directa y explícita, autodesignarse como el inicio o el final. Este último caso sería el más propenso a servir de referencia segmental inmediata para la identificación del inicio como unidad analítica o, por su parte, a prestarse a una reflexión metanarrativa y metainicial para buscar cuestionar esta posibilidad. En ocasiones, todas las marcas anteriores, al no ser mutuamente excluyentes, pueden aparecer conjuntamente de manera enfática para señalar, por ejemplo, que se trata del inicio de una secuencia o programa.

¿Qué consecuencia tiene lo anterior en la definición de un inicio? En términos amplios, se podría decir que, desde el punto de vista estrictamente segmental, el primer capítulo pudiera ser identificado con el inicio. Sin embargo,

⁴⁴ Estos criterios, como se ha dicho, pueden ser variables, aunque suelen corresponderse con la identificación de unidades narrativas institucionalizadas como pueden ser los cambios de voz, de tiempo, de espacio, de personajes, de acción, de modo, de nivel, entre otros.

aunque parezca un principio general, no puede tenerse como universal. Primero, porque las particularidades de cada ocurrencia requieren un examen y, a menudo, de la aplicación de criterios suplementarios. Segundo, porque las novelas con muchos segmentos, pero de gran extensión, a las que denominaremos *macrosegmentadas*, demandarían necesariamente de constituir una unidad analítica menor, por ejemplo, abordar el inicio de una novela con solamente dos partes. Algo semejante, pero en sentido inverso, ocurriría con las novelas *microsegmentadas* con muchos capítulos, pero de poca extensión, que podrían requerir de una agrupación segmental para constituir una unidad analítica suprasegmental identificada como el inicio. En ambos casos, ante la necesidad de conformar unidades de análisis que no son directamente una unidad formal del texto, se requiere de imponer o sobreponer criterios analíticos, esto es, de proponer una fragmentación. En otras palabras, si bien el capítulo es la forma más usual de segmentación de la novela como género, su extensión y características pueden ser muy variables. Esto puede ser problemático metodológicamente, pero particularmente en los dos casos descritos: cuando los capítulos son pocos y extensos o, por el contrario, cuando son muchos y breves⁴⁵.

Una diferencia de la novela respecto a la segmentación de otras formas expresivas de carácter literario oral, escénico, o de la mayor parte de los relatos audiovisuales, es que en la novela las partes son casi siempre explícitas, por lo que hay predominancia del *segmento* sobre el *fragmento*, hecho que puede auxiliar a tomar el capítulo inicial como referente del análisis. Llamaremos a esto, el criterio segmental primario.

En el caso de las novelas aquí estudiadas, el criterio segmental primario parece adecuado para identificar el primer capítulo con el segmento que cumple con las características formales y funciones aperturales que podrían considerarse convencionalmente propias del inicio.

Si se identifica el inicio como una categoría general, susceptible de agrupar diferentes subcategorías que den cuenta de segmentos aperturales con aspectos

⁴⁵ En principio, al menos de manera general, podría identificarse segmentalmente el inicio con el primer capítulo, sin soslayar que esto no puede tenerse como una regla, sino como una práctica habitual.

o funciones específicos, como puede ser el íncipit, se pueden identificar subsegmentos capitulares con arreglo a criterios formales narrativos como los apartados; o discursivos, como el primer párrafo o la frase inicial. De este modo, la unidad subsegmental no es equivalente al inicio como todo, sino a una parte de éste con una extensión necesariamente menor, por lo que esta delimitación comporta la suma de criterios analíticos con referentes formales narrativos o discursivos, de modo que, para definir la unidad analítica, puede servir de pauta una señal tipográfica (asteriscos, líneas, cursivas, un mayor espacio en blanco).

Entre más subcategorías se incluyan y estudien como parte del inicio, el problema de la delimitación se complejiza, por lo que el criterio formal, a través del cual se define un segmento, puede hacer necesario un segundo criterio delimitativo como apoyo. Esto puede ocurrir, por ejemplo, cuando se considera que el íncipit no puede limitarse a una sola unidad formal como pudiera ser un párrafo, sino que, por razones de contenido, continuidad narrativa o continuidad discursiva, deben incluirse más unidades formales de naturaleza equivalente, por ejemplo, tres párrafos. De ahí la complejidad de incluir unidades subsegmentales y la importancia de valorar cada caso. Evidentemente, si no existe segmentación alguna en el texto, no hay otra opción que recurrir al *fragmento*.

Del Lungo (1993 y 2003), como se ha visto, propone una serie de criterios formales para identificar el íncipit, al que en esencia define como el inicio de la ficción. También propone que, dentro del espacio del íncipit cabe un subsegmento, que designa como *ataque*, que básicamente equivaldría a lo que otros autores llaman “la frase umbral”, esto es, la primera frase de una novela ya iniciada la ficción. Se trataría, por ende, de una unidad subsegmental de carácter discursivo (primera frase) o narrativo (primera función), aunque puede aglutinar un criterio mixto (narrativo-discursivo).

A partir de lo expresado, se entiende que al interior del capítulo pueden aparecer *intrasegmentos*, señalados mediante subtítulos, numeraciones o simplemente mediante signos tipográficos como líneas, asteriscos, guiones, cursivas, blancos tipográficos. Estas marcas pueden orientar, de igual forma, a definir la segmentación del inicio cuando el capítulo es muy amplio; o bien, pueden

ayudar a identificar segmentos con funciones de apertura específicos como la entrada, la presentación o la exposición.

Los segmentos pueden ser de dos tipos: demarcativos y enunciativos. Los primeros, como se ha dicho, se encuentran limitados por marcas y bordes textuales; mientras que los segundos adquieren este carácter mediante la intervención de una voz narrativa que los enuncia explícitamente de diversas maneras, por ejemplo, mediante expresiones aperturales del tipo: “Aquí comienza esta historia”, “Con esto da inicio”, “Esto es el origen de”; o clausurales como “hasta aquí el inicio”, “a partir de aquí, todo cambió”, “aquí comienza la segunda parte”, “hasta que terminó esta etapa”, “este fue el final de...”.

Ambos tipos de unidad segmental requieren de la lectura para su determinación final; sin embargo, los segmentos demarcativos pueden vislumbrarse desde la estructura capitular del texto; mientras que los segmentos enunciativos requieren necesariamente de su ubicación dentro de la lectura para su definición. Está claro que no hay impedimento o necesidad ni para su divergencia ni para su coincidencia, por lo que podrían coincidir en un mismo punto con un efecto de refuerzo mutuo.

3.5.1.1.1 Segmentos iniciales en textos dramáticos y representaciones teatrales.

En manifestaciones culturales como el teatro o la ópera, también existen formas propias de segmentación institucionalizadas, cuyo propósito es dividir la obra en grandes unidades dramáticas llamadas “actos”, definidas habitualmente por cambios importantes en la situación de los personajes con relación al conflicto central. A diferencia de la novela, cuyo número de capítulos es variable, en el teatro los actos suelen limitarse a cinco –es frecuente que sean tres–, aunque su número puede eventualmente variar.

La delimitación de estos actos, que se encuentra ampliamente convencionalizada, es clara –al menos, la mayoría de las veces– tanto en los textos dramáticos, mediante indicaciones formales, como en las representaciones escénicas, a través de indicaciones materiales y actos ritualizados, donde el uso

del telón, el encendido y apagado de luces, anuncios hechos a través de megáfonos, así como pausas largas, le indican al público el tránsito de un segmento al otro. No obstante, al tratarse de segmentos extensos, la determinación del inicio puede requerir de la identificación de un subsegmento o la definición de un fragmento operativo. Evidentemente, existen otras opciones de segmentación, incluso los capítulos, pero la forma dominante sigue siendo mediante actos y escenas.

En el teatro las marcas segmentales (aunque no necesariamente su ubicación ni los límites que tales marcas imponen) varían dependiendo si se trata de un lector (pieza o teatro dramático) o de un espectador (teatro representado o escénico). El primero podrá encontrar segmentos convencionalmente designados como actos y escenas. El segundo puede reconocer los actos mediante su anuncio inicial, el uso del telón, la luz, la música, etcétera; aunque en el cambio de escena, las marcas pueden volverse sutiles o desaparecer, por lo que su identificación puede darse sólo por conocimiento de la convención, por ejemplo, al identificar cambios de espacio ficcional o la entrada y salida de personajes, aunque la acción no muestre interrupciones o los cortes propios de una segmentación. Dicho de otro modo, en los textos dramáticos puede existir formal y explícitamente una subsegmentación de los actos y las escenas que podrían servir de base para la definición de la unidad analítica inicial. Mientras que, en las representaciones teatrales, estas unidades, habitualmente definidas por la entrada y salida de personajes a escena, no siempre resultan claras, en consecuencia, no necesariamente conservarán el mismo carácter segmental que poseían en el texto dramático, por lo que podrían resultar poco útiles como criterio para definir la unidad analítica inicial. En obras de acto único y escenas múltiples, la escena se convierte en la unidad segmental de base, pero en obras de acto y escena únicos, existe la necesidad de la definición de un fragmento inicial, cuyo criterio delimitativo puede variar entre el texto dramático y las distintas representaciones. No debe soslayarse que la representación teatral puede recurrir a una segmentación diferente y autónoma a la que se halla presente en el texto dramático. En ese sentido, es la propia materia expresiva de la representación escénica la que puede usarse como marca delimitativa, esto es, el silencio vs el sonido; la música que entra o sale; la

iluminación que cambia, se apaga o se enciende; el movimiento que comienza; proyecciones con títulos o rótulos que indican el nombre del segmento; la aparición o desaparición de un narrador, entre otras posibilidades. Con todo, ha de reconocerse que la identificación de estas divisiones es limítrofe entre el segmento y el fragmento, ya que frecuentemente puede requerir de una dilucidación analítica, pues a diferencia de lo que ocurre con los actos en los que baja el telón, o de los capítulos en la novela, a un espectador poco entrenado el carácter segmental de la parte puede pasarle desapercibido.

Es menester recordar que muchas puestas en escena justamente encuentran en el inicio el momento idóneo para introducir cambios y/o elementos de su propuesta estético-ideológica, por lo que el inicio adquiere una especial relevancia, sobre todo desde el punto de vista particularizante y metacodicial.

En el caso del cine, sucede algo similar respecto al guion, donde la película regularmente no hace visibles las marcas que pueden ser claras en el guion cinematográfico.

La ópera, por su parte, tiene de base segmental la correlación entre la música y la acción dramática, por lo que, a los segmentos dramáticos (habitualmente expresados en actos y escenas), vienen a sumarse, amalgamarse o imbricarse los segmentos musicales. La lógica de los segmentos musicales puede representar rupturas, transiciones o pausas respecto a la progresión dramática, ya que pueden, por ejemplo, detener la acción para expresar las reflexiones o los sentimientos de uno o más personajes. De ahí el carácter marcadamente segmental de la ópera respecto al teatro. Por ello, la fuerte convencionalidad de la segunda permite identificar más fácilmente segmentos tales como recitativos, arias, dúos, tríos, cuartetos, coros, danzas, secciones instrumentales (intermedio [intermezzo], interludio, etc.). En muchas óperas, el segmento inicial es claramente identificable, ya que corresponde a una parte estrictamente musical llamada *obertura*, la cual puede desempeñar múltiples funciones aperturales. Para algunos autores, que correlacionan el inicio formal con el establecimiento de una situación narrativa clara, el carácter abstracto de la música no permitiría hablar de la obertura como propiamente el inicio; sin embargo, lo cierto es que, en términos musicales, la obertura presenta y anticipa muchos de los motivos y temas que se desarrollarán

a lo largo de la obra, por lo que en sentido estricto es un inicio formal en toda regla, aunque luego se implique un segundo inicio de carácter escénico. Aquí también pueden observarse tendencias según la época, ya que en algunas puestas en escena es sólo la orquesta la que toca la obertura, mientras el telón permanece cerrado; pero cada vez es más frecuente que, en compañía de la obertura musical, haya proyecciones, danzas o acciones varias con el telón abierto. Asimismo, nada impide que, en una determinada propuesta, se presenten eventos escénicos antes del inicio de la obertura. En cualquiera de los casos mencionados, en el teatro y en la ópera, los segmentos formales del inicio pueden requerir de un criterio suplementario para determinar la unidad analítica inicial.

3.5.1.2 *La unidad fragmental.*

Llamaremos *fragmento* a aquella unidad que es definida por una instancia *lectocrítica*⁴⁶ a partir de un criterio analítico, como puede ser una unidad de contenido, por ejemplo, el cambio de espacio, de tiempo, de situación, de personaje focalizado, de voz, de modo narrativo, de tema, entre otras muchas posibilidades. Por ende, un fragmento no necesariamente coincide con la propuesta delimitativa del texto mismo ni se define mediante un criterio formal.

De este modo, cuando no se elige una unidad formal (como el primer capítulo), sino una unidad menor o mayor por las razones que se consideren, frecuentemente se requerirá de un criterio analítico secundario para definir y delimitar el inicio en cuanto unidad fragmental. El rasgo que separa estas unidades de las *unidades segmentales* es, primeramente, su grado de formalidad. Por grado de formalidad se entiende aquí la mayor o menor explicitud de una marca que divide al texto en partes constitutivas. Dicho en otros términos, mientras que el segmento se presenta de manera explícita por el texto; el fragmento, al estar definido por las necesidades del análisis, se define con base en un criterio determinado que igualmente propone los límites de la unidad, por lo que puede carecer de marcas explícitas y, en consecuencia, de un consenso.

⁴⁶ Nos referimos aquí a las lecturas hechas con el propósito concreto de un comentario crítico o análisis.

En virtud que los textos narrativos de menor extensión (como es el caso de muchos cuentos) son menos susceptibles de hallarse formalmente segmentados, se tendrá que optar mayormente por la fragmentación o por un esquema mixto que tome de base segmentos discursivos formales con criterios de constitución fragmental.

En suma, a diferencia del segmento que se configura textualmente mediante alguna marca formal, material, o por una práctica ritualizada, el fragmento se decide con base en un criterio analítico que puede o no tomar de referencia un segmento o subsegmento textual para definir la unidad inicial. En consecuencia, el peso no recae en la identificación de las marcas textuales como criterio delimitativo primario, sino en la definición de criterios secundarios que justifiquen la conformación de la unidad analítica.

3.5.2 Segmento y fragmento en el cine.

3.5.2.1 Segmentos cinematográficos.

El relato cinematográfico, al igual que otro tipo de relatos, presenta formas de segmentación particulares, las cuales pueden poseer un grado diverso de explicitud. Sin embargo, las marcas más explícitas no son tan predominantes como aquellas que, como sucedía con las escenas en el teatro representado, requieren de cierto conocimiento de las convenciones para su identificación. De este modo, en el cine puede haber segmentos claramente identificables, como pueden ser los marcos con los créditos iniciales o finales. Asimismo, pueden aparecer capítulos o partes, muchas veces designadas mediante un título que, a menudo, responde al nombre del personaje en que se centrará ese segmento del relato. No obstante, hay otras formas de ruptura menos explícitas que pueden desempeñar, según el contexto, un papel delimitador o no. Por otro lado, hay que considerar que el cine, al tratarse (actualmente) de un medio audiovisual, presenta marcas segmentales tanto en la banda de imágenes como en la banda sonora.

Si en la novela predomina la segmentación capitular como unidad compleja, en el cine predomina la narración aparentemente ininterrumpida, aunque dividida en unidades de acción narrativa denominadas secuencias, cuyo tránsito puede o no representarse mediante signos transitivos como el fundido a negro. Pero si los capítulos son claramente *unidades segmentales*, las secuencias cinematográficas pueden ser tanto unidades segmentales como unidades fragmentales. De este modo, la llamada secuencia de apertura [*opening sequence*] puede estar implicada y enmarcada dentro de la secuencia de créditos [*title sequence*]; determinarse mediante un elemento de corte o clausura (efecto de transición, aparición o desaparición de algún elemento visual o sonoro); o, en su caso, tener que señalarse para fines del análisis mediante la identificación o determinación de unidades de contenido.

Dicho lo anterior, el recurso más habitual para indicar el tránsito de secuencias es la llamada *transición* que, como se ha dicho, puede ser de carácter visual, sonoro o mixto. Se trata de un elemento que tiene el propósito de señalar el paso de un momento o lugar determinados a otro tiempo o espacio no estrictamente contiguos entre sí; por ende, su valor narrativo consiste en señalar un salto elíptico de la secuencia que termina con relación a la secuencia que comienza, mediante efectos visuales como el fundido a negro o el fundido encadenado (los más frecuentes), el barrido, el desenfoco, o algún efecto sonoro, como el inicio o el fin de una pista musical.

Para definir la unidad inicial, se puede acudir a los macrosegmentos claramente destacados mediante títulos y subtítulos; o bien, a microsegmentos separados mediante transiciones; mientras que las unidades fragmentales pueden considerarse por su contenido narrativo (un diálogo, una acción, la presentación del espacio) o por aspectos formales (cambios de escala, de color a blanco y negro, iniciar un movimiento, pasar de foco a desenfoco; pasar del silencio al sonido, de la música a la palabra, o viceversa, entre un sinfín de posibilidades).

Una película, en consecuencia, también presenta distintas marcas que señalan y diferencian una unidad narrativa y/o textual de otra. Dicho de otro modo, el segmento inicial es eventualmente claro, por ejemplo, cuando se funde o enmarca con la secuencia inicial de créditos (o genérico). Sin embargo, a menudo

identificar la unidad inicial requerirá de un corte efectuado bajo un criterio analítico con apoyo en alguna marca de tipo formal o una señal textual o de contenido. A diferencia de las novelas capituladas; en el cine, cuyos relatos suelen dar una apariencia de continuidad en tiempo presente, la definición de la unidad inicial con frecuencia requiere de la fragmentación, aun y cuando en la articulación del discurso cinematográfico existan unidades como las tomas de montaje que, salvo en los planos-secuencia frecuentes en los inicios de muchas películas, requieren de agrupaciones para conformar unidades narrativas o de contenido encargadas de la tarea de apertura. Aunque una sola imagen o un intertexto musical pueden cumplir eficazmente dicha función.

Así pues, cuando no hay un conjunto claramente identificable como unidad inicial, puede recurrirse a una secuenciación (*découpage*), organizando unidades por secuencias cinematográficas, las cuales suelen articularse mediante una o varias tomas de montaje con una función narrativa (en el sentido propio del término) como eje directriz. La división y transición secuencial es variable, pero puede haber, como se ha dicho, indicaciones de tipo transitivo que delimitan una secuencia de otra. No es ocioso mencionar que, desde el punto de vista espectral, estas divisiones no siempre son percibidas como unidades narrativas diferenciadas. En una novela, la ruptura que implica el salto de un capítulo a otro es evidente, pero en el cine los saltos son menos abruptos y claros, ya que la segmentación explícita es menos frecuente, mientras que la microsegmentación formal es propia de su articulación discursiva, la cual se compone de la unión lineal de diferentes planos con una duración y función narrativa variables, que se articulan bajo diferentes principios de continuidad (*raccord*). En ese sentido, el problema de las grandes unidades de las novelas macrosegmentadas o, en contraparte, el de la microsegmentación en unidades narrativas breves, rara vez está presente en el cine.

De este modo, si la segmentación puede servir de criterio predominante en la novela, en el caso del largometraje de ficción puede serlo la fragmentación, ya que resulta más difícil circunscribir el criterio delimitativo a un aspecto narrativo-formal. Y si bien es cierto que la existencia institucionalizada de una secuencia de

créditos puede facilitar la labor, existe diversidad en la utilización de esta secuencia, la cual a veces es paratextual, otras transitiva y, en ocasiones, plenamente textual.

No hay que olvidar que, dada la relativamente corta historia de la cinematografía, la cuestión de la historicidad de los inicios se vuelve más clara y manifiesta, por lo que puede verse cómo en la etapa temprana del cine, los marcos del relato en general, esto es, inicios y finales, carecían de la institucionalización, especificidad y funciones propias que ya tenían asentadas en otra clase de relatos como el novelesco. La capacidad narrativa del cine sería algo que se iría desarrollando con los años y, a medida que esto ocurría, también el inicio y el final iban adquiriendo relevancia, formalidad y especificidad.

Algunas de las primeras películas (anteriores a la aparición del montaje), por ejemplo, las llamadas “vistas cinematográficas”, donde el encuadre es prácticamente fijo, el movimiento es interno y la longitud del filme equivale a la toma proyectada, carecen de un carácter narrativo complejamente articulado, por lo que el inicio narrativo es inexistente, irrelevante, o simplemente coincidente con el inicio de la acción representada.

En otros filmes pioneros, pero de mayor narratividad como *L'Arroseur arrosé* (Louis Lumière, 1895), el inicio es una situación narrativa, en este caso de estabilidad, que es interrumpida por una acción disruptiva, mientras que el final es el retorno a la calma, una vez que el factor desestabilizante ha sido neutralizado. Pero no hay más cambios en la imagen que los producidos por los movimientos internos de los actores, por lo que desde este punto de vista y fuera de la cuestión situacional mencionada, no hay diferenciación formal entre el inicio, el desarrollo de la acción y el final.

En algunos momentos posteriores del cine pionero, la venta de una película se daba por carretes, por lo cual un exhibidor podía comprar solamente algunos de ellos, además que los exhibía en un orden variable. De tal suerte, un grupo de espectadores tenía acceso a un metraje diferente al de otro grupo o, en su caso, a ver la película completa, aunque incluso en este supuesto, el orden podía ser distinto. Dicho en otras palabras, según los carretes y el orden de su proyección, inicios y finales podían diferir considerablemente.

De este modo, en la etapa pionera de la cinematografía, dadas las formas de circulación preinstitucionales, no era poco común que las películas se exhibieran de forma fragmentaria. A lo anterior se añade lo delicado de los materiales usados en las filmaciones, que repercutió en que algunos filmes se perdieron en su totalidad, mientras que otros se extraviaron o dañaron parcialmente. Así pues, dependiendo de la época y la cinematografía, existe una dispersión considerable con relación a los inicios receptivos y, como se ha dicho, una inexistencia o una variabilidad importante respecto a los inicios formales.

A guisa de ejemplo, está el caso de filmes que el público vio en su momento como obras completas, pero hoy se conoce que se trataba de fragmentos o filmes incompletos o, viceversa, filmes que en un momento o lugar fueron exhibidos completos y, luego, al perderse alguna de sus partes, exhibirse de manera parcial o recortada. En resumen, ya sea por la práctica de la distribución o las vicisitudes sufridas por los materiales, los inicios y los finales cinematográficos no eran elementos estructuralmente relevantes con relación a la unidad de la obra, de ahí que no estuviesen en condiciones de cumplir funciones específicas.

Ante las circunstancias descritas, no es posible hablar con propiedad de inicios formales en esta etapa del cine, por lo que destacan los inicios receptivos. Y no fue sino hasta la institucionalización del cine que se favorece el surgimiento de un inicio formal estable, convergente con el inicio receptivo, por lo tanto, a partir de ese momento los inicios se empiezan a elaborar de manera más intencionada y sofisticada. En la medida que su importancia iba en aumento, las funciones de apertura adquirirían especificidad y complejidad, esto es, su configuración de inicios formales. Ya para la década de los treinta y la de los cuarenta del siglo XX, hay filmes con inicios tan destacados como memorables, ejemplo de ello es el inicio de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941).

Este conjunto de hechos, que hace que no sea posible ver al cine de una manera homogénea durante todas las etapas de su historia, implica que se deban hacer diversos matices al hablar de los inicios narrativos del cine en diferentes momentos, lo cual es válido tanto para la etapa pionera del cine como para el cine de vanguardias, el cine industrial y de género, el cine transmedia o el cine en vivo, por citar algunos ejemplos. Asimismo, se pone en evidencia la historicidad de los

inicios mismos que, amén de las diferencias de estilos y características entre una época u otra, pueden mostrar tendencias hacia una mayor o una menor relevancia.

3.5.3 Segmento y fragmento en la adaptación.

En el caso del estudio de las adaptaciones, se puede recurrir tanto a lo que se designará aquí como un *criterio intrínseco*, que a menudo será un fragmento seleccionado por el analista, como a un *criterio extrínseco*, que toma como base un segmento o fragmento del *hipotexto* (en el sentido genettiano) para determinar la unidad inicial de la adaptación. También podría utilizarse un *criterio mixto*, es decir, una mezcla de los criterios anteriores para fines comparativos.

- a) *Criterio intrínseco*. En este caso, se toma un segmento o fragmento de la película para identificar la unidad inicial sin tomar en consideración la segmentación o fragmentación hecha en la novela. El criterio se basa exclusivamente en la película misma.
- b) *Criterio extrínseco*. En este caso, se parte de la base de la segmentación y/o fragmentación de la novela para determinar la unidad inicial en la película mediante equivalencia. No es ocioso decir que esto sólo es posible cuando la película presenta un desarrollo diegético de inicio similar al de la novela. Si la película suprime el inicio de la novela, si introduce un inicio diferente, o bien, si lo desfasa a otro momento, por ejemplo, al final, el criterio extrínseco no es operativo.
- c) *Criterio mixto*. Es útil cuando se desean seguir y destacar puntualmente las transformaciones introducidas en el inicio de la película respecto al inicio de la novela, como pueden ser los procesos de actualización, de inversión, cambios de sentido, particularidades del campo, condicionantes institucionales o cualquier otra que facilite un análisis más detallado y contrastivo. En este caso, aplicarían paralelamente el criterio intrínseco y el criterio extrínseco, así como su correlación.

3.5.4 Los límites del inicio.

En algunos aspectos, el estudio de los inicios y de los finales ha presentado problemáticas metodológicas similares, por citar un caso, el problema de definir sus límites. Lo anterior, en el caso de los finales ha llevado a la pregunta básica: ¿dónde comienza el fin? Y, en el caso de los inicios, a la pregunta inversa: ¿dónde termina el principio? Sin embargo, como se ha dicho, el problema de la delimitación de la unidad analítica trasciende la pregunta anterior, ya que es más complejo de lo que aparenta, e incluye tanto la pregunta mencionada sobre su límite final como aquella que involucra su comienzo, entre otras cuestiones.

Aunque definir el comienzo del inicio pueda parecer una cuestión dada, no lo es debido a lo que denominaremos el *fenómeno multiplicativo* del inicio, que conlleva que pueda existir un inicio que introduzca el texto, pero no incorpore elementos propios del universo ficcional; o donde se introduzcan elementos de este universo, pero sin que aparezca ningún motivo desencadenante del flujo de acontecimientos del relato. Lo dicho lleva, como se ha expuesto, a las preguntas sobre si se debe considerar que el inicio es el comienzo del texto en general, el inicio de la ficción o el inicio del flujo de eventos narrados.

Por otra parte, la cuestión de su límite final tampoco es fácil ni puede considerarse dada de antemano. Su determinación, como se ha expresado en este capítulo, depende de la existencia de límites explícitos segmentales como, en su caso, de unidades fragmentales determinadas con arreglo en una marca formal o de contenido.

CAPÍTULO 4. INICIOS Y NIVELES TEXTUALES.

Presentación.

En la medida que el inicio es susceptible de entenderse de diversas formas y de presentarse en múltiples niveles, se ha dado lugar a su localización en distintos lugares o momentos identificados con el acto de iniciar, tal como lo ejemplifica la tipología de Romagnolo (2015); donde los tipos referidos no son —como se ha dicho— mutuamente excluyentes ni refieren casos producidos en diferentes textos, sino que suelen presentarse de manera dispersa o estratificada en una misma obra.

Por su parte, en un enfoque por niveles, no debe entenderse que todo texto deba poseer un inicio diferenciado para cada nivel, ya que pueden o no coincidir en un mismo punto. La variación entre textos distintos comportaría diferencias en cuanto a la ejecución y actualización de los inicios según los niveles involucrados, sin que ello excluya la posibilidad de encontrar constantes y tendencias con relación a una serie de variables de época, estilo, género, autor, entre otras.

4.1 Tipología tradicional de los inicios. Los diferentes tipos de inicio según su relación con la historia.

Una de las formas en que tradicionalmente se han entendido los diferentes tipos de inicios obedece, como se ha insistido, a la correlación entre el inicio del relato y el inicio de la historia. Dejando de lado que, desde determinados puntos de vista, la idea del inicio de la historia puede resultar problemática, puesto que habría que definir si considerar la primeridad cronológica o la causal, así como si partir de lo efectivamente narrado o contemplar lo implícito e, incluso, lo presupuesto en una lógica de mundos posibles, lo cierto es que históricamente, como se ha dicho, han destacado dos clases de inicios: el inicio *ab ovo*; y el inicio *in media res*, al que se les ha sumado el inicio *in extrema res* o *in extremis*.

El inicio llamado *ab ovo*, que muchos críticos identifican con Aristóteles, se da cuando el relato comienza con el principio, inicio u origen de la historia o, en un registro más reciente, con la exposición clara de una situación de partida. Se trata de un inicio que ha sido predominante en diferentes momentos de la dramaturgia y la novelística occidental.

El inicio *in media res*, cuya defensa se asocia con Horacio, se presenta cuando el relato comienza sin mayores preámbulos con una acción en curso. Ello presupone la existencia de una serie de eventos anteriores que, en algunos casos, son previamente conocidos por los lectores/espectadores (como los relatos míticos y los hechos históricos) y, en otros, se trata de eventos y causas que serán narrados con posterioridad, o bien, que requieren deducirse de otros datos expresados.

El inicio *in extrema res* se presenta cuando el relato comienza narrando el final de la historia o, en términos del desarrollo de la trama, su desenlace. Dicha situación conduce a una narración retrospectiva que habitualmente se centra en explicar las causas del “final” o del desenlace expuestos en el comienzo. El desarrollo, entonces, más que responder al “qué”, se ocupará del “cómo” o el “por

qué”. Para algunos autores, no sería tanto un tipo diferente de inicio como una forma extrema del inicio *in media res*.

Los tres tipos de inicios mencionados tienen la ventaja de conformar una tipología basada en un criterio que –implícitamente, al menos— es estable; sin embargo, visto de manera más amplia, esta correlación es sólo una de las formas posibles tanto de ocuparse de ella como de entender las diferencias y generalidades entre los inicios. El determinante fundamental se vuelve, entonces, dónde comienza a narrarse esa historia, en cuyo caso quedan omitidas otras cuestiones relevantes como el por qué narrarla o el cómo comenzarla. Con todo, el punto que fija el inicio, variable respecto a la historia, es estable en cuanto la narración, por lo que no se problematiza y se da por sentada su posición. La tipología tradicional de los inicios, que aquí hemos designado como el *modelo clásico*, tampoco distingue el caso de los inicios fragmentados o compuestos.

4.2 El inicio y sus correlatos.

Hemos llamado *enfoque por correlatos* a aquel que se fundamenta en establecer una relación recíproca entre el inicio formal con otro u otros inicios de diferente naturaleza. En el caso del *modelo clásico*, la correlación se da entre el inicio formal y el inicio de la historia, donde el punto constante es el inicio formal y el punto variable el momento de la historia donde comienza el relato.

Existen diferentes formas de considerar o ampliar los correlatos y consecuentemente de definir qué entender por un inicio (en singular) o por los inicios (en plural). Romagnolo, como se ha dicho, sugiere una tipología basada en distintos criterios entre los que incluye el inicio del discurso, de la causalidad, de la temporalidad, así como la autorreflexión. Estos criterios podrían verse de manera aislada o comportar correlatos entre sí. No obstante, la tipología de Romagnolo difiere de la tradicional, ya que los distintos inicios se hallan presentes en un mismo relato y, fuera del inicio discursivo, se localizan de manera dispersa. En otras

palabras, su tipología no constituye un criterio diferenciador entre el inicio de un relato y de otro, sino que se trata de una visión de inicios multiplicados en un mismo relato. Esta postura no está exenta del riesgo de dispersión, en el sentido que se pueden sumar criterios e ir multiplicando lo que llamamos *inicios no formales*, por lo que metodológicamente conlleva una búsqueda a lo largo del texto que diluye el énfasis en lo que hemos designado como el *inicio formal*⁴⁷. De este modo, factores relevantes en la discusión de los inicios, tales como su posición privilegiada, su extensión o sus funciones pierden especificidad. Por otra parte, los inicios cronológicos y causales se conceptualizan linealmente, esto es, en una posición de anterioridad y posterioridad lógica o cronológica, más que considerar diferentes niveles.

Más allá de lo anterior, la concepción de los correlatos permite apreciar en qué medida un inicio puede contener elementos heterogéneos, lo que pone de relieve su complejidad consecuente con la variedad de relatos.

4.3 El inicio y sus niveles.

Por su parte, lo que aquí denominamos un *enfoque por niveles* (o *aproximación multinivel*) permite dos opciones generales: la *diferencial* y la *superposicional*.

La diferencial se distingue porque los inicios no estarían distribuidos en cualquier punto del texto, sino que el inicio se convierte en una entidad plural en virtud de una óptica de capas donde el acto de iniciar tiene lugar según los niveles participantes, hecho que se presenta de manera sucesiva, pero sin que —salvo excepciones teóricas— se salga del territorio de la unidad inicial. La salvedad vendría en los distintos niveles metadieгéticos, en caso de haberlos.

⁴⁷ Por ejemplo, si el estudio de los inicios se concentra en el inicio causal, el estudio del inicio como zona de énfasis quedaría reducido a una posición secundaria.

Consecuentemente, el enfoque multinivel no sobrepasa la unidad inicial para distinguir diferentes estrategias. Así pues, mientras que los inicios en el enfoque por correlatos no son necesariamente parte del inicio formal, ya que se ubican en diferentes lugares del texto; en el enfoque por niveles, la inauguración de un nivel, que no implica ni excluye al resto, ocurre regularmente dentro de la unidad inicial, lo que difiere del enfoque correlacional que puede ubicar un tipo de inicio lejos del inicio formal. El enfoque multinivel, pues, no considera localizar distintos tipos de inicios a partir de un conjunto de correlatos posibles, sino poner atención a la complejidad del fenómeno del inicio en cuanto zona privilegiada.

La opción superposicional parte del hecho que un inicio formal puede contener, de manera superpuesta y simultánea, los inicios de varios o todos los niveles considerados, por lo cual, a diferencia de la relación de adyacencia que se presenta en la opción diferencial, aquí los inicios se encuentran superpuestos, en cuyo caso, el recorrido es vertical, mientras que en la opción diferencial es horizontal.

En ambas opciones, el enfoque multinivel permite observar los distintos inicios como momentos simultáneos o diferidos, pero propios del inicio mismo. No obstante, conviene ver la relación entre los inicios y los niveles de manera ordenada. Es menester aclarar que, según el tipo de campo institucional, algunos de estos inicios pueden estar presentes o no, así como poseer una relevancia variable. Lo mismo sucede desde el punto de vista histórico.

4.3.1 Inicios rituales.

En este nivel, lo que marca el inicio es un acto o bien un conjunto de actos o prácticas ritualizadas que sirven de marco y señalan el inicio de un texto o de un espectáculo. Estos actos se encuentran ampliamente codificados y promueven igualmente respuestas ritualizadas por parte del público. Su función más evidente es señalar un momento diferenciado que rompe con el *continuum* de la realidad para indicar el comienzo del relato o de la representación. En otras palabras, el público sabe, a partir de determinados signos o señales (gestos, movimientos,

juego de luces, levantamiento de telón, aparición a escena y un sinfín de posibilidades) que algo va a comenzar o está comenzando y que debe adoptar una actitud –igualmente codificada— como respuesta, por ejemplo, pasar a la sala, guardar silencio, brindar aplausos.

Al tratarse de prácticas circundantes al texto, pero no necesariamente parte de éste, están sujetas al cambio de las condiciones materiales y receptivas. Ejemplo de ello es el uso de telones en las proyecciones cinematográficas, que era herencia del teatro y de la ópera, pero que fue cayendo paulatinamente en desuso. Los rituales del inicio pueden transformarse o eventualmente ir desapareciendo de manera gradual.

En los relatos populares herederos de las narrativas orales, los inicios recurren a fórmulas ritualizadas que se encuentran integradas al texto bajo una fórmula sintagmática del tipo “Érase una vez”, que constituyen el equivalente al acto ritual de comenzar.

4.3.2 Inicios institucionales, editoriales y paratextos variables.

Muchos textos se presentan dentro de un volumen cuyas características varían de una edición a otra. Todo ello hace que el texto esté rodeado de un conjunto de informaciones de carácter variable y paratextual, es decir, se trataría de lo que Genette (2001) [1987] llama *peritextos* por hallarse contenidos en el mismo volumen que el texto. Los peritextos desempeñan un conjunto de funciones que van desde la adscripción del texto a determinado género, colección, casa editorial hasta dar información del autor y de la obra en cuestión, pasando por diversas estrategias informativas y de diseño. No huelga decir que esta información puede influir de cierta manera en la interpretación del relato o de su inicio. De este modo, la portada y la contraportada enmarcan al texto y son los umbrales institucionales de su vehiculación material.

Los *inicios paratextuales* corresponden, en suma, a todos los contenidos dentro del volumen (sea un libro impreso o un libro digital) que no pertenecen propiamente a la obra, pero que la acompañan según las distintas ediciones y que,

dependiendo del tipo de paratexto, suelen anteceder o suceder a la obra. Los paratextos iniciales (introducción, prólogo, prefacio, comentario crítico, nota, dedicatoria, etc.), que anteceden al texto propiamente dicho, son inicios de carácter paratextual que enmarcan la obra y sirven de umbrales en el marco institucional de su circulación. Este hecho hace que tales marcos sean variables y prescindibles desde el punto de vista analítico, aunque en los hechos sean prácticamente inevitables y parte de ellos se hayan venido incorporando de manera estable a las distintas ediciones de algunas obras. Su existencia, por ende, presupone la necesidad de distinguirlos de las unidades textuales iniciales, sobre todo de aquéllas que mimetizan formas paratextuales como medio de transmisión de información textual-ficcional.

En el cine de sala, es decir, aquel que se recibe en un espacio dedicado a su recepción colectiva bajo condiciones particulares, el acto del inicio de la proyección enmarca el inicio del texto (inicio material o ritual). A lo anterior se añade que el inicio propiamente del filme puede venir antecedido de una serie de paratextos que presentan variaciones importantes según el lugar y la época. Estos paratextos van desde los informativos tipo *No-Do* (Noticieros y Documentales) en España (1942-1981), hasta adelantos de otras películas (*tráiler*), anuncios comerciales de cualquier tipo, cortometrajes, etcétera, cuya inclusión no es estable ni forzosa. Algunos de estos paratextos (por ejemplo, los avances promocionales de otros filmes) se conservaron en medios magnéticos (Beta, VHS) y en algunos medios ópticos (DVD, Blue-Ray) e, incluso, aunque con mucha menos frecuencia, en plataformas digitales en *streaming*.

4.3.2.1 Inicios paratextuales-editoriales variables.

Se trata de inicios a los que también puede llamárseles volumétricos o editoriales, puesto que se trata –como se ha dicho— de materiales preliminares que, en estricto sentido, no pertenecen al texto que preceden, sino al volumen que lo contiene. De lo anterior cabe destacar dos hechos:

- 1) El primero es que no todos los textos han de contener forzosamente esta clase de materiales, por lo que en estos casos se carecería de un inicio de este nivel.
- 2) El segundo hecho es que, si el volumen contiene uno o varios preliminares de esta naturaleza, puede haber variaciones significativas entre una edición y otra, por lo que se trataría de materiales que, aun acompañando la misma obra, resulta variable y depende de la edición. Estos materiales son susceptibles no sólo de incluirse o no, sino de fluctuar en número y características, actualizarse en cada edición e, incluso, de acumularse o reducirse.

Al no considerarse materiales propiamente textuales, su lectura se presenta como parte de una directriz institucional, o bien, como una oferta opcional hacia al lector, de la que se puede prescindir incluso cuando prometa una contextualización para una comprensión más documentada de la obra. Cada lector decide si dar lectura o no a estos materiales y, en caso favorable, hacerlo en un momento anterior, intermedio o posterior a la lectura de la obra, de manera parcial o total, ordenada o desordenada, pero en todo caso se trata de un hecho no definible de antemano, con lo cual se relativiza el papel de inicio de los paratextos editoriales, por más que la práctica institucional invite a su lectura antes o después de la obra y coloque dichos materiales en las primeras páginas o en las últimas (el caso de los epílogos, postfacios y notas aclaratorias). La relación que tejen este tipo de paratextos preliminares con el texto, así como la respuesta de los lectores es variable. Hecho que dificulta tenerlos en cuenta incluso en un estudio de carácter receptivo.

Ante la pregunta de si estos materiales deben ser incluidos dentro del estudio de los inicios narrativos, puede responderse que, fuera del hecho que se localizan en el inicio del volumen, debido a su carácter variable, así como a que su lectura no está garantizada pese a su posición privilegiada, podría prescindirse de su estudio. Sin embargo, teóricamente su existencia no puede obviarse, ya que constituyen el inicio en este nivel particular. Entonces, salvo por casos concretos,

o que se estudie ese fenómeno en particular, no parece necesario ocuparse analíticamente de estos materiales.

4.3.2.2 *Inicios paratextuales fijos y textuales.*

La mayor parte de los paratextos son editoriales, por lo tanto, son variables y su inclusión y características cambia de una edición a otra; sin embargo, existen paratextos que teóricamente son prescindibles, pero que por tradición suelen acompañar al texto en todas sus ediciones, en consecuencia, podrían llegar a confundirse con elementos textuales, no obstante, la necesidad de su lectura obedece a los mismos supuestos que los paratextos variables.

Un caso diferente puede ser el de los paratextos autorales que, en virtud de su relación directa con la obra, tienen un carácter prácticamente textual. Esto quiere decir que en los hechos funcionan como parte del texto, tanto por aparecer en todas las ediciones como por integrarse —si no todas, la mayoría de las veces— en la lectura del texto, aunque su estatuto teórico siga siendo el de paratextos.

4.3.3 *Inicios textuales.*

Es preciso subrayar que el inicio del volumen (v. gr., un libro) no corresponde necesariamente con el inicio del texto en sí. Un volumen se compone de un conjunto de materiales que acompañan al texto y que pueden relacionarse con él de diversas formas. Los inicios textuales tienen lugar cuando da comienzo el texto propiamente dicho, es decir, sin considerar los materiales previos que forman parte del volumen. Asimismo, conviene precisar que, aun y cuando en la mayoría de los casos el inicio textual coincide con el inicio de la ficción e incluso con el inicio de la diégesis, esto tampoco sucede así forzosamente. Los *inicios textuales* corresponden, entonces, al punto donde comienza lo que comúnmente se designa como la obra, donde igualmente se pueden incluir diversos materiales que anteceden la narración principal, pero que no por ello dejan de pertenecer al texto

como todo, por lo que su aparición en el volumen no depende de una edición particular.

Hay, por supuesto, casos excepcionales, pues en determinadas ediciones, paratextos originalmente editoriales pueden cumplir funciones equivalentes de inicios textuales, como sucede con algunos comentarios, notas, introducciones o prólogos autorales. Por citar un caso, en la traducción de la editorial Salamandra de la novela de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1985) [*El cuento de la criada* (2021)], aparece una introducción autoral previa al capítulo "I. La noche", que se ubica de forma posterior a la dedicatoria y a los tres epígrafes o lemas que enmarcan la obra, por lo que su ubicación la coloca dentro de un territorio habitualmente textual. En esta introducción, la autora cuenta cuándo y dónde empezó a escribir la novela, así como ciertas impresiones que influyeron en la obra, por ejemplo, la idea de que "En determinadas circunstancias, puede pasar cualquier cosa en cualquier lugar" (pos. 68)⁴⁸. Asimismo, proporciona datos del proceso de su incursión en el género, así como unas reglas básicas de la génesis de la novela: "Una de mis normas consistía en no incluir en el libro ningún suceso que no hubiera ocurrido ya en lo que James Joyce llamaba la "pesadilla" de la historia, así como ningún aparato tecnológico que no estuviera disponible" (pos. 69). Atwood describe aspectos de la ficción, pero desde fuera de ésta: "En la novela, la población se está reduciendo a causa de la contaminación ambiental, y la capacidad de engendrar criaturas escasea" (pos. 80), y más adelante añade "la élite del régimen se las arregla para repartirse las hembras fértiles como Criadas" (pos. 80). Además, refiere escenas concretas de la novela y brinda información que explica el vínculo intertextual de la novela con los epígrafes, así como la lógica constructiva de los nombres de las Criadas. De igual forma, dilucida que el título es un homenaje a los *Cuentos de Canterbury*, pero también a los cuentos de hadas y folclóricos. Habla también de algunos efectos de su recepción, incluyendo las diversas adaptaciones de la novela (una película, un ballet, una ópera, una novela gráfica y una serie de televisión con la cual ella colaboró). En otras palabras, aunque se trata de un paratexto que no se incluía en la edición original, los temas que aborda, así como

⁴⁸ Las referencias corresponden a la versión electrónica de la novela para dispositivos Kindle.

la ubicación que tiene en la edición citada, provocan que adquiera un rol textual activo. En la medida que aporta y anticipa no sólo elementos y reglas de la construcción de la ficción, sino episodios concretos, funcional y operativamente es equivalente a un inicio textual, a pesar de su carácter paratextual.

En contrapartida, los paratextos ficcionales que presentan tanto una forma como una ubicación típica de un paratexto editorial, constituyen inicios textuales en toda regla, no obstante que, como señala Umberto Eco (2002), haya lectores que no identifiquen este hecho y los confundan con paratextos editoriales.

4.3.4 Inicios ficcionales.

El inicio de la ficción es aquel lugar o momento donde se establece el mundo ficcional, lo cual puede ocurrir de manera concurrente o posterior al inicio textual. Los datos ficcionales que dan inicio a este nivel pueden ser de diferente tipo y especie, incluso sin que necesariamente se involucre ningún evento concreto de la diégesis.

Muchos de estos inicios adoptan la forma de paratextos editoriales, tanto por la posición que ocupan como por las características discursivas e informativas que presentan, de ahí que aparezcan como prólogos, advertencias, exordios e introducciones; pero, aun si contienen datos fácticos o históricos, obedecen a una construcción ficcional (regularmente dentro de un nivel netamente narrativo que enmarca la ficción diegética central). Su objetivo habitualmente es el de servir de tránsito del mundo exterior al mundo ficticio. En consecuencia, estos inicios operan como instancia mediadora entre el fuera del texto y el universo diegético, así como entre el autor, el narrador, los personajes y el lector.

Se trata, entonces, de un marco que sirve de entrada mediante una doble ficcionalidad. Por un lado, la de los datos que se aportan y, por otro, la de su forma discursiva, que asemeja un paratexto editorial. El recurso literario del manuscrito encontrado entraría en esta categoría, ya que un supuesto editor, escritor, investigador (evidentemente ficticios) expresan haber encontrado o recibido un texto de un tercero o directamente de alguno de los personajes de la diégesis, por

lo que su papel es dar a conocer dicho texto por razones que, con frecuencia, obedecen a una reivindicación o aclaración, o bien porque se considera que tienen un valor de enseñanza, o simplemente para someter los hechos al juicio del lector.

En algunos casos, se entra en un terreno limítrofe entre el inicio ficcional en un sentido amplio y el inicio diegético propiamente, ya que no sólo se presentan elementos del universo ficcional, sino que, eventualmente, se pueden anticipar uno o más eventos importantes para el desarrollo diegético, lo que habitualmente ocurre con eventos implícitos (anteriores o posteriores a la temporalidad diegética central).

Cuando el inicio ficcional y el inicio diegético no concurren plenamente, los inicios ficcionales suelen estar separados del desarrollo capitular de la novela, aunque ésta no es una condición que limite la concurrencia parcial. En la novela *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, antes de la Primera Parte que comienza con el capítulo numeral 1, aparece un “Prólogo” (paratexto ficcional) firmado por el PhD. John Ray Jr., donde se presenta el texto, se explica la obtención del manuscrito y se justifican las razones de su publicación, así como se habla del autor y protagonista de las memorias. De este modo, el prólogo introduce la doble ficción, pero al mismo tiempo, da a conocer, al menos, un par de eventos fundamentales para el desarrollo de la diégesis, a saber, que el autor, Humbert Humbert, ha muerto en prisión por causa de una trombosis coronaria el 16 de noviembre de 1952. En otras palabras, no ha comenzado propiamente la narración de los eventos diegéticos, pero los lectores entendemos desde el prólogo que, cualesquiera que hayan sido las causas que llevaron al protagonista a tal destino, éstas se hallan presumiblemente relacionadas con *Lolita* (personaje que da título a sus memorias/novela), así como sabemos las consecuencias de ello, es decir, que H.H terminó en prisión, donde finalmente falleció por causas naturales. En la medida que el prólogo anticipa el aprisionamiento y muerte del protagonista, se presenta como un inicio *in extrema res*, ya que dichos datos se consideran el final de la historia, cuya publicación tiene, por ende, un carácter póstumo. Lo que resta por responder es justamente cómo inició todo. Esto abre una serie de preguntas sobre el destino del personaje: ¿Qué ocurrió? ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Cuál fue el delito? El “Prólogo” ya responde a las preguntas: ¿Quién? ¿Con qué efecto? ¿Cuándo? Por otra parte, el paratexto ficcional también cumple funciones metatextuales al

pronunciarse sobre el estatuto de *Lolita*: “Considerada sencillamente como una novela” (p. 4).

Hay textos que contienen varios paratextos ficcionales anteriores al desarrollo diegético, cada uno con una función y, a menudo, en un nivel distinto o, al menos, en un tiempo distinto; de modo que, el tránsito a la ficción central y a la narración diegética principal se hace paulatino. En los casos mencionados, los inicios ficcionales corresponden a cualquier escrito previo que sirva de introducción o presentación del universo de la ficción, aunque no narre ningún evento de la diégesis ni comience propiamente a contar la historia en cuanto conjunto delimitado de sucesos, eventos o actuaciones.

En las narraciones enmarcadas resulta común que el inicio ficcional y el inicio diegético no coincidan. Entre los casos más reiterados, se encuentra el uso de paratextos ficcionales, como el referido *topoi* del manuscrito encontrado y sus múltiples variantes, cuya ficcionalidad paradójicamente consiste no pocas veces en *desficcionalizar* el relato para dotarlo de verosimilitud realista o promover un estatuto ambiguo, lo que se refuerza con la mezcla de datos ficcionales y referenciales. Al mismo tiempo, este procedimiento sirve para distanciar la figura del autor, del narrador y del protagonista a través de una mediación adicional con la figura del editor, dejando en claro que se trata de entidades con roles diferenciados. Este mecanismo puede ser útil para diversos fines, por citar un ejemplo: librar eventuales censuras mediante un distanciamiento crítico del supuesto editor con el narrador central o con los actos de los personajes. En el “Prólogo” de *Lolita* se afirma “No tengo la intención de glorificar a “H.H”. Sin duda, es un hombre horrible, abyecto, un ejemplo flagrante de lepra moral” (p. 5). Distancia que se reitera en el cierre del “Prólogo”, donde se afirma que el propósito de dar a conocer las memorias es conseguir “una generación mejor en un mundo más justo” (p. 6).

El procedimiento del manuscrito encontrado se usa también como *ironía intertextual*, tal cual sucede en la novela *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, donde aparece un prólogo titulado: “Naturalmente, un manuscrito”, que explica que “El 16 de agosto de 1968 fue a parar a mis manos un libro escrito por un tal abate Vallet, *Le manuscript de Dom Adson de Melk*”, un libro que “incluía una serie de

indicaciones históricas en realidad bastante pobres” y “afirmaba ser copia fiel de un manuscrito del siglo XIV, encontrado a su vez en el monasterio de Melk” (pos. 9). Entonces, se pone de relieve que el libro que llega al lector, a través de haber pasado por las manos del prologuista, es una nueva edición de otro libro que, a su vez, es copia fiel de un manuscrito del S. XIV, por lo que llega al presente por una mediación, lo que implica, en principio, tres tiempos, dos mediadores y tres textos que, en realidad, son distintos y el mismo. Es decir, una variación exponencial del *topoi* del manuscrito encontrado que, a su vez, presenta vínculos con la tradición y con un referente ampliamente conocido en la literatura italiana. A las preguntas por excelencia del inicio, en este caso implícitas: ¿Dónde comenzar? ¿Cómo comenzar? Eco responde con “Naturalmente, un manuscrito” o, dicho de otro modo, con un procedimiento inicial fuertemente asentado en la tradición, pero empleado de forma lúdica, intertextual, intencionadamente autoconsciente tanto del inicio como de un recurso literario típico de éste. De ahí que el estudioso y novelista italiano describa este procedimiento como un ejemplo de ironía intertextual (2002).

4.3.5 Inicios diegéticos.

Un inicio de nivel diegético es aquel en el que se comienza a narrar el curso de los acontecimientos de la historia, independientemente de si el evento con el que comienza el relato puede considerarse inicial, intermedio o final respecto a la cronología de eventos o a su orden causal y, de igual forma, sin depender de si se trata de la exposición dentro de los momentos convencionales del desarrollo de la trama. Para que se inaugure este nivel, resulta suficiente que coincida con la narración de algún evento, reflexión, descripción o comentario que abra paso a la narración del flujo de acontecimientos que articulan la diégesis. El inicio de la narración diegética es, pues, el lugar o momento donde, más allá de la presentación del mundo ficcional, se empiezan a narrar los eventos de la historia. Esto ocurre habitualmente de manera posterior a los preámbulos textuales y ficcionales, aunque, como se ha dicho, eventualmente la diégesis puede comenzar mediante un paratexto ficcional que desempeñe concomitantemente la labor de inaugurar el

universo ficcional y dar comienzo a la narración de los eventos diegéticos; no obstante, el inicio diegético suele ubicarse más en los inicios capitulares que en los inicios precapitulares.

4.3.6 Inicios metadieгéticos.

Se trata de inicios que se presentan cuando aparece el fenómeno de un relato narrado dentro de otro relato, es decir, una historia con bases autónomas que se desprende de la diégesis principal introduciendo un nivel de ficción de segundo grado, en cuyo caso, al dar lugar a una historia diferente a aquella donde se inserta, presenta sus propios umbrales y, por lo tanto, su propio inicio y final.

Los *inicios metadieгéticos*, en consecuencia, corresponden al inicio de narraciones de segundo grado, las cuales pueden contener a su vez otras narraciones profundizando su grado de abismación, por lo que en un mismo relato podrían presentarse múltiples inicios metadieгéticos.

Eventualmente, uno o más inicios metadieгéticos pueden coincidir en un inicio formal, por lo que se presentaría lo que hemos designado como *inicio total*, esto es, un inicio formal de carácter multinivel donde el inicio de todos los niveles resulta convergente. Con todo, lo más habitual es que un inicio metadieгético, por su propia naturaleza, se presente en cualquier lugar del texto. Como se ha dicho, en un relato pueden desplegarse varios metarrelatos distribuidos tanto horizontalmente (en equivalencia jerárquica) como verticalmente (con diferentes grados de subabismación), los cuales, dada la linealidad del discurso, se suelen ubicar en diferentes puntos, lo que tiene como consecuencia que salgan del territorio del inicio formal, hecho que provoca que estos inicios converjan y diverjan con éste en determinados aspectos y funciones, si bien puede establecerse una correlación dialógica entre ambos y, dentro de su propio contexto, puedan reproducir o contradecir al inicio formal. Los inicios metadieгéticos se sitúan, por ende, dentro del fenómeno multiplicativo de los inicios (véase el capítulo siguiente).

En la medida que los casos son variables, su estatuto también lo es. Esto tiene una serie de consecuencias metodológicas de cara a su estudio. No es lo

mismo un relato metadieético situado en medio del relato principal que queda fuera del territorio del inicio formal y, en consecuencia, su estudio podría verse como fenómeno secundario; que un relato de relatos, donde no obstante su posición intermedia, su rango equivalente con otros relatos no permite su jerarquización secundaria ni, en muchos casos, su generalización. De este modo, en las novelas constituidas por relatos donde la narración primera es simplemente un marco, y cada relato secundario es autónomo, se presenta un funcionamiento parecido al de un volumen de cuentos, donde todos los relatos tienen un inicio propio no sustituible por el resto, por lo que ninguno de estos inicios tiene un valor general ni es más importante en términos jerárquicos que los otros, lo que ocasiona que el valor del inicio formal sea relativo.

En un relato como en *Las mil y una noches*, presentado mediante una narración de marco como referente común, la operación sería, en parte, cercana al volumen de cuentos, pero con una diferencia teórica fundamental, a saber, que en este último los distintos cuentos poseen un universo ficcional y un nivel dieético independientes, por lo que cada cuento puede presentar sus propias narraciones metadieéticas sin ningún tipo de vínculo jerárquico con el resto.

En los volúmenes de cuentos, donde cada cuento se considera una obra por propio derecho, puede hablarse de un inicio volumétrico, pero no de un inicio formal en singular, puesto que, en sentido estricto, existen múltiples inicios formales. Este sería también el caso de las novelas conformadas por capítulos sin ningún nexo causal, temporal, de personajes o sin un universo dieético compartido, cuyo vínculo puede obedecer a otra clase de elemento común de carácter simbólico o temático.

Por otro lado, el hecho que un relato en segundo grado pueda aparecer como un conjunto *per se*, ya sea que su existencia se presuponga dentro del universo ficcional o se constituya alternativamente en el momento de ser narrado, permite que pueda ser citado completo o en partes, hecho que puede comunicarse de forma explícita o implícita, por lo que el inicio de un relato metadieético puede explícitamente declarar que no es su inicio y, no obstante, en los hechos aparecer como su comienzo.

Los inicios metadieгéticos que aparecen en el inicio formal lo hacen, bien en el nivel narrativo, mediante el fenómeno de una narración dentro de otra, donde un personaje del nivel dieгético se constituye como narrador con un narratario explícito en su mismo nivel, o sea, sin que se implique un salto de niveles; o bien, en el nivel narrativo y en el dieгético, en el caso que el relato interior refiera no sólo un tiempo y un espacio distintos, sino un universo ficcional diferente. Sólo en el caso en que el inicio metadieгético coincida con el inicio formal se trataría de un inicio total de carácter multinivel.

Un ejemplo de inicio multinivel podría ser la secuencia de apertura del filme *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), donde inmediatamente después de una pantalla en negro comienza a escucharse el tema musical de la película y, segundos más tarde, una voz masculina que dice “I believe in America...”, frase que inicia el relato de Bonasera sobre lo acontecido a su hija, quien fue víctima de un abuso. Mediante movimientos de cámara, vemos el rostro del hombre que se encuentra relatando la historia (narrador explícito), y un momento más tarde a su narratario, Vito Corleone, “El Padrino”, que interviene exigiendo respeto. La pantalla en negro y la música inician el texto, mientras que las palabras de Bonasera abren el universo de la ficción y dan comienzo simultáneo a la historia central (nivel dieгético) y a la historia que narra Bonasera (nivel subdieгético) que, a pesar de formar parte del mismo universo ficcional, se presenta como un relato en sí, con su narrador, protagonistas, eventos y circunstancias particulares. A partir de este relato, Bonasera solicita a Don Corleone el castigo de los agresores, que es el evento conector entre el relato central y el subrelato. Don Vito accede a garantizar la justicia solicitada, pero de forma proporcional al daño y con la condición de reciprocidad, si fuere necesario. Bonasera, a través del acto simbólico del beso en la mano, muestra su respeto y sumisión hacia la autoridad informal del Padrino, más efectiva que la autoridad institucional, por lo que la frase inicial queda contradicha. Una vez con Bonasera fuera de escena, Don Vito gira la instrucción correspondiente a sus hombres, a manera de un epílogo que pone fin a la secuencia inicial. De este modo, a partir de la operación de un conjunto de recursos y elementos cinematográficos, tales como el negro inicial, la música, la voz en off, el relato verbal, la imagen en clave baja, los primeros planos, los movimientos de

cámara, el diálogo, el espacio y todos los elementos constitutivos de esta secuencia, el filme presenta un inicio multinivel.

CAPÍTULO 5. LOS INICIOS COMO FENÓMENO MULTIPLICATIVO.

Presentación.

La posibilidad de la presencia de un inicio en diferentes niveles, en conjunción con sus múltiples correlatos, así como con la segmentación de los textos en unidades formales, da lugar a otro fenómeno relativo a los inicios: el de su multiplicación con base en el criterio de su posición estructural. Este hecho permite que, además del inicio formal como elemento común, cada sección o segmento tenga su propio inicio, tal como sucede con las distintas partes, unidades o capítulos. También puede darse el caso, descrito en el capítulo anterior, donde el inicio involucre diferentes niveles, lo que puede implicar la coexistencia de fracciones del inicio según el nivel (enfoque por niveles). Por ejemplo, en una narración enmarcada mediante el procedimiento del manuscrito encontrado, el relato puede tener dos (o más) niveles de ficción, donde algunos elementos del marco narrativo como el editor o el manuscrito mismo pertenecen a un primer nivel ficcional y, por su parte, el contenido del escrito, donde se cuenta la historia principal, puede pertenecer a un nivel ficcional distinto, por lo que, en esos casos, el inicio del contenido del manuscrito sería el *inicio central*, mientras que su marco de presentación es tanto el *inicio formal* como un *inicio fraccional*. Estos marcos son igualmente susceptibles de multiplicarse, en cuyo caso, para seguir con el ejemplo del manuscrito, éste puede pasar por varias manos y momentos, donde

intervengan una o más voces narrativas de manera directa o indirecta, como sucede en el inicio de *El nombre de la rosa* (1980). Lo mismo cabe decir de la diégesis central, en cuyo seno pueden surgir metarrelatos en diferentes niveles ficcionales. Cuando aparecen esta clase de fenómenos, resulta conveniente ocuparse de su análisis y reflexión, pues de lo contrario no se podría dar cuenta de la problemática inicial que representan estos casos. De ahí que, para no obviar esta cuestión, un estudioso como Del Lungo (2003) proponga diferenciar el *incipit* (el inicio de la ficción) de la *apertura* (que incluye los materiales preliminares al incipit); aunque cabe agregar, por nuestra parte, que muchos de esos materiales no son estrictamente preliminares a la ficción, ya que frecuentemente ésta da inicio con ellos, en cambio, lo que postergan es la narración de la cadena de eventos diegéticos.

Desde el punto de vista de su multiplicación, la organización general de los inicios podría tener en cuenta bloques definidos a partir del inicio formal, del inicio central o de la correlación entre ambos. En ese sentido, puede haber materiales previos o posteriores al inicio central que representan distintas posibilidades (enfoque posicional-estructural).

5.1 Preinicios (o inicios preliminares).

Dentro del espacio de la apertura o *inicio general*, se pueden presentar múltiples secciones o partes (como se ha visto con los inicios fraccionados), cada una con su propio inicio que, en conjunto, constituyen los *preinicios*, los cuales, pese a colocarse en una situación de anterioridad posicional con relación al inicio capitular del texto y ser el primer punto de contacto con los lectores/espectadores, se encuentran en una jerarquía subordinada respecto a éste, que pasa así a constituirse en el inicio central o principal.

Dichos materiales pueden aportar información heterogénea sobre cuestiones diversas del texto y relacionarse con éste o con un aspecto concreto

(como el universo ficcional) de manera directa o indirecta, pero no agotan funcional o informativamente la apertura ni clausuran formal o relacionalmente el acto inaugural, cuya cabalidad no se completa hasta conjuntarse con el inicio central.

Desde el punto de vista informativo, los preinicios aportan datos sobre el contexto del universo ficcional y/o las circunstancias del acto comunicativo, en el sentido que justifican la existencia del relato o del acto de narrar y, en su caso, del hecho o evento que da lugar al relato principal. De ahí que requieran complementarse con la comunicación de la situación o estado del punto de arranque de la sucesión temporal y/o lógica de los eventos diegéticos que conforman el núcleo del relato.

Huelga decir que no todos los textos cuentan con preinicios. Tampoco todos los preinicios cumplen idénticas funciones ni tienen las mismas características, si bien es cierto que esta práctica inaugural cuenta con una tradición que ha marcado tendencias y establecido fórmulas ampliamente difundidas que permiten no sólo su rápido reconocimiento, sino también un diálogo –incluso lúdico o crítico– con esta tradición, tal como observamos previamente en el inicio de *El nombre de la rosa* o de *Lolita*, lo mismo que en los inicios de las novelas de Jorge Ibarguengoitia: *Los relámpagos de agosto*, *Maten al león* y *Estas ruinas que ves*. En todos los casos mencionados, los materiales que conforman el preinicio conllevan inicios subseccionales multiplicados por cada una de las partes anteriores al inicio capitular. Este hecho tiene una serie de consecuencias de índole variada, por ejemplo, ampliar las relaciones internas del inicio, primero, a las diferentes subsecciones que lo conforman y, luego, individualmente o en conjunto con otros lugares del texto. De igual forma, desde que muchas de estas secciones preliminares poseen modelos de diferentes campos, las relaciones externas también se ven multiplicadas.

Por sus características y funciones, muchas de estas subsecciones preiniciales operan como marcos del relato central, en cuyo caso destacan dos posibilidades generales: el marco interno y el marco externo.

5.1.1 Marco interno.

No todos los relatos que presentan un marco interno recurren a un preinicio separado del inicio central. Algunos relatos de inicio conjuntado pueden también presentar un marco interno, el cual separa el acto de narrar, de los hechos narrados. En otras palabras, el marco interno, tenga un carácter formalmente preinicial o inicial, se presenta habitualmente mediante el aspecto de una ruptura de orden temporal que escinde el presente narrativo, desde donde se cuenta la historia, de los hechos narrados, ocurridos con anterioridad, desde un punto determinado o indeterminable hasta otro punto que, habitualmente en el final, retorna al presente narrativo, sea que los hechos permanezcan distantes, con hitos de principio y fin; o, simplemente, que el pasado se empalme con el presente.

Lo que define su carácter interno es que dicho marco no aparece como una ruptura en el nivel diegético, la voz narrativa del relato o el universo ficcional (sobre todo esto último), es decir, como un elemento aparentemente exterior al relato central; sino que, dentro del mismo universo ficcional, el marco interno abre un espacio explícitamente diferenciado, generalmente –aunque no de manera exclusiva— entre la temporalidad narrativa y la sucesión de los eventos diegéticos.

Un ejemplo puede verse en el filme *The Irishman* (Martin Scorsese, 2019), que comienza en una residencia de personas mayores y, a partir que el protagonista empieza a relatar su historia, lo vemos varios años más joven, en otro espacio y con otros personajes. De este modo, lo representado visualmente es parte del relato que el protagonista hace a otro personaje sobre una etapa de su vida. En la novela *Dos crímenes*, de Ibargüengoitia, desde el anzuelo aparece una frase que implica una separación inmediata entre el acto enunciativo y los hechos referidos.

Definir si un marco interno es preinicial o inicial es básicamente una cuestión de formalidad. Cuando el marco constituye una sección o un conjunto de secciones anteriores al inicio central del relato, estamos ante un marco de carácter preinicial. En el cine, si bien teóricamente son posibles ambos casos, son mucho más frecuentes los marcos internos iniciales.

5.1.2 Marco externo.

El marco externo se presenta cuando entre una subsección inicial y otra o entre varias subsecciones y el inicio central existe una ruptura de nivel discursivo, narrativo o ficcional. A diferencia del marco interno, cuya ocurrencia es tanto preinicial como inicial, el marco externo adquiere una forma fraccionada, por lo que se articula con una o más subsecciones preiniciales.

Es frecuente que los marcos externos adopten la forma de diversos modelos discursivos, tanto literarios como no literarios, entre los que destacan los paratextos ficcionales (dedicatorias, prólogos, introducciones, prefacios, notas), o bien, modelos referenciales con información que puede ser *concordante* (referencial), *discordante* (ficcional), *ambigua* (una mezcla entre ambas). Es igualmente común que, sin hacer alusión a un modelo referencial específico como puede ser un informe médico, un telegrama, un memorándum, se trate de subsecciones que contengan información de tipo referencial, por ejemplo, sobre algún lugar, personaje, hecho histórico, o bien, la descripción de algún fenómeno, la operación de algún artefacto, entre muchas posibilidades. Por lo antes dicho, se trata de recursos literarios que pueden ser, además de preiniciales respecto al inicio central, preficcionales y prediegéticos respecto a la ficción y la diégesis del relato. En no pocos casos, reafirman, niegan, exhiben o disimulan el carácter ficcional del relato o su naturaleza eminentemente literaria (o cinematográfica, en el caso del cine).

Una de las funciones más habituales de estos marcos es la de justificar la existencia del relato y establecer un distanciamiento, más allá del aspecto temporal, entre las diversas instancias enunciativo-comunicativas. A partir de lo anterior, se pueden alcanzar varios propósitos, por ejemplo, abordar temas polémicos; intentar legitimar el relato; generar un estatuto ambiguo entre lo ficcional y lo factual. La forma más común es la introducción o prefacio del manuscrito encontrado, cuya justificación descansa frecuentemente en el supuesto que el autor del relato original no puede contar directamente su historia, puesto que se ignora su identidad, se encuentran recluido o ha fallecido.

En el ejemplo citado de la novela *Lolita*, el inicio central (capitular) es precedido de un preinicio que adquiere la forma de una introducción, la cual está

firmada por el Doctor en Filosofía (PhD) John Ray, Jr., quien da a conocer un texto que llegó a sus manos por medio de un primo suyo, quien a su vez fue abogado del finado Humbert Humbert, autor y protagonista del manuscrito, entre cuyos títulos figuraban *Lolita* y *Las confesiones de un viudo de raza blanca*. De modo que, cuando se escribe la introducción, el autor original del relato ha muerto en prisión. Para la mayoría de los lectores resulta obvio que *Lolita*, no sólo la novela de Nabokov, sino el prólogo y la novela supuestamente escrita por H.H. representan un juego ficcional; pero visto desde el interior del texto, el prólogo justifica la intermediación del prologuista y la existencia de las memorias. De igual forma, se presenta el distanciamiento referido, ya que el autor de la introducción y el autor de las memorias no coinciden entre sí, ni ninguno coincide con el autor empírico de la novela.

En otra novela previamente referida, *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, estas intermediaciones se multiplican y, con ellas, temporalidades, niveles y subsecciones. En primer término, aparece una sección titulada “Naturalmente, un manuscrito”, donde quien habla refiere que el 16 de agosto de 1968 llegó a sus manos un libro escrito por un abate Vallet, cuyo título es *Le manuscrit de Dom Adson de Melk*, el cual es, a su vez, una traducción al francés de la edición de Dom J. Mabillon que es copia fiel de un manuscrito del siglo XIV encontrado en el monasterio de Melk. Evidentemente, el contenido del manuscrito conforma la diégesis central del relato, y al haber sido supuestamente escrito por alguien que vivió varios siglos atrás, se justifica tanto la intermediación y la necesidad de los preinicios como la existencia e interés del relato mismo. En paralelo a estas funciones, los preinicios se utilizan aquí para tejer un conjunto de relaciones al interior del texto, así como con el exterior y, de manera destacada, con otros textos y con esa tradición que recurre a este tipo de inicios. De ahí el título seccional: “Naturalmente, un manuscrito”.

Ambos tipos de marcos (interno y externo) existen también en la literatura dramática y en la puesta escénica. De hecho, la representación puede añadir o suprimir elementos o secciones preiniciales. Asimismo, el teatro que no tiene su origen en una pieza dramática puede presentar marcos interiores o exteriores a la acción y/o al escenario principal.

En *The Life and Death of King Richard III* (conocida en español simplemente como *Ricardo III*), Shakespeare utiliza un soliloquio del protagonista como marco interno para explicar el contexto de la acción (el esplendor y la paz llegados con el reinado de Eduardo IV); así como los propósitos del protagonista, el Duque de Gloucester (a la postre, Ricardo III), y dejar claro que el origen de toda esta maldad radica en el resentimiento originado por la deformidad física del personaje. En *The Chronicle History of Henry the fifth* (Quarto), *Enrique V* (en español), el dramaturgo recurre a un marco externo mediante una voz ajena a los hechos que, además de la famosa analogía que propone ver el mundo como un escenario, sitúa a los espectadores en la acción, el tiempo y el espacio. Por su parte, en la película *Titus* (Julie Taymor, 1999), basada en *The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus* de Shakespeare, la directora abre su filme con una escena ocurrida en una cocina de la era contemporánea, donde aparece un niño jugando a la guerra, por lo que hay un desorden sobre la mesa, la cual se encuentra llena de juguetes, utensilios, sobras de comida y, como metáfora de la sangre, abundante salsa de tomate. Después, aparece un hombre y se lleva al niño en brazos. La acción da un salto en el tiempo y el espacio para ubicarse en el Coliseo de Roma en la época del imperio romano, donde tiene lugar una escena coreográfica de corte bélico con soldados y vehículos antiguos y modernos. Se trata de incorporaciones preiniciales que evidentemente no están en la pieza dramática, y que la puesta en escena introduce como marco para enfatizar un contenido interpretado a los ojos del espectador contemporáneo, a saber, la atemporalidad de la violencia.

5.1.3 Los preinicios en las novelas de Iburgüengoitia.

En el caso de Iburgüengoitia, las tres primeras de sus novelas cuentan con preinicios, o sea, materiales de diversa índole que anteceden al inicio capitular donde invariablemente da comienzo la narración del flujo de acontecimientos.

5.1.3.1 *Los relámpagos de agosto.*

La novela *Los relámpagos de agosto* comienza con una dedicatoria que, por lo mismo, guarda las características formales de un paratexto de este tipo; no obstante, la información contenida es de carácter ficcional, esto incluye al destinador y a la destinataria de la dedicatoria. Se produce, por ende, una relación discordante entre el modelo (paratextual) y la información proporcionada (textual-ficcional). A través de esta dedicatoria se comunican varias cuestiones: primero, que se trata de un libro; segundo, que el autor de dicho libro es el General José Guadalupe Arroyo, quien hace la dedicatoria para Matilde, su esposa, a la que describe como “espejo de mujer mexicana”; tercero, se anticipa el problema al mencionar que Matilde “supo sobrellevar con la sonrisa en los labios el cáliz amargo que significa ser la esposa de un hombre íntegro”. Esto es, el autor ficcional de las memorias ubica el problema en su integridad moral, en cuyo caso queda sobreentendido que se mueve en un contexto de corrupción.

Después de la dedicatoria, que en realidad es parte de la novela y se inscribe dentro del universo ficcional, aparece una introducción en la que se da la justificación a la existencia del relato: unas memorias que buscan dar respuesta a las calumnias, injurias e imprecisiones expresadas en sendos libros por compañeros de armas y adversarios políticos de su autor, el general Arroyo. Aquí se aprovecha también para adjudicar el título –calificado de soez por el autor de las memorias– y la responsabilidad del libro a Jorge Ibarguengoitia, a quien el autor ficcional refiere como “un individuo que se dice escritor mexicano”. En otras palabras, se da un distanciamiento inverso, ya que explícitamente es el autor ficcional quien toma distancia del autor empírico, autoficcionalizado en esta parte.

5.1.3.2 *Maten al león.*

Maten al león, por su parte, inicia aportando datos sobre el espacio ficcional de la novela. La información aparece explícitamente bajo la forma en que un “diccionario, enciclopédico pero abreviado” describiría la isla. Nuevamente, como en el caso anterior, hay un juego de discordancia entre el modelo (referencial, un

diccionario) y la información presentada (de carácter ficcional o mixto). A través de esta entrada, se pone en contexto a los lectores sobre diferentes aspectos de la isla de Arepa: descripción de su ubicación geográfica; información sobre su economía, historia, demografía; así como datos sobre su situación política actual, a saber, el final del último periodo legal del presidente en funciones, anticipando sutilmente con ello el conflicto central de la novela.

5.1.3.3 *Estas ruinas que ves.*

Estas ruinas que ves también cuenta con un preinicio, representado con una suerte de glosa del *Opúsculo cuevanense*, de Isidro Malagón (un personaje de la novela que no es el protagonista ni el narrador). El preinicio refiere, a semejanza de *Maten al león*, datos del espacio principal de la acción: la ciudad de Cuévano; sin embargo, a diferencia de la novela anterior, aquí se profundiza en varios detalles, y se agregan logros y anécdotas de personajes históricos de la ciudad, así como ciertos rasgos que ilustran la idiosincrasia cuevanense; todo ello mediante una narración que incorpora los puntos de vista y comentarios del autor del opúsculo.

Más allá de algunos puntos en común y de determinadas diferencias entre los preinicios referidos, cabe resaltar que en los tres se presenta un proceso de parodización de los modelos empleados.

En *Dos crímenes*, así como en *Las muertas* y *Los pasos de López*, Ibarguengoitia abandona el uso de secciones preiniciales y comienza sus novelas directamente con el primer capítulo.

5.2 Subinicios (o inicios segmentales-capitulares).

5.2.1 Subinicios en la novela.

Un fenómeno multiplicativo diferente al de los preinicios es el de los subinicios o inicios segmentales. Esta clase de inicios es a la que Catherine Romagnolo denomina *inicios discursivos secundarios*. Por nuestra parte, la designación como *subinicios* obedece a dos criterios: primero, su carácter subordinado con relación al inicio formal y/o al inicio central y, segundo, debido a que su posición estructural respecto al conjunto no es propiamente inicial.

Dentro de esta categoría caben todos los inicios de unidades segmentales, exceptuando a la unidad propiamente inicial, que no tiene un carácter secundario. La relación de estos inicios entre sí y su vínculo con el inicio formal o con el inicio central es variable. En la novela, el caso más frecuente es el del inicio del conjunto de capítulos que integran la obra, ya que cada uno tiene un inicio propio que puede compartir ciertas características o principios con el resto o, en su caso, con el inicio formal, al reproducir problemáticas comunes o presentar semejanzas constitutivas. Sin embargo, dada su posición intermedia, su rol en cuanto inicios es relativa, esto es porque un inicio propiamente no sólo es el comienzo de algo, por ejemplo, de una sección; sino una zona textual específica, estructuralmente privilegiada que, por lo mismo, cumple de manera sustancial determinados roles y funciones que predisponen y orientan la interacción entre el texto y sus lectores.

Como es lógico, las relaciones inaugurales propias del inicio formal, no se encuentran en los subinicios. Las relaciones internas adquieren, en cambio, una mayor codependencia. Por citar un caso, la relación que se establece entre un subinicio (el inicio de un nuevo capítulo) y, en congruencia terminológica, un subfinal (el final del capítulo precedente).

En algunos casos, un conjunto de capítulos iniciales con sus respectivos subinicios puede inaugurar, cada uno por su parte, algún aspecto de la novela, por lo que, en estas circunstancias, el funcionamiento cooperativo y complementario de estos subinicios con el inicio formal les otorga un carácter proinicial, diferenciado

de los subinicios subsecuentes. De esta suerte, algunos subinicios operan, desde un punto de vista más narrativo que formal, como partes de un inicio extendido.

5.2.2 Los subinicios en el cine.

A diferencia de lo que ocurre en la novela, en el caso del largometraje de ficción, al menos desde el cine hablado hasta la actualidad, los subinicios son poco comunes, ya que lo más habitual es que el relato cinematográfico se presente como un todo no explícitamente segmentado, esto es, que se dé una impresión de continuidad narrativa y temporal más allá de la ruptura que representan los cortes de las tomas de montaje y las secuencias que articulan la continuidad del relato cinematográfico. Sin embargo, en algunos casos estos cortes y transiciones son enfatizados para marcar justamente el carácter segmental de la secuencia y, a través de ello, señalar un cambio importante en el tiempo, el espacio, la acción o los personajes involucrados. Con todo, cuando el relato cinematográfico no se halla explícitamente segmentado, el fenómeno de los subinicios es variable y relativo.

En el relato cinematográfico explícitamente segmentado, es decir, aquel que por medio de transiciones largas o —más claramente— mediante la utilización de subtítulos o intertítulos con cualquier nombre seccional o capitular, la estructura narrativa exhibe cortes que hacen evidente que el relato es una organización que se compone de partes diferenciables y más o menos correlacionadas entre sí; no se presenta tanto como una serie de acciones que reproducen el flujo vital, sino que, independientemente de su materia diegética, hace evidente su naturaleza de relato. En este caso, la operación de los subinicios es cercana a la de la novela capitulada; sin embargo, esto no significa que adquieran por este hecho una relevancia específica o que operen funciones reservadas (como necesariamente sucede con el inicio formal del filme). A diferencia de una novela capitulada (impresa o en formato digital), donde los lectores pueden tener acceso directo e al

capítulo de su elección, lo que permite relecturas que facilitan destacar los subinicios; en el cine proyectado esto no es posible dada su continuidad⁴⁹.

Por su parte, muchos de los relatos cinematográficos del cine silente obedecen a una lógica narrativa que alterna escenas visuales (con o sin cortes) con descripciones y explicaciones lingüísticas presentadas por escrito bajo la forma de intertítulos, por ende, su articulación es, considerando el rumbo del relato cinematográfico posterior, claramente seccionada. Los bloques formales producto de su modo de operación narrativa son evidentes y la correlación entre las escenas visuales y el texto proyectado es habitualmente ilustrativo-continuativa o explicativo-complementaria. En consecuencia, en el caso del cine de este periodo, a diferencia del cine posterior, los subinicios son, desde cierto punto de vista, una constante; pero si se considera que los bloques no necesariamente constituyen grandes unidades narrativas del texto, su estatuto como subinicios sigue siendo relativo, por lo que se requiere una valoración de las ocurrencias particulares para determinar si esta categoría puede resultar operativa o no.

5.2.3 Los subinicios en las novelas de Ibarra.

A guisa de ejemplo, en este apartado se examinarán los primeros tres subinicios correspondientes a los inicios de los capítulos II, III y IV de las novelas seleccionadas de Ibarra, a efecto de observar algunas de sus características y su modo de operación.

⁴⁹ Si el filme se encuentra disponible en algún formato de video analógico, donde la localización específica de un segmento requiere de una operación mecánica de rebobinado para adelantar o retrasar la película, acceder a una sección específica requiere de conocer previamente el minuto exacto de su localización. Para los formatos digitales en medios ópticos, si bien éstos cuentan con una segmentación en episodios, capítulos o secuencias, ésta obedece a las características técnicas del formato (clips de una duración predeterminada) y a criterios de la edición, por lo que no corresponden —o acaso muy rara vez— con la segmentación propuesta por el texto filmico. Lo mismo vale para las películas en *stream*, donde se puede adelantar o retroceder a diferentes puntos del filme a distinta velocidad, avanzar por bloques de un número determinado de minutos (verbigracia 10 minutos), o desplazarse en una barra horizontal de tiempo; pero no es posible acceder —y no por un impedimento tecnológico— directamente a un capítulo o sección establecidos en la organización interna del relato cinematográfico.

5.2.3.1 *Maten al león.*

Esta novela, como ya se ha dicho, cuenta con un preinicio donde, a manera de un diccionario enciclopédico, se da una descriptiva de la isla de Arepa y se aportan datos de diversa índole sobre ella. Posteriormente, vendrán los 27 capítulos (numerados y titulados) que integran la novela. El primer capítulo sería el inicio central del texto, por lo que a partir del capítulo II, cada uno de los inicios capitulares posteriores constituyen los subinicios, los cuales no sólo son susceptibles de guardar relaciones con el resto de subinicios y con el inicio formal y el inicio central del texto, sino, en principio, con cualquier elemento o información presentados con antelación. En virtud del carácter progresivo de la narración, destaca su relación con los subfinales inmediatos, esto es, con el final del capítulo precedente.

El primer capítulo, titulado “I. La pesca”, comienza narrando el hallazgo del pescador Nicolás Botuleme, quien en sus redes encuentra fortuitamente el cadáver del Dr. Saldaña, candidato presidencial del opositor Partido Moderado. Se deja entrever que se trató de un crimen político, cuya ejecución, así como su esclarecimiento, son —ambos— ordenados desde la Presidencia, ejercida por el Mariscal Manuel Belaunzarán. El capítulo concluye cuando un grupo de chivos expiatorios, acusados del crimen, son aleccionados para comparecer ante la prensa, a efecto de reiterar la confesión forzada que previamente han hecho ante las autoridades:

Los acusados del asesinato del Doctor Saldaña forman un grupo lamentable; son dos putas, un maricón y dos rateros. En su cámara de horrores, atrás de una barandilla, Galvazo los forma en fila, y los alecciona.

—Dentro de un momento van ustedes a entrevistarse con la prensa. Esto es un privilegio. Ya cada uno sabe lo que confesó, y lo que tiene que decir. Si alguno mete la pata, lo pasamos por las armas. ¿Está claro?

Los acusados, aterrados, dicen que sí. Galvazo abre la puerta, y entran los periodistas (p. 9).

El siguiente capítulo, “II. Velorio”, comienza de la siguiente manera:

Belaunzarán, en mangas de camisa, visita a los gallos de pelea que tiene, enjaulados, en su quinta de la Chacota. Les dice tonterías, como una solterona a sus canarios.

— ¡Qué bonito, qué bonito gallito! ¡Qué bonito piquito tiene mi gallito!

Agustín Cardona, vestido de luto riguroso, entra en la gallera.

—Estoy listo, Manuel —dice.

Belaunzarán se vuelve, se cruza de brazos, estudia a Cardona de pies a cabeza, y suelta la carcajada. —Pareces la imagen del dolor. Nadie diría que tú arreglaste el trabajito.

Cardona, que no tiene sentido del humor, se ofende.

—Tú me lo ordenaste, Manuel —dice, muy cargado de razones (p. 10).

El inicio de este capítulo aporta un nuevo dato sobre Belaunzarán, a saber, su afición por las peleas de gallos. Asimismo, deja en claro que Belaunzarán y su operador político, Agustín Cardona, son los autores intelectuales del asesinato del doctor Saldaña. El capítulo prosigue con el velorio del doctor, donde aparece otro de los personajes centrales de la novela: Ángela Berriozabal, quien le grita “asesino” al Mariscal Belaunzarán, que monta una guardia de honor junto al féretro. Al salir, el Mariscal le comenta a Cardona que, debido al incidente, habrá que fusilar a uno o dos de los acusados para darle —según dice— “verosimilitud al juicio”. Luego, se cambia de escena a un palenque donde tiene lugar una pelea de gallos. El capítulo concluye con la “turba aguardentosa” aclamando al Mariscal.

El inicio del capítulo sigue fundamentalmente dos rutas habituales, ya que primero presenta una cuestión novedosa: la afición del Mariscal a los gallos⁵⁰ y,

⁵⁰ Se trata de un rasgo que constituye un guiño hacia un tristemente célebre personaje de la historia de México del siglo XIX, involucrado en la pérdida de territorio ante Estados Unidos: Antonio de Padua María Severino López de Santa Anna y Pérez de Lebrón, mejor conocido como Santa Anna, quien fuera varias veces presidente (algunas fuentes señalan once veces, otras fuentes refieren seis), y cuya afición por las peleas de gallos era conocida. En su finca predilecta, de nombre “Manga de Clavo” en Veracruz, también se dedicaba a la crianza de estos animales. Santa Anna, que cambiaba radicalmente de bando político según las circunstancias, buscó permanecer en el poder de forma vitalicia, por lo que se autotituló como “Alteza Serenísima”. En otras palabras, algunos rasgos y hechos asociados a este personaje sirven a Jorge Ibarguengoitia, entre otros

segundo, da continuidad a un hecho anterior: el asesinato del Dr. Saldaña y la captura de los supuestos responsables. Ambas cuestiones son desarrolladas a lo largo del capítulo, que concluye en orden inverso a su inicio, es decir, informando primero sobre el destino de los inculpados, y, al final, cierra con los vivas hacia Belaunzarán por un gesto magnánimo con el gallero perdedor.

El capítulo siguiente, “III. Por un entierro”, abre de la siguiente manera:

El día siguiente será histórico para la República Arepana. Los hacendados, los comerciantes, los profesionales, los artesanos, y los criados de casa buena, entierran al Doctor Saldaña, y con él, sus esperanzas de moderación. Los campesinos, los pescadores, los cargadores, los vendedores de fritangas, y los pordioseros, llegan a Palacio, con gran griterío y bailando la conga, y piden, cantando, que Belaunzarán acepte, por quinta vez, y en contra de lo previsto en la Constitución, la candidatura a la presidencia (p. 12).

Este capítulo comienza con una indicación temporal que da cuenta que los hechos que serán narrados ocurrirán al día siguiente y revisten una trascendencia histórica. El evento inicial narrado es, por ende, la materialización de lo que sutilmente se anticipaba como un posible conflicto desde el preinicio, a saber, que el Mariscal llegaba al final de su cuarto mandato, máximo que le permite la Constitución arepana.

Por su parte, la popularidad de Belaunzarán, manifiesta en los vivas que recibe al final del capítulo anterior, encuentra en este inicio su consecuencia directa, ya que parte de la sociedad arepana, claramente escindida según se expresa en el subinicio citado, pide al Mariscal que acepte nuevamente la candidatura presidencial, lo que de suceder implicaría la ruptura del orden constitucional vigente. Esta circunstancia está vinculada con la muerte del Dr. Saldaña, por lo que se inscribe en el eje central del programa narrativo del relato: la lucha por la Presidencia de la República de Arepa. En consecuencia, este primer párrafo

referentes y personajes históricos como el general Álvaro Obregón, de modelo para la construcción del personaje del Mariscal Belaunzarán.

presenta una relación directa y de carácter continuativo (tanto temporal como lógicamente) con el final del capítulo anterior.

El dilema del orden constitucional se resuelve en el párrafo siguiente, cuando aprovechando la ausencia de los diputados de la oposición, los legisladores del partido gobernante suprimen el párrafo constitucional que impedía la reelección:

Como los moderados son gente puntillosa que no se pierde un entierro, y como en el orden del día no hay más que asuntos sin interés, Bonilla, Paletón y el señor de la Cadena, de luto riguroso y caras largas, se retiran del foro. Cuando ellos están apenas abordando el automóvil que ha de conducirlos al entierro, el Diputado Borunda pide que, por causa de fuerza mayor, se cambie el orden del día y se pase a discutir el artículo 14, referente al régimen electoral. Se aprueba la petición, y a las once y cinco, cuando los moderados están llegando a casa del muerto, la Cámara aprueba, en pleno, por siete votos contra cero, la eliminación del párrafo que dice: "podrá permanecer en el poder durante cuatro periodos como máximo y no podrá reelegirse por quinta vez" (p. 12).

El segundo párrafo tiene, entonces, un vínculo directo de carácter responsivo con lo que sutilmente se planteaba en el preinicio (la entrada de diccionario enciclopédico) cuando, al final, se hacía referencia a la inminente conclusión del último periodo presidencial del Mariscal Belaunzarán.

Los párrafos siguientes narran escenas ocurridas en diferentes lugares, las cuales son presentadas a modo de un montaje cinematográfico, ora alterno, ora paralelo, por lo que el relato va y regresa de una escena a otra mediante la separación de espacios en blanco. En el Instituto Krauss, se encuentra Pereira intentando explicar, en su calidad de profesor de dibujo, el uso de las escuadras a los hijos de la oligarquía arepana, quienes no prestan ninguna atención y, con el pretexto de poder asistir al entierro del Dr. Saldaña, exigen suspender la clase. En diferentes calles (Paseo Nuevo, Manga de Clavo⁵¹, entre otras), el grupo que forma el cortejo fúnebre del Dr. Saldaña se dirige rumbo al entierro (como continuación

⁵¹ El nombre de esta calle, Manga de Clavo, es de nueva cuenta una referencia al dictador Santa Anna, cuya finca predilecta llevaba ese nombre (véase nota anterior).

lógica al velorio), donde tiene lugar un encuentro entre este grupo (que se despiden de su candidato) y los manifestantes a favor de Belaunzarán (que le dan la bienvenida). En el Salón Verde en Palacio, los embajadores de Estados Unidos, Francia y Reino Unido esperan reunirse con Belaunzarán. En el Salón de Audiencias, Belaunzarán recibe a los diputados que le informan de la modificación constitucional que permite su reelección. En la Plaza Mayor de Puerto Alegre (capital de Arepa), una multitud aclama a Belaunzarán solicitándole que acepte nuevamente la candidatura presidencial; él sale a balcón, acepta y agradece el gesto. De vuelta al Salón Verde, tiene finalmente lugar la reunión de Belaunzarán con los embajadores de Estados Unidos, Francia y Reino Unido, quienes han acudido para manifestar, en nombre de sus respectivos gobiernos, su beneplácito a la posible extensión del mandato del Mariscal, siempre que la Ley de Expropiación y el Programa Agrícola de su proyecto de gobierno no resulten contrarios a sus intereses.

El capítulo siguiente, “IV. La vida íntima”, empieza así:

Salvador Pereira, con gorra de automovilista y Palm Beach regalados, el portafolio bajo el brazo, escoge el más pequeño de entre los pargos muertos que hay en la mesa de una pescadería. Primero lo palpa, para saber si esta firme, después, le mira los ojos ciegos, y por último, lo huele; satisfecho con el resultado de estas operaciones, lo pone sobre el mostrador, frente al pescadero, que lo destripa, lo cepilla y lo envuelve en un periódico. Pereira paga y guarda el bulto en el portafolio, entre las escuadras y una sonata de Schubert (p. 15).

Este subinicio pone a Salvador Pereira en primer plano, a través de una acción y de los comentarios del narrador que lo describen. Se hilan dos capítulos en que se presta atención a este personaje, cuya aparición en el primer capítulo había sido fugaz, pero su relevancia en la trama irá paulatinamente en ascenso.

Por otra parte, este inicio capitular no guarda relación directa o indirecta con el final del capítulo anterior, esto es, la reunión de Belaunzarán con los embajadores, ya que dicha cuestión queda aparentemente resuelta. El resto del capítulo describe la vida familiar de Pereira, quien vive con Esperanza, su esposa,

y Doña Soledad, su suegra y dueña de la casa. Se describe –con el peculiar estilo de Ibargüengoitia— a los personajes mencionados y, de modo no menos particular, se narran algunos eventos de su vida familiar. Pereira juega cotidianamente ajedrez con Pedro Galvazo, llamado el “Terror de la Jefatura”, ya que bajo las órdenes del coronel Jiménez, Galvazo se encarga de “las investigaciones y los tormentos” (p. 7); mientras que Rosita Galvazo, su esposa, habla con Esperanza y Doña Soledad.

La segunda parte del capítulo, separada de la anterior mediante un espacio en blanco, cambia de manera contrastante el escenario y a la pareja protagonista de la acción, ya que comienza describiendo la casa de los Berriozabal, así como algunos rasgos de Ángela y Don Carlitos, su marido, quien heredó la finca de su padre. Entre escenas domésticas que retratan la cotidianeidad de los Berriozabal –tal como antes se había hecho con los Pereira—, Don Carlitos le solicita a Ángela que no vuelva a decirle asesino a Belaunzarán, cuyo nuevo mandato por cinco años parece ahora inevitable, y a Don Carlitos le interesa una buena relación con él a efecto de no poner en riesgo sus intereses.

El capítulo concluye mezclando las dos líneas desarrolladas, es decir, con los Berriozabal, en su finca; pero hablando de Pereira, a quien Don Carlitos, a petición de Ángela, le va heredando los trajes que desecha, lo que enfatiza el contraste de la condición social de los personajes.

—Necesito otro traje para Pereira —dice Ángela—, el Palm Beach que le diste ya está muy usado. Don Carlitos levanta las cejas con escándalo falso.

—Pero ¿qué hace ese hombre con la ropa?

—Se la pone. No tiene otra.

—Dale el traje rayado que nunca me gustó, y dile que si lo visto, no es para que le ponga malas calificaciones a mi hijo.

—Tu hijo es un holgazán.

— Razón de más. El amor, con amor se paga.

Ambos entran en la casa (p. 17).

Como puede apreciarse, la lógica de los subinicios de esta novela sigue un esquema estratégico variado, lo cual es válido tanto para sus características formales como para el contenido informativo. En general, puede decirse que estos subinicios desempeñan el rol característico de conjuntar, por un lado, aspectos nuevos de algún personaje, de algún lugar o inaugurar una acción y, por otro, dar continuidad directa o indirecta al final del capítulo anterior o a determinado contenido propuesto con antelación.

Por ejemplo, el inicio del capítulo siguiente “V. El casino de Arepa”, detalla sobre un lugar del que anteriormente sólo se había hecho mención: el Paseo Nuevo.

En el último tercio del siglo pasado y a principios de este, los ricos de Arepa construyeron sus casas en el Paseo Nuevo. Unos, los hacendados, venían del interior de la isla, huyendo de bandoleros, y otros, los comerciantes, del centro de la ciudad, huyendo de malos olores.

El Paseo Nuevo tiene tres cuabras de largo, vista al mar, y un camellón con tamarindos, jacarandas, laureles y magnolias, entre los arroyos adoquinados. Allí están, entre jardines y verjas, las casas de los Berriozabal, los Redondo, y los Regalado, los capitales más fuertes de la isla. Unas casas recuerdan al Taj Mahal, otras, la Mezquita de Córdoba, y otras, el palacio barroco de algún noble bohemio (p.18).

En Paseo Nuevo es donde tienen su casa las familias más pudientes de Arepa, tanto las que huyeron del interior del país como las que huyeron del centro de la ciudad (de ahí el nombre de “Nuevo”). De este modo, mientras se amplía la información acerca de un lugar previamente mencionado, se añaden datos sobre la sociedad arepana con relación a la historia del lugar y, a través de esta estrategia, que integra datos de diferente nivel, en un sentido homólogo al presentado en el preinicio (la entrada de diccionario), se tejen una serie de isotopías que van construyendo el mapa socioeconómico de Arepa, el cual se halla en el fondo del conflicto político central.

En consecuencia, en los distintos subinicios destaca que, al tiempo que se amplía información con datos frescos o se presenta un aspecto novedoso, se da

desarrollo a ciertas líneas narrativas. En paralelo, el narrador proporciona claves de interpretación al describir con distancia crítica y sin mucha conmiseración los gestos más ridículos y los rasgos más grotescos de uno y otro bando.

5.2.3.2 Estas ruinas que ves.

Esta novela, como la anterior, cuenta también con un preinicio al que le suceden un conjunto de 15 capítulos numerados y titulados. El capítulo primero, “A bordo del Zaragoza”, básicamente narra el viaje de retorno del protagonista-narrador (el profesor de literatura Francisco Aldebarán) a su ciudad natal, Cuévano. Durante el viaje tiene un encuentro con tres personajes que por diferentes razones serán importantes en el desarrollo de la trama: la pareja conformada por su colega, el profesor de filosofía Enrique Espinoza y su esposa Sarita, y el Ing. Rocafuerte, a quien el narrador llamará en lo sucesivo “el joven de porvenir”. El capítulo cierra cuando el protagonista observa desde el balcón de su hotel la casa de la familia Revirado, donde vislumbra a una joven que llama su atención. En otras palabras, justo en el cierre del capítulo inicial comienza a articularse uno de los principales programas narrativos del relato.

El capítulo segundo, “El banquete”, comienza de la siguiente manera:

—No vayas a creer, Paquito —me dijo Malagón, que caminaba a mi lado—, que el Gordo Villapando es mejor o peor que otros gobernadores que ha tenido el Plan de Abajo. Lo que lo distingue de los demás es que se crió en Cuévano y que aquí pasó su juventud. Por eso le tiene cariño a la ciudad y la está beneficiando tanto. Un ejemplo: en el lugar en que declaró su amor a la que ahora es su esposa mandó hacer unos jardines flotantes. Otro ejemplo: en recuerdo de los años que pasó en Cuévano de estudiante, le ha dado a la Universidad permiso de tumbar una pared e invadir lo que antiguamente era casa de los padres jesuitas, que es por donde vamos caminando (p. 9).

Este subinicio nos sitúa ya en un momento posterior, en un lugar distinto y con un personaje que no había aparecido en el capítulo inicial⁵². No obstante, este personaje, que denota cercanía con el narrador-protagonista (le llama “Paquito”), responde al apellido de Malagón, o sea, el autor del *Opúsculo cuevanense* del que el narrador toma un extracto que constituye el preinicio de la novela, por lo que este subinicio presenta un vínculo con el preinicio.

En lo que refiere a la acción narrada, se trata sobre todo de la charla que sostienen el protagonista y Malagón mientras se dirigen rumbo –se sabrá más adelante— al banquete anunciado en el título (en clara referencia platónica), que tendrá lugar en la Universidad de Cuévano con motivo de la inauguración de unas aulas. La materia de la conversación es una puesta al día de Malagón al recién llegado, por lo que versa sobre la ciudad de Cuévano y el actual gobernador del estado de Plan de Abajo, que se distingue del resto por haber pasado su juventud en Cuévano. “Por eso –dice Malagón— le tiene cariño a la ciudad y la está beneficiando tanto” (p.9). Sin embargo, pese al juicio favorable, Malagón pone dos ejemplos que, en conjunto con las motivaciones que los originaron, dejan en entredicho el juicio expresado mediante un procedimiento característico de Ibarra: la subordinación del contenido explícito o manifiesto (lo enunciado) al contenido implícito o latente (lo denunciado).

El subinicio introduce a Villalpando porque justamente, en su calidad de gobernador, hará la inauguración oficial de las aulas universitarias, destacadamente del nuevo Salón de Actos que, en honor al profesor Pascual Requena, se le ha puesto dicho nombre. El capítulo cierra con el homenajeado furioso porque por un error de protocolo (no le enviaron invitación), el capitán Hinojosa no le permite el acceso al banquete, por lo que renuncia a sus cursos – para beneplácito del rector Sebastián Montaña—.

De nada sirvió que Sebastián saliera a pedirle disculpa y a tratar de explicar que si no había recibido invitación era por un error... inexplicable. De nada sirvió que el secretario de Gobierno le pidiera a nombre del Gobernador, que pasara a la mesa de honor.

⁵² Luego se precisará que la acción sucede la tarde del mismo día de la llegada del protagonista a Cuévano.

Pascualito se quedó en el lugar en el que Hinojosa le puso el alto, allí mismo dictó su renuncia, allí la firmó y allí renunciaron, por solidaridad, los otros cinco Sabios de Grecia. Por esta razón aquella fecha quedó grabada en la memoria de los cuevanenses como afortunada para la Universidad” (p. 14).

Páginas antes se había explicado el asunto de los nombres de las aulas y los Siete Sabios:

Los Siete Sabios de Grecia, llamados así por no ser ni siete ni sabios ni griegos, eran seis profesores viejos que durante muchos años habían dominado la Universidad de Cuévano. Sebastián Montaña, que era su peor enemigo y que había luchado por quitarles atribuciones, había querido ponerles sus nombres a las nuevas aulas, con la esperanza remota de que teniendo ya el memorial asegurado, los Siete Sabios dejaran de sentirse obligados a asistir a clases. El séptimo salón había sido bautizado a última hora con el nombre de mi antecesor: el profesor que se había caído muerto durante la cena de Navidad (p. 10).

En este capítulo también se introduce a nuevos personajes que, a partir de este momento, serán recurrentes en el desarrollo de la diégesis. De manera destacada, tiene lugar el encuentro entre el protagonista y Gloria Revirado, la joven que había visto al final del capítulo inicial.

El capítulo siguiente, cuyo título es “Del atardecer a la media noche”, comienza recuperando el final del capítulo anterior. Por un lado, esto sirve para completar lo sucedido, por lo que la relación entre subfinal y subinicio es complementaria y directa; por otro, se propone como una rememoración que indica la distancia temporal de unos hechos calificados de confusos por el narrador:

Yo creo que aquella tarde nadie entendió realmente lo que estaba pasando. La rabia impotente de un viejo al mismo tiempo venerable y detestado, la presencia en el lugar de la humillación de la esposa y las tres hijas jamonas pero solteronas del humillado, las palabrotas que dijo este último en su exasperación —nunca se oyeron unas más gordas cruzar sus labios: zopenco, indio pendejo y mecachis—, el conocimiento, que se esparció como un reguero de pólvora, de que don Pascualito era cardíaco y la posibilidad de

que aquella escena ridícula tuviera desenlace trágico, unidos a la circunstancia de que todos los que estábamos allí —excepto los protagonistas— habíamos bebido todo lo que habíamos querido, hicieron de aquel momento trascendental para la Universidad algo dramático, pero confuso (pp. 14 y 15).

Este inicio capitular, por ende, amplía la información y añade detalles a la escena mencionada al final del capítulo previo, por lo que se trata de un subinicio claramente continuativo que, por otra parte, hace evidente el carácter ulterior de la narración respecto a lo narrado. El siguiente párrafo es complemento del anterior.

Nadie supo apreciar, hasta tiempo después, por ejemplo, la maestría con que Sebastián Montaña manejó la situación. Estuvo espléndido. Empezó diciendo, “don Pascualito, yo le suplico...mil perdones...si quiere usted, me arrodillo...” frases todas que contribuyeron a que don Pascualito se pusiera más furioso y más bravo. En este punto, Sebastián cambió de tono y le dijo: “serénese...el paso que usted va a dar es trascendental”, para terminar con “si insiste usted en darme su renuncia, escriba en ella que es definitiva e irrevocable” (p. 15).

Luego, se narran diversas anécdotas, todas ellas producto de la borrachera que el protagonista y su grupo de amigos traen desde el banquete. Finalmente, el capítulo concluye de manera circular respecto al inicio del capítulo precedente, esto es, cerrando el ciclo con el protagonista y Malagón charlando mientras caminan, pero esta vez de vuelta a casa.

El cierre capitular, por su parte, es especular con relación al cierre del capítulo inicial, toda vez que concluye con el protagonista mirando nuevamente desde su balcón hacía la ventana de Gloria Revirado; sin embargo, en esta segunda ocasión, algo ha cambiado, ya que ahora la observa con aire de melancolía debido a la información que Malagón le ha aportado sobre ella en el trayecto, a saber, que padece de un mal cardíaco congénito que le ocasionará la muerte cuando tenga su primer orgasmo.

El capítulo 4, titulado “¡Qué raro destino!”, tiene el siguiente comienzo:

– ¡Qué raro destino! –dijo Rocafuerte durante el desayuno—: yo vine a negocio a Cuévano y ahora parece que voy a salir de aquí casado. Esto que tienes frente a ti –agregó, refiriéndose a sí mismo comiendo una rebanada de sandía marchita— es un hombre en capilla. El día en que el Gobernador firme el contrato de las computadoras, yo hablaré al Doctor Revirado y le diré cómo, cuándo y con qué quiero casarme con su hija. Digo que es un destino raro, por lo inesperado. Yo, Paco, he tenido mujeres de todas formas, de todas edades (p. 21).

Este capítulo inicia con una expresión de Rocafuerte sobre lo raro de su destino, lo que de alguna manera aplica también a Paco; sin embargo, en el contexto de lo revelado al final del capítulo anterior, resulta *a fortiori* determinante para Gloria. Asimismo, lo dicho por el “joven de porvenir” hace que se presente ya en su rol –ignorado por él— de antagonista en un doble programa narrativo: primero, como rival dentro del incipiente eje desiderativo que vincula a Paco con Gloria; segundo, en una línea de acción superpuesta a la anterior, donde lo que está en juego es la vida de Gloria, donde Rocafuerte aparece en su calidad de un victimario potencial, aunque ignaro.

Al igual de lo que acaece con otros subinicios de esta novela, destaca el vínculo fuerte y directo con el cierre del capítulo precedente, en el sentido que, en conjunto con la información aportada por Malagón, los planes nupciales de Rocafuerte obstaculizan el posible acercamiento erótico de Paco hacia Gloria y, por otra parte, al suponer un peligro para la vida de la joven, colocan a Paco en una posición disyuntiva entre el deseo y la obligación, es decir, entre ser victimario o salvador, lo que robustece un conflicto doble (interno-externo) dentro del triángulo amoroso en conformación.

Como cabe apreciar de la muestra de los tres subinicios de *Estas ruinas que ves* brevemente revisados, todos presentan un fuerte componente continuativo e interrelacional. Lo anterior es válido para los subinicios con respecto a la información precedente y, de manera destacada, con los finales capitulares inmediatos. Asimismo, existen vínculos directos de los subinicios entre sí y, en el caso de los primeros capítulos, también con el preinicio. De ahí que en ellos se recurra a estrategias como la circularidad, la especularidad, la respuesta a una

interrogante o la problematización de un antecedente. De este modo, los subinicios de los primeros capítulos en *Estas ruinas que ves* muestran una tendencia más continuativa que disruptiva o apertural de nuevos contenidos.

5.2.3.3 *Dos crímenes.*

A diferencia de las novelas anteriores, *Dos crímenes*, como se ha señalado, no cuenta con ningún elemento preinicial ni con capítulos titulados, sino que comienza directamente con el primer capítulo (de catorce capítulos en numeración romana), en el que se narran unos hechos que motivan que el narrador-protagonista, Marcos González, y su pareja, “la Chamuca”, se precipiten a huir ante el temor de ser apresados como chivios expiatorios por unos hechos en los que no participaron. El capítulo inicial cierra con la pareja separándose en la terminal de buses para dirigirse cada uno a esconderse con sendos familiares.

El momento más triste del día llegó al ver la cara de la Chamuca a través de la ventanilla cuando el autobús se echaba en reversa para tomar la salida. Ella descorrió el vidrio y vi que estaba llorando, después el autobús viró y la perdí de vista. Me quedé parado un rato ante el andén vacío, después me di cuenta de que en la mano llevaba el jorongo de Santa Marta (p. 7).

De este modo, la feliz celebración de aniversario de la pareja concluye con su separación. El cierre capitular, como cabe apreciar, está construido de manera cuidadosa a través de tópicos y elementos que marcan el final de una etapa de estabilidad y, de manera concomitante, la inminente apertura a una etapa nueva, llena de incertidumbre. Destaca, de igual forma, la utilización en el cierre de un motivo (el jorongo de Santa Marta) que será fundamental a lo largo de la historia, sobre todo, al final de la novela.

El segundo capítulo comienza de la siguiente manera:

No olvidaré mi llegada a Muérdago. Me quedé parado en la esquina de los portales mirando a la gente que daba vueltas en la Plaza de Armas oyendo la serenata. Con gusto me hubiera cambiado por

cualquiera de ellos. Me sentí cansado, perseguido y desconcertado. El día había sido difícil y con sobresaltos, pero en aquel momento me parecía poca cosa comparada con la perspectiva de enfrentarme aquella misma noche a un tío viejo que casi no me conocía ni me esperaba ni me quería ni me había visto en diez años, para contarle la historia que había inventado en el camino (p.7).

Al igual que el final del capítulo precedente, es notable la construcción de este inicio capitular, en cuyo primer párrafo se condensa mucha información de diferente tipo: rememorativa, anticipatoria, situacional, descriptiva externa del lugar, descriptiva interna del estado anímico, etc. El cambio de situación radical respecto a lo expuesto en el primer capítulo, en conjunto con motivos típicamente aperturales como la llegada, hace que este subinicio adquiera un rol cuasi limítrofe con un reinicio. De este modo, a diferencia de los subinicios de las novelas anteriores, aquí se manifiestan funciones más cercanas a las de un inicio formal, de suerte que, si bien *Dos crímenes* carece de un preinicio, la correlación entre el capítulo inicial con el subinicio inmediato hace que el primero funcione como antecedente y elemento motriz de lo que comienza a desarrollarse a partir del inicio del capítulo II.

El capítulo II prosigue con Marcos pretendiendo ver a su tío Ramón, pero Amalia, su prima política, le niega el acceso. Aparece, entonces, el boticario don Pepe Lara (que es amigo desde la juventud de Ramón), invita a Marcos a pasar esa noche en su casa y le ofrece ayuda para que, al día siguiente, Marcos logre entrevistarse con su tío. A partir de este momento, don Pepe adquiere relevancia en un rol de adyuvante de Marcos. De igual forma, don Pepe sirve de vehículo para enunciar el que será el nuevo problema (programa narrativo central) que enfrentará Marcos en Muérdago⁵³, el cual, sumado al problema de ser perseguido (programa narrativo de fondo), enredará aún más su situación. Don Pepe pone al día a Marcos brindándole información sobre el estado de salud de su tío Ramón, quien sufrió de una embolia que le provocó una parálisis que conllevó una discapacidad motriz. El

⁵³ Se trata de una ciudad de la geografía ficticia ibargüengoitiana, perteneciente al igualmente ficticio Estado de Plan de Abajo, por lo que es vecina de Cuévano, ciudad capital de dicho estado. Es de hacer notar que Cuévano aparece desde su primera novela *Los relámpagos de agosto*.

médico que lo atendió, el Dr. Canalejas, le dio un pronóstico desfavorable de un año de vida. Aquí es donde aparecen sus sobrinos (Amalia, Alfonso, Gerardo y Fernando), hijos de su hermano “el guapo”, quienes –según narra don Pepe— nunca se habían preocupado por la salud de su tío, el hombre más rico de Muérdago. Amalia se muda con su hija Lucero a la casa del tío para “cuidar” de él. Ello explica que Amalia le haya negado el acceso a Marcos. De tal suerte, si Marcos se ve involuntariamente inmerso en un conflicto que lo lleva a huir y separarse de su pareja; ahora se verá inintencionadamente involucrado en la lucha de los hermanos Tarragona por la herencia del tío Ramón.

El capítulo concluye cuando el tío Ramón, una vez que ha aceptado la propuesta de Marcos para participar en un negocio minero de extracción de creolita –la historia inventada por Marcos—, invita a Marcos a permanecer en su casa y ordena que le preparen el “cuarto de las cuatas”. A su paso, Marcos escucha a Amalia comunicar a alguien la novedad de su llegada.

El capítulo III comienza con el párrafo siguiente:

El cuarto de las cuatas perteneció inicialmente a dos hermanas de mi tío Ramón que nacieron gemelas y murieron jovencitas, de influenza española, en una misma semana de 1920. Se conservó intacto y servía para alojar visitantes ocasionales —yo lo conocía por haber pasado en él dos temporadas en que visité de muchacho la casa de mi tío—. Era un cuarto “femenino”: el papel tapiz era color de rosa, las colchas de las dos camas eran azul pálido, los tapetes eran azul fuerte y en la pared había una acuarela que representaba un Pierrot. Todo estaba desteñido. Una mujer había quitado una de las colchas y estaba inclinada desdoblado una sábana. Yo podía ver su cabello castaño claro, sus brazos tersos, ligeramente bronceados: era Lucero (p. 15).

Este capítulo comienza con una descripción del lugar que, al mismo tiempo que genera una imagen de su apariencia a través de algunos detalles, profundiza sobre la familia del tío Ramón y un componente trágico que la ha acompañado. Se trata, por ende, de dar desarrollo a un elemento previamente expuesto y, al mismo tiempo, presentar un aspecto diferente o novedoso. Asimismo, el lugar sirve para albergar un evento que forma parte del desarrollo de una línea argumental

inaugurada desde el capítulo previo, en este caso, el encuentro directo con Lucero, la hija de Amalia y “el gringo”.

El capítulo continúa con el diálogo entre Marcos y Lucero rememorando tiempos pasados, cuando ella era una niña. En la siguiente escena, se narra la comida, donde destacan las preguntas hostiles que “el gringo” y Alfonso —quien ha llegado sin invitación previa— realizan a Marcos para conocer el motivo de su visita. Las preguntas cesan cuando el tío Ramón interviene zanjando la conversación: “No te mortifiques inventando pretextos. Diles la verdad. Diles que viniste porque yo te mandé llamar” (p. 17). De manera inmediata, todos cambian su actitud y muestran una tan exagerada como hipócrita amabilidad hacia Marcos, denotando la ambivalencia que en lo sucesivo permanecerá en sus relaciones, tal como sucede en el posterior encuentro de Marcos con sus primos Gerardo y Fernando. En un paseo para ver el atardecer con el tío Ramón, Gerardo le dice a Marcos:

—Bueno, yo creo que tiene que haber algún motivo para que mi tío quiera verte ahora, después de tantos años de no verte. ¿Cuál será?

—Esa pregunta, Gerardo, debes hacérsela a mi tío, él es el que sabe la respuesta.

—La sabe, pero me contestaría que estoy metiéndome en lo que no me importa.

—Lo mismo pienso yo.

Los dos estábamos sonriendo. Fue una confrontación bienhumorada (p. 19).

Después, Marcos, Gerardo y Fernando se dirigen al Casino con su tío, donde juegan al póker. El capítulo culmina en el despacho de Ramón, ya con Marcos y su tío solos. Ramón aprovecha a Marcos de pantalla para echarse unas copas y fumar ante la prohinición médica y la vigilancia que, al respecto, ejerce Amalia.

En suma, el primer párrafo del capítulo III, que comienza con la descripción de la habitación y narra el primer encuentro directo entre Marcos y Lucero se vincula más con la información del capítulo precedente que con los acontecimientos que se narrarán en el resto del capítulo.

El inicio del capítulo IV comienza de la siguiente manera:

Dormí mal. Hacía calor y me desnudé, quité las cobijas y conservé la sábana, abrí la ventana y entraron moscos; Amalia, a quien imaginé de bata chodrón y chinelas de marabú con tacón alto, me despertó las cuatro veces que fue al baño, el reloj de la parroquia tocó cada cuarto de hora, despierto me preguntaba qué suerte habría corrido la Chamuca, dormido la soñaba siendo atropellada por un camión de mudanzas, el ceniztli empezó a cantar a las cinco de la mañana, a las seis llamaron a la primera misa y a esa hora empezaron a pelearse los gorriones. Hoy, decidí, tengo que hablar con la Chamuca. A las siete me levanté, me puse los pantalones, cogí la toalla que Lucero había puesto sobre una silla y fui al baño. Los calzones de Amalia seguían en la llave de la regadera: los colgué del perchero y me bañé. Más tarde, cuando abrí la puerta de mi cuarto, vi a Lucero en el centro de la habitación (p. 22).

Este comienzo, de corte simultáneamente descriptivo y narrativo da cuenta, por un lado, de las incomodidades que el protagonista pasa durante la noche anterior, incluido lo que sueña e imagina: calor, piquetes de mosquitos, el ruido de Amalia entrando al baño, el sueño con la Chamuca siendo atropellada; por otra parte, a guisa de crónica, relata lo que sucede la mañana siguiente desde las cinco de la madrugada, con los ruidos de las aves, hasta las siete, hora que va al baño a ducharse y se topa con los calzones de Amalia. Poco más tarde, encuentra de nueva cuenta a Lucero en la habitación.

El párrafo de inicio del capítulo coincide, entonces, con la apertura de un nuevo día, aunque retome aspectos de la noche anterior que, en suma, manifiestan que Marcos no pudo descansar. Asimismo, da continuidad a un hecho que, a manera de prolepsis, es anunciado en el capítulo anterior, a saber, que Marcos saldrá en el Safari de Fernando a las ocho de la mañana a visitar la mina de la Covadonga para iniciar con el supuesto estudio de costos y rendimiento de la extracción de creolita. Además de esta función de inaugurar el nuevo día, destaca en el párrafo el elemento femenino, ya que de una manera u otra aparecen las tres mujeres con las que el protagonista se verá involucrado: la Chamuca, en el sueño donde es atropellada (eliminación simbólica); Amalia, por el sonido de sus idas al

baño, de la imagen que se hace Marcos de ella y, sobre todo, por sus calzones en la ducha (fetiche), de los que ya se había hecho mención en el capítulo anterior. Finalmente, aparece Lucero, con cuyo encuentro, nuevamente sorprendente, se cierra el párrafo inicial.

5.3 Reinicios (o inicios múltiples internos).

Los reinicios (o inicios múltiples) constituyen un fenómeno multiplicativo diferente al de los subinicios, donde en virtud, ya de la naturaleza relativamente autónoma de las partes, ya porque las partes conformen relatos por derecho propio, ya porque representen voces o puntos de vista diferentes a los de las partes precedentes, no tienen necesariamente una relación subordinada ni coordinada con el inicio formal o con el inicio central ni tampoco implican vínculos de estricta continuidad con los subinicios precedentes.

Un reinicio representa una ruptura en el orden del relato, en el universo diegético, en el nivel ficcional o, bien, en las normas o códigos que venían rigiendo el relato. Por ello, constituyen una variación respecto al esquema tradicional del relato, sustentado generalmente en principios unitarios de *un* narrador que cuenta *una* historia y articula *un* relato con *un* orden sucesivo o consecutivo. A diferencia de los subinicios, cuya calidad de inicio es relativa y diferenciada según su posición respecto al inicio central; los reinicios poseen características y cumplen funciones parcialmente equivalentes o sustitutas a las del inicio central y, en algunos casos, a las del inicio formal, inicios con los que guardan distinto grado de autonomía y una relación variable de continuidad o ruptura. Lo anterior aplica también para el reinicio con relación al conjunto precedente.

Existen diversas posibilidades de reinicios que, dada una serie de variables como su autonomía respecto al inicio formal, la mayor o menor ruptura con relación a las reglas sentadas de manera precedente, o la transformación o inauguración de un universo ficcional —por citar sólo algunas—, dan lugar a reinicios que

denominaremos *reinicios fuertes*, *reinicios atemperados* y *reinicios débiles*. Los primeros tendrían un carácter sustitutivo, los segundos serían más bien reformulativos, y los terceros en gran medida continuativos, pero con una ruptura formal o algún cambio sustancial, no necesariamente total o radical. La combinación de las variables citadas da lugar a una amplia gama de posibilidades dentro de las que destacan, entre otros, el relato de relatos, los relatos que con los mismos elementos proponen reformulaciones, así como los relatos multivocales y multifocales...

Un elemento habitualmente determinante es el de la voz narrativa, en cuyo caso, puede encontrarse un abanico de posibilidades que incluye, entre otras, un narrador que cuenta una historia, pero desde diferentes puntos de vista; un narrador que relata muchas historias; muchos narradores que aportan su versión de la misma historia; muchos narradores que relatan cada uno una historia; varios narradores, varias historias, varios puntos de vistas y varias formas de organizar un núcleo de hechos constitutivos.

A continuación, se abordarán algunos casos relativamente comunes de esta clase de relatos que habitualmente implican formas diversas de reinicios. No obstante, conviene precisar que las formas siguientes no son mutuamente excluyentes, por lo que pueden presentarse combinaciones e hibridaciones que darían lugar a casos de reinicios más complejos y menos habituales.

5.3.1 Narración de relevo (más de un narrador, una sola historia).

La narración de relevo se presenta cuando una misma historia contiene más de un narrador. A cada narrador le corresponde narrar una parte de la historia, muchas veces justo donde la dejó el narrador anterior, o bien, concentrarse en lo que sucede con determinado personaje, lugar, tiempo o serie de eventos, todo ello a manera de un relevo. Este hecho tiene como consecuencia que cada narrador adopte un modo de narrar o un punto de vista particular o, en su caso, subraye determinados aspectos. No obstante, en lo general, se le da continuidad a la historia principal.

Cada relevo de estafeta puede considerarse un reinicio, toda vez que, si bien posicionalmente estos cambios suelen coincidir con un inicio seccional o capitular (subinicios), la diferencia estriba en que proponen, más allá de algún cambio de lugar, tiempo, acción, situación, o de aportar alguna información novedosa; un cambio de reglas, de puntos de vista o de la voz narrativa, lo que permite considerar, al interior del texto, la existencia de un nuevo relato cuyo inicio puede ser visto, en virtud del antecedente de un inicio formal, como un reinicio.

5.3.2 Narración multifocal y multivocal (mismos hechos, diferentes versiones y narradores).

Estas narraciones se dan cuando una misma serie de hechos se cuentan desde múltiples puntos de vista y/o a través de diferentes voces narrativas, lo que hace que los relatos anteriores adquieran un valor parcial, inconcluso o, la mayor parte de las veces, relativo, sea porque el nuevo relato aporte elementos diferentes o novedosos, porque exponga consecuencias o causas distintas de una serie de hechos o, en su caso, porque corrija, modifique, cuestione o contradiga lo expuesto en los relatos precedentes. La historia puede complementarse con hechos, datos, detalles e incluso opiniones propias de un narrador, pero ajenas a otro; por lo mismo puede enriquecer el relato anterior o, en su caso, cuestionarlo y contradecirlo e, incluso, acusarlo de ser mentira, lo que da lugar a un relato de múltiples versiones que no permite, a pesar de elementos y hechos comunes, considerar una u otra versión como fiable, definitiva o verdadera.

Desde el punto de vista de los inicios, lo anterior tiene varias consecuencias y da lugar a una serie de posibilidades que influyen en la organización narrativa del relato, así como en la comprensión e interpretación de los lectores. Por otra parte, hay que señalar que estas formas de reinicios no son necesariamente predominantes ni frecuentes.

Un caso posible de reinicio multivocal/multifocal consiste en que cada voz narrativa comience narrando los mismos eventos, de modo que, cada reinicio coincidiría en este aspecto con los reinicios anteriores y posteriores sustentando un

principio común de identidad; no obstante, cada voz podría aportar un sesgo particular, tanto en la interpretación y el énfasis a determinados hechos o detalles como en la manera misma de relatar. Otra posibilidad es que cada relato comience en un punto diferente de la misma historia, pero a partir de su respectivo inicio, cuente el conjunto de eventos en un orden particular, con los saltos retrospectivos y las anticipaciones que hagan falta, por lo que diferiría de la narración de relevo, que da continuidad a una misma historia bajo un orden sucesivo compartido. De esta suerte, el inicio de cada uno de los relatos podría coincidir con diferentes momentos de la historia. Con todo, la opción más frecuente es que no se presente esta arquitectura de correspondencias, sino que cada inicio construya su relato con los mismos núcleos, pero comenzando en un punto cualquiera, esto es, sin una lógica de articulación de inicios vinculantes.

En todos los ejemplos anteriores, que admiten múltiples matices y combinaciones, y que resultan variados en forma, funciones e intensidad, se presentaría igualmente el fenómeno de los reinicios, los cuales guardarían relaciones diferenciadas con el inicio formal, con los demás reinicios y con el conjunto de la obra.

Muchas veces, esta clase de relatos se apoyan en un inicio formal de marco que dará pauta a la aparición homológica de las distintas versiones.

Dadas las particularidades del relato cinematográfico, la narración multivocal sólo se presenta entendiendo focalización en sentido amplio.

5.3.3 Narración reformultiva o correctiva (un narrador, varias versiones).

A diferencia de los relatos multivocales/multifocales, en los que las variaciones y puntos de vista divergentes se explican mayormente por la pluralidad de voces y visiones; en el caso de lo que aquí denominamos *narraciones reformulativas* o *correctivas*, lo que sucede es que un mismo narrador cuenta una historia, pero posteriormente, por alguna razón —la mayor parte de las veces enfatizada formalmente mediante una ruptura segmental— la corrige o modifica

generando con ello una segunda versión (o varias más) divergente de la anterior. Las justificaciones pueden ser variadas, ora porque se haya tratado de un error; de un problema de memoria; por haber sido, a su vez, víctima de engaño de un testigo; por tratarse de un juego o broma del narrador; porque el narrador sea poco fiable por tener una condición particular o haber estado bajo la influencia de alguna sustancia o estado febril; o, simplemente, porque se trata de un mitómano o de un mentiroso deliberado. Eventualmente, las múltiples versiones también se presentan como interrupciones sin que se proporcione explicación alguna que justifique la variación.

De este modo, si en el caso de la narración multivocal se destacaba la coincidencia de núcleos comunes o la misma historia narrada de modo distinto, con una interpretación particular de los hechos y con énfasis diferenciados; en estas narraciones los núcleos y la historia difieren; pero, narrados bajo la misma voz, se conservan elementos comunes que, no obstante de aparecer en todos los relatos, no necesariamente presentan el mismo rol, énfasis, juego de relaciones y funciones narrativas asociadas, esto es, una serie de elementos comunes da lugar a diferentes historias, por lo que cada comienzo constituye un reinicio que oscila entre lo familiar y lo novedoso, sin que lo primero otorgue certeza de lo que ocurrirá con lo segundo. Al igual que en los casos expuestos en los apartados precedentes, toda clase de combinaciones y puntos intermedios son posibles.

La repercusión que lo anterior tiene para los inicios en general es que cada vez que se comienza un nuevo relato interno se presenta un reinicio que, por un lado, no puede ser subsumido por el inicio formal y, por otro, lo relativiza sin tampoco sustituirlo ni reemplazar al resto de reinicios.

En *El mal de Montano* (2002), Enrique Vila-Matas articula un texto que consta de cinco partes, en todas ellas aparecen prácticamente los mismos personajes, con relaciones semejantes —aunque con alguna variación— y se presentan algunos sucesos y núcleos comunes como encuentros o viajes; sin embargo, cada una de las partes se enmarca en un contexto enunciativo propio, cuenta una historia distinta, con un orden y una serie de sucesos e interpretaciones que difieren o se contraponen con las del resto, por lo que la narración más que acumulativa es reformulativa, lo que tiene como consecuencia que los distintos

reinicios sean autónomos unos de otros, si bien todos se vinculan con elementos expuestos desde el inicio formal.

5.3.4 Narración cruzada y empalmada (historias mayormente autónomas que se cruzan en un momento o a partir de un hecho).

Se trata de varias historias más o menos autónomas contenidas dentro de una narración general en la que, a partir de un cierto evento o momento, las historias se cruzan para después volverse a separar o, bien, se cruzan y a partir de ese momento se conjuntan y se empalman, por lo que se trata de historias distintas pero, la mayor parte de las veces, dentro de un mismo universo ficcional.

El inicio formal puede recurrir, entre las posibilidades más habituales, a una narración de marco, a un inicio multifocal común de todas las historias o, en su caso, a coincidir con el inicio de la primera historia. En la medida que el vínculo entre las historias sea más estrecho, el inicio formal adquiere un carácter proporcionalmente más determinante. Cada historia constituiría, desde este punto de vista, un reinicio, sobre todo si se encuentra claramente separada por marcadores formales, los cuales, con frecuencia, suelen ser el nombre del personaje protagonista de la historia.

En el filme *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), el punto de contacto entre las historias es un accidente de auto, el cual cierra la secuencia apertural del filme. A partir de ahí, se presentan tres historias divididas por un título que hace referencia a sus protagonistas: “Octavio y Susana”, “Daniel y Valeria”, “El Chivo y Maru”.

5.3.5 Narración metadieética.

En el caso de las narraciones metadieéticas, las cuales admiten diferentes niveles de narración y de ficción, cada relato es susceptible a dar lugar a uno o más

relatos interiores, por lo que en estos casos se presenta también el fenómeno de los reinicios, si bien con alcances autolimitados.

En la medida que cada nuevo metarrelato posee un inicio que es independiente del resto, la información, características, funciones y relaciones suelen no compartirse y, por ende, servir exclusivamente para el relato que se encargan de abrir. Dentro de las opciones más comunes, los distintos metarrelatos pueden compartir un marco, encontrarse en una jerarquía de grados y variar tanto en número como en cualidades y extensión.

Con todo y que en cierto sentido estos reinicios poseen teóricamente dentro de su nivel un rol apertural equivalente al de un inicio central, el papel de éstos en su calidad de inicios sigue siendo relativo y su fuerza depende, entre otros factores, de la relevancia que el relato metadieético pueda tener. De modo que, si bien representa un inicio por propio derecho, su valor queda habitualmente subordinado a su rol dentro del conjunto⁵⁴, donde el relato metadieético opera liminalmente: ya que en parte actúa de manera autónoma y particular; pero al mismo tiempo, puede también actuar articularmente de forma semejante al segmento, sólo que sin depender del principio de continuidad. Por otro lado, esta relevancia relativa demuestra la preeminencia del valor posicional que poseen los inicios formales.

Los casos de los relatos metadieéticos son muy variados, y van desde las narraciones que los incluyen de manera anecdótica hasta los relatos abiertamente metaficcionales, cuya arquitectura se basa totalmente en distintos y sucesivos grados de abismación.

Cuando se presentan relatos metadieéticos únicos, resulta habitual que la ficción primera represente la realidad y la vigilia; mientras que la ficción segunda represente la ficción, la fantasía o el sueño. En estos casos, los relatos metadieéticos pueden optar, bien por un inicio particular o, con frecuencia, por un inicio paródico o por un inicio de fórmula, en cuyo caso su carácter de inicio queda acentuado. De este modo, una fórmula como “Érase una vez” introduce al interior del relato una ruptura que no deja dudas que estamos ante un reinicio; al mismo tiempo que, dentro de una ficción realista, introduce una convención que representa

⁵⁴ Por citar algunos ejemplos: la analogía estructural con el relato principal, operar como su clave metafórica, contener una revelación fundamental, aclarar un hecho pasado, etc.).

por antonomasia el inicio de un relato de ficción, con lo que se produce la paradoja de la negación afirmativa del estatuto ficcional del conjunto.

Algunos de estos relatos metadieéticos únicos pueden tratarse de intertextos, por lo que su inicio puede ser, además de una fórmula, una cita o una variación del inicio original del texto aludido (aunque sea citado fragmentariamente) y, por lo mismo, adquirir un rol apertural más independiente y enfático, aunque sin dejar de interactuar con su contexto de inserción.

Por su parte, los relatos abiertamente metaficcionales pueden presentarse linealmente, esto es, cuando se distribuyen en diferentes momentos, pero en un mismo nivel, en cuyo caso todas las ficciones son de segundo grado sin una relación jerárquica de profundidad. Las metaficciones abisales, en cambio, se presentan en grados exponenciales, a manera de *matrioshkas*, pero sin conservar necesariamente un principio de identidad o estructura común. A diferencia de las metaficciones lineales, se jerarquizan dentro de grados (segundo, tercero, cuarto grado...). En el filme *Inception* (Christopher Nolan, 2010), se introducen diferentes historias desarrolladas en niveles oníricos jerarquizados (sueños dentro de sueños), aunque todas comparten protagonistas, puntos de contacto y consecuencias. En la medida que los universos sean más diferenciados, la cualidad de los reinicios puede también robustecerse.

5.3.6 Narración multidieética e inicios múltiples.

La narración multidieética, por su parte, se da cuando un mismo narrador o varios narradores cuentan diferentes historias que son autónomas entre sí, acaso —sin que esto sea un requisito— con vínculos generales, muchas veces de carácter temático o simbólico, por ejemplo, todas las historias pueden tratar de la soledad en el mundo contemporáneo, todas pueden tener que ver con la literatura o el cine, todas contar con protagonistas mujeres, etc. Sin embargo, como en el caso de la narración metadieética, en este tipo de narraciones hay una amplia gama de grados y posibilidades inherentes.

Al existir distintas historias no subordinadas ni jerarquizadas entre sí, cada una de ellas tiene su propio inicio, el cual es independiente de su posición en el conjunto, por lo que el inicio de un relato no sustituye el inicio de otro ni puede subsumirse al inicio formal que, en la mayoría de los casos, sólo es el inicio de la primera historia. El inicio formal también puede fungir de marco general, mientras que no implique una jerarquía de grados, sino un conjunto de alternativas.

En la medida que las historias sean más independientes, su operación será más cercana a la de un libro de cuentos, en cuyo caso no existe un inicio formal único, sino tantos inicios formales como relatos se encuentren contenidos, aun cuando eventualmente el primer inicio sea el que mayoritariamente –pero no por fuerza o necesidad— conserve el privilegio de establecer el primer contacto receptivo, sin que ello tenga repercusión en cuanto a los componentes básicos⁵⁵ de los demás inicios participantes.

Uno de los casos más radicales en cuanto a este tipo de inicios estaría representado por textos donde no sólo hay múltiples historias o narradores, sino en los que cada relato pertenece a autores distintos sin dejar de ser parte del mismo texto. En dichas realizaciones, pese a que los relatos puedan –o incluso deban— tener puntos en común, cada uno posee un inicio propio que no reemplaza o subordina al resto. Es el caso de filmes como *Lumière et compagnie* (1995), proyecto de homenaje a los hermanos Lumière con motivo del primer centenario del cine, en el que, bajo determinadas condicionantes para todos los directores (participaron más de cuarenta de distintas nacionalidades), cada uno colaboró con un filme de menos de un minuto. También puede mencionarse el filme colectivo *Eros* (Won Kar-wai, Steven Soderbergh, Michelangelo Antonioni, 2004), el cual se encuentra conformado por tres medimetroajes, cada uno con su propio inicio, por lo que se presenta el caso de un texto cinematográfico con un inicio espectadorial, pero con tres inicios formales.

⁵⁵ Para el desarrollo de los componentes básicos, que en este trabajo hemos denominado *componentes complementarios*, véanse los capítulos siguientes.

5.3.7 Los reinicios en las novelas de Iburgüengoitia.

Dentro de las seis novelas de Iburgüengoitia, las tres primeras destacan por el empleo de preinicios; mientras que las últimas tres poseen inicios directos. En cuanto a los reinicios, el asunto es diferente, ya que sólo *Dos crímenes* presenta un reinicio en el sentido que aquí se da al término.

Dos crímenes es una novela segmentada en catorce capítulos numerados (aunque no titulados como *Maten al león* y *Estas ruinas que ves*). Fuera de los capítulos, no hay una unidad de segmentación mayor que opere de forma explícita; sin embargo, en el curso de la lectura, el paso del capítulo VIII al IX presenta a los lectores una sorpresa, ya que el capítulo IX comienza con un cambio inopinado en la voz narrativa, que pasa de Marcos, en su calidad de narrador-protagonista, a don Pepe Lara, el boticario, que cuenta, por una parte, su versión de los hechos desde que se encuentra con Marcos (narración multivocal/multifocal); y por otra, prosigue narrando los hechos posteriores de lo que sucede con Marcos una vez que éste y “la Chamuca” abandonan Muérdago (narración de relevo).

El capítulo IX representa un reinicio que, además de las consecuencias descritas de cambio de voz y de focalizar los hechos desde puntos de vista alternativos, que da lugar a la coexistencia de versiones contrastadas, también permite saber –indirectamente, esto es, por referencia de don Pepe— el punto de vista que de los hechos tuvo el tío Ramón. De este modo, se sabe, que la aparente credulidad del tío Ramón ante el plan de Marcos del negocio de la mina requiere una nueva interpretación que invierte el rol de engañador/engañado.

El relevo de Marcos por don Pepe como narrador de la historia faculta a proseguir la narración rumbo a lo que ocurre después, esto es, hacia lo que será el desenlace de la historia y la resolución de los programas narrativos de la persecución judicial y el asunto de la herencia, asimismo permite realizar retrospecciones que explican hechos ocurridos en la juventud de don Pepe y Ramón, como la manera en que el tío conoce a Leonor, con quien Marcos guarda –según se insiste— un fuerte aire de familia.

En cuanto a la manera en que este reinicio comienza, puede señalarse de entrada que la forma de su construcción manifiesta, tanto por sí mismo como por

su homología con el inicio formal, su carácter apertural. De este modo, al igual que la narración de Marcos, don Pepe comienza anunciando y enunciando sobre el hecho que contará algo (mediante un acto performativo del lenguaje). Asimismo, si Marcos marcaba la noche que la policía violó la Constitución como el hito de su relato, don Pepe señala que los hechos que relatará han sido lo único notable ocurrido en su vida de boticario, lo que determina que, de manera circunstancial, se haya convertido en detective.

Lo que voy a contar es lo único notable que me ha pasado en la vida: después de cincuenta años de ser boticario me convertí en detective (p. 48).

Este reinicio es, por ende, estructuralmente semejante al inicio formal de la novela, a la vez que resulta –para referirlo en términos musicales— reexpositivo y, por ende, remisivo al inicio formal, sin que por ello deje de tener particularidades y consecuencias específicas. El inicio de don Pepe prosigue de la siguiente manera:

No puedo decir que triunfé en este segundo oficio, pero lo desempeñé mejor que los profesionales que intervinieron en el caso que me tocó resolver. Para comenzar mi relato creo que conviene advertir que yo fui causante indirecto de los delitos que después tuve que investigar (p. 48).

Si en el anzuelo, Marcos anuncia un hecho perturbador –la violación constitucional de la policía— que abre una serie de expectativas y cuya consecuencia directa es un cambio radical en su vida; don Pepe refiere ciertos hechos no menos inquietantes: unos delitos causados indirectamente por él que, investigados por él mismo en su calidad de improvisado detective, resultan tan imprevistos como significativos.

Siguiendo lo anunciado en el título, lo cual estará presente como directriz a lo largo del relato, tanto en cantidad (dos) como en cualidad (crímenes), inicio y reinicio remiten por igual al título. Asimismo, el universo apertural del reinicio se configura reduplicativamente, ya que, por un lado, incluye elementos propios de un

reinicio (como el cambio de voz y de focalización) y, por otro, remite de diversas maneras al inicio formal.

Marcos transita de burócrata a prófugo; don Pepe pasa de boticario a detective, esto es, con el reinicio se anuncia un cambio que asimismo atañe al género de la novela⁵⁶, toda vez que se alude de forma implícita, mediante la figura del detective y la anunciada resolución de los crímenes, a una novela policiaca.

Existen algunos otros paralelismos entre los dos inicios, todos ellos, como se ha dicho, articulados mediante operaciones reduplicativas que no son ajenas a tópicos y preocupaciones culturales que conforman el universo ficcional del autor, por ejemplo, el problema de la “cortesía mexicana” que, lejos de contribuir benéficamente a una convivencia más armónica, al estar basada en la hipocresía o en la incapacidad de negarse por guardar una apariencia amable, conlleva el riesgo de un desaguisado o de complicaciones mayores, como sucede en diferente grado a Marcos y a don Pepe.

Si aquella noche que yo estaba cerrando la farmacia y pasó Marcos González y me saludó y lo reconocí, le hubiera yo dicho, como hacen algunas personas, "qué gusto me da verte, muy buenas noches y que te vaya bien", es posible que él hubiera seguido su camino y que ninguna desgracia hubiera pasado (pp. 48 y 49).

El reinicio prosigue con la descripción que don Pepe hace de Marcos, a partir de lo cual comienzan a narrarse los mismos hechos, pero desde un enfoque distinto. En ambos casos, con anticipaciones no reveladas, pero de consecuencias —según afirman—insospechadas o terribles.

Él estaba cansado esa noche y llevaba jorongo y barbas, y unos zapatos muy raros que, según me dijo después, se llaman "botas argentinas", pero de todas maneras se parecía a Leonor y me cayó bien. Cuando me dijo que había estado en casa de Ramón y que Amalia no lo había dejado entrar, no titubeé en invitarlo a pasar la noche en la mía. Así lo hice en aquel momento y creo que hice lo correcto, porque se hubiera necesitado ser adivino para imaginar las consecuencias que aquel acto iba a tener. Cuando me contó la

⁵⁶ Lo que designamos como *transgenerización*.

historia de la mina, le creí a pie juntillas. No sólo le creí, sino que me pareció que el negocio que venía a ofrecer podía ser benéfico para Ramón (p. 49).

Asimismo, el inicio de don Pepe hace eco de tres motivos subrayados desde el primer capítulo de la novela: las barbas de Marcos, las botas argentinas y el jorongo de Santa Marta.

5.4 Postinicios (o narración serial y secuencial).

5.4.1 Postinicios seriales y secuenciales.

La narración serial y secuencial implican la existencia de diferentes textos, volúmenes, episodios... que tienen una circulación autónoma y habitualmente posterior a la del primer texto; por lo que el fenómeno multiplicativo de los inicios se presenta porque cada uno de estos textos, que dará continuidad a la historia presentada previamente, ya sea en lo general, en lo particular o con un nuevo centro de atención (verbigracia, otro personaje como protagonista) tiene un inicio formal propio que, entre sus múltiples posibilidades, puede continuar, transformar o refutar lo formulado en el primer inicio o en el conjunto textual precedente. El grado de independencia entre el inicio formal segundo (postinicio) y el texto precedente es variable, así como la relación interinicial que puede establecerse entre el inicio y el postinicio, ambos inicios formales de sus respectivos textos.

La existencia de un segundo texto tiene como una de sus consecuencias que el inicio formal del primer texto pase a convertirse en el inicio de la saga, la serie, la secuela o cualquier continuación, sea monomedial, multimedial o transmedial, si bien en cada caso con características y consecuencias particulares, por lo que el estatuto inicial del primer texto se ve ampliado, al ser el inicio por antonomasia de toda la serie textual; así como parcializado, al relativizar su alcance con el advenimiento de nuevos inicios formales producto de nuevos textos (postinicios).

Si el primer inicio formal servía de puente entre el mundo y la ficción, el fuera-del-texto y el texto, la relación de un postinicio (o inicio formal subsiguiente) es básicamente intertextual, lo que conforma una serie de expectativas no presentes en el primer inicio y viceversa.

Dentro de una saga, cada nuevo inicio textual implica un precomienzo, es decir, que antes de iniciar formalmente y mientras que no se diga lo contrario o añada nada nuevo, se presupone la existencia de un mundo y un estado de cosas que están donde se quedaron en el texto precedente, esto significa que el punto de partida no puede ser nunca una tabula rasa.

Existe un conjunto amplio de posibilidades que el nuevo inicio puede proponer respecto al conjunto precedente, las cuales articulan un tipo de relación capaz de reformular, matizar o robustecer lo dicho en el primer inicio o en el conjunto previo. En ese sentido, las dos tendencias más generales serían establecer una relación directa con el texto precedente, sea que represente continuidad o ruptura; o bien, centrarse en introducir aspectos y problemáticas novedosas, particulares del nuevo texto.

Lo dicho anteriormente también dependerá de la relación y el carácter de la serie de textos involucrados. Hay sagas que son esencialmente continuativas, como sucede con los distintos volúmenes de *El Señor de los Anillos* (1954) de J.R.R. Tolkien, cuestión enfatizada en la trilogía cinematográfica de Peter Jackson: *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2000), *The Lord of the Rings: The Two Towers* (2002), *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003); mientras que otras sagas tienen un carácter más reiterativo, aunque ello no implica que dejen de tener progresividad temporal, como sucede con *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980) y los filmes subsiguientes que, si bien pueden cambiar las circunstancias y los personajes, presentan una estructura de funciones narrativas reiterativa, por lo que el inicio básicamente puede tener una función de impacto visual y/o emotivo, así como de presentar a los nuevos protagonistas o un contexto actualizado, pero sin necesariamente generar expectativas que permitan suponer cambios notables.

De vuelta al caso de los textos secuenciales continuativos, los inicios suelen basarse en una diégesis general a la que se le da continuidad en sentido amplio,

aunque también se pueden presentar rompimientos importantes. No obstante, lo más habitual es que no haya rupturas radicales en lo general, sino grandes elipsis, las cuales aparecen en los inicios con las consiguientes expectativas, ya sea dirigidas a lo que pasará a partir de ese momento o a lo que sucedió entre el final del texto precedente y el nuevo inicio. En el primer caso, se espera una respuesta que se resolverá de forma progresiva, lo que implica un nuevo punto de partida; mientras que en el segundo caso la respuesta adopta una forma aclarativa y regresiva, ya que el inicio es, al menos en parte, un punto de llegada.

Por su parte, la ficción serial, representada, entre otras, por la novela por entregas, las blognovelas, los seriales cinematográficos, las series de televisión y, sobre todo, por la ficción serial contemporánea de las plataformas de transmisión en flujo (en *streaming*), suele presentar narraciones en la que los distintos episodios y temporadas guardan una continuidad vinculante en diferente grado, donde los casos más comunes –pero no los únicos— son los siguientes: *continuidad amplia* (de acción, temporal y diegética), donde el nuevo episodio da seguimiento al anterior en términos que no presupongan una ruptura radical, sino giros narrativos, tal como sucede en las series históricas; *continuidad relativa* (estructural, de protagonistas y universo diegético), donde cada episodio presenta una historia distinta, con diferentes personajes secundarios, pero con los mismos protagonistas y un hilo de acción que se reitera, como sucede con muchas series policiacas o médicas en las que cada episodio se investiga un caso criminal o se atiende un caso clínico; *continuidad genérica*, donde los distintos episodios no guardan vínculos diegéticos entre sí, sino que su nexo es de carácter temático o genérico, tal como sucede con varias series de terror, de modo que su operación es más del tipo multidiegética o de relatos independientes como sucede en los libros de cuentos.

Está claro que el papel de los inicios en los casos mencionados es muy diferente entre sí. También se trata de inicios que difieren notablemente de los inicios formales de los textos unitarios. Y es, realmente en esta clase de textos, donde se presenta a plenitud el fenómeno efectivo de la multiplicación de los inicios.

Volvamos al ejemplo de *The Godfather I* (Francis Ford Coppola, 1972), que inicia, después de la pantalla en negro y la primera frase del tema musical, con una

voz fuera de cuadro que articula la frase: “I believe in America”, para dar inicio tanto al filme como al relato de Amerigo Bonasera (Salvatore Corssito), el cual versa sobre la agresión sufrida por su hija, y –en contra de la frase inicial— la decepción que siente ante la justicia de ese país, por lo que implora a su narratario una justicia extrajudicial. Después de la intervención de Bonasera, vemos la respuesta de Vito Corleone, “el Padrino” (Marlon Brando), quien, para comenzar, le pregunta por qué no acudió con él primero, y le reprocha su falta de respeto. La escena concluye con el reconocimiento de Bonasera hacia la figura de autoridad que representa don Vito y, como consecuencia, la presumible satisfacción de su petición en los términos que don Vito entiende como justos: no la muerte de los agresores que solicita el indignado padre, sino un castigo que considera proporcional. En pocas palabras, la apertura muestra tanto el poder que tiene este personaje como la forma en que lo ejerce.

El filme cierra con Connie Corleone (Talia Shire) reprochando en llanto a su hermano Michael (Al Pacino) por la muerte de su esposo y padre de sus hijos, Carlo Rizzo (Gianni Russo). La esposa de Michael, Kay Adams (Diane Keaton), se percata de la escena, y una vez que Connie se retira, le pregunta a Michael si es verdad. Después de un arranque inicial de ira, Michael le responde que no es cierto, la consuela y se abrazan. Ella dice que eso amerita una copa y sale, pero cuando ella está afuera sirviendo la copa observa, a través del marco de la puerta, a varios hombres en fila besando la mano de Michael. Kate se queda perpleja y comprende la situación. Un hombre cierra la puerta.

En el mismo sentido que el inicio de la primera parte, *The Godfather II* (Francis Ford Coppola, 1974) comienza, después de la pantalla con el paratexto que anuncia “A Paramount Picture” y un fundido a negro con el tema musical de fondo, con un primer plano en clave baja [*low key*] de un todavía joven Michael Corleone, quien mira hacia abajo. Se hace un corte. Vemos que recibe un beso en la mano por parte de un hombre que se encuentra inclinado ante él. Se regresa al primer plano del rostro de Michael, hace un gesto de levantarse. Se ve el plano de su silla vacía. Después aparece sobreimpreso el título de la película: “Mario Puzo’s The Godfather PART II”. Nuevo fundido a negro. Esta apertura, como la del filme previo, muestra ritos (el besamanos) y símbolos (la silla) que señalan a quien

ostenta el poder, ya que Michael Corleone es, por acción propia, el heredero del “trono” de su padre y, por lo tanto, el nuevo Padrino. De modo que, si el primer filme nos presentaba al Padrino, en ese momento Vito Corleone; la segunda película hace lo propio con el Padrino actual, Michael Corleone. De este modo, la apertura del segundo filme (postinicio) se vincula directamente tanto con la apertura del primer filme como con su final.

Después de una nueva pantalla en negro, la imagen se aclara en fundido encadenado y se muestra un paisaje árido, donde en un gran plano general vemos emerger a un grupo de personas desde el fondo del paisaje. Aparece sobreimpreso en la pantalla una suerte de prólogo, donde se da una explicación sobre la infancia de Vito Corleone, es decir, el filme hace una analepsis explicativa para narrar un aspecto trágico sufrido por la familia de Vito, lo que explicaría las causas profundas de su trayectoria criminal. Ahí se dice que el Padrino, Vito Andolini, nació en la ciudad de Corleone en Sicilia. “En 1901 su padre fue asesinado por insultar a un capo de la mafia local”. Se agrega que “Su hermano mayor, Paolo, juró venganza y desapareció en las colinas, dejando a Vito como único heredero masculino acompañando a su madre en el funeral. Tenía nueve años”. Se escucha música fúnebre y se ve al cortejo cargando el ataúd, así como a la enlutada viuda al lado de Vito. La acción es interrumpida por una serie de disparos (en *off*) que dispersan al cortejo. En *off* se escuchan unos gritos de mujer: “Han matado a tu hijo...” “¡Asesinos! ¡Asesinos!”. La madre se inclina ante el cadáver de su hijo Paolo, lo abraza y llora.

La secuencia siguiente sucede en la finca de Don Ciccio, donde acompañada del niño, la madre de Vito entra, le besa la mano al capo, y le dice que mató a su marido y a su hijo mayor, pero le ruega respetar la vida de Vito, ya que tan sólo es un niño de 9 años. En respuesta, don Ciccio argumenta que crecerá y buscará venganza, por lo tanto, se niega. La madre amaga con un cuchillo a don Ciccio para dar tiempo a que su hijo huya, pero ante la mirada del menor, es asesinada en el acto. Vito alcanza a escabullirse.

En la siguiente secuencia, los sicarios del capo lanzan la advertencia en el pueblo que cualquiera que oculte o ayude a Vito tendrá graves problemas. Solicitan que sea entregado de inmediato por su propio bien y por el “bien” del niño.

Como cabe apreciar, la secuencia de apertura del filme remite al inicio de la primera película, inicio con el que comparte contenidos actualizados. Las secuencias siguientes, por su parte, llevan la diégesis a un momento anterior en el tiempo respecto al inicio de la primera parte. En consecuencia, el inicio del segundo filme articula un movimiento en dos sentidos contrarios que sitúa la diégesis después y antes del inicio de la primera película, ya que por un lado es un avance temporal respecto a la historia de Michael en su rol de Padrino, consolidado al final de la primera parte; y, con relación a las secuencias siguientes, hay un movimiento retrospectivo en la historia de Vito, al situar su origen y brindar una explicación que llevarán a entender mejor al personaje.

La tercera parte de la trilogía tiene actualmente dos versiones. La primera, titulada *The Godfather. Part III* (Francis Ford Coppola, 1990), y una reedición [recut] mucho más reciente que, según declaraciones del director, resulta más fiel tanto a la idea original como al sentido general de la obra. La última versión está retitulada para diferenciarla de la anterior y se llama *The Godfather. Coda: The Death of Michael Corleone* (Francis Ford Coppola, 2020), lo que de hecho responde al título que originalmente Ford Coppola y Mario Puzo habían pensado para el filme.

5.4.2 Postinicios alternativos.

Otra modalidad es la de los postinicios alternativos, los cuales conviene no confundir con los inicios alternativos, ya que estos últimos no suceden después del inicio, y se caracterizan por la posibilidad de los destinatarios de elegir, ya sea de forma premeditada o aleatoriamente, un inicio dentro de un conjunto de opciones. Por su parte, los postinicios alternativos son inicios que, con el tiempo, sustituyen al inicio conocido de una versión previa, por lo que éstos se presentan cuando un texto da lugar a nuevas ediciones, versiones, cortes o reacomodos que, con la base de un texto conocido, presentan un cambio total o parcial en el inicio, ya sea que se trate de un reacomodo de elementos, de la recuperación de un inicio que fue descartado, ya por la inclusión o configuración de material nuevo. Por ende, esta clase de postinicios adquieren una relación de contraste con el inicio previamente

divulgado o, si fuere el caso de que la versión anterior es poco conocida o dejare de circular, de sustitución plena.

Este reinicio, como cabe esperar, tendería a generar una reconfiguración de diverso grado en su espacio, por lo que la operación de lo que aquí designamos como sus *componentes complementarios* (CC)⁵⁷ sufriría modificaciones que pueden ser desde ligeras o enfáticas hasta profundas y contrarias al inicio original. Como en los casos anteriores, caben muchas posibilidades. De este modo, el postinicio alternativo tiene el potencial de agregar o presentar información distinta y nuevas características, de tejer relaciones diferentes y de reacomodar sus funciones aperturales, cambios que pudieran tener efectos de diferente tipo y grado en la interacción con los destinatarios.

5.4.2.1 *Las dos versiones del último filme de la trilogía The Godfather.*

En el ejemplo citado de la trilogía (o tetralogía) cinematográfica de *The Godfather*, cuya última película cuenta con una reciente reedición [recut], resulta relevante que el postinicio alternativo no se dé en el marco de un texto individual, sino que forme parte de un grupo de textos precedentes (saga), pues ello provoca relaciones directas dobles: por un lado, con la versión que reemplaza o, dada la difusión de esta trilogía, con la que coexiste (Parte III); y, por otro, con las otras dos películas que conforman la trilogía (Parte I y II).

Al igual que en una narración metadieгética los inicios se van multiplicando en la medida que existan más relatos en la cadena horizontal o vertical, la aparición de nuevos textos de una saga va multiplicando el número de postinicios y, consecuentemente, la red de relaciones intertextuales e interiniciales; primero, en sentido bidireccional; luego, multidireccionalmente, esto es, en trayectos de ida, vuelta y retorno.

Existe un consenso entre los estudiosos contemporáneos de los inicios en reconocer su carácter arbitrario, incluso en los inicios llamados “naturales”, por lo que el inicio original de la tercera parte de *The Godfather*, como el inicio de la

⁵⁷ Véase capítulos correspondientes.

reciente reedición, son ambos tan posibles como arbitrarios, aunque cada uno pueda tener sus propias consecuencias y tejer vínculos particulares con el resto. Como apuntaba Calvino (1998), un inicio representa una concreción que implica virtualmente el cierre de un número incuantificable de posibilidades que, no obstante, se encuentran de una forma u otra contenidas en la actualización.

En ese sentido, el inicio de *The Godfather. Part III* (1990) es, independientemente que guste más o menos, un inicio que, como cualquier otro, cumple de manera específica sus funciones en complementariedad con su información, características y relaciones. Lo anterior no significa que no pueda haber inicios que resulten más memorables o impactantes que otros, que reciban una recepción más favorable o, como sucede con la segunda versión de esta película, que dejen más satisfechos a sus creadores. De ahí que resulte interesante un análisis contrastivo para entender lo expresado en diversos medios por Ford Coppola, incluido el *Featurette*⁵⁸ de *The Godfather. Coda: The Death of Michael Corleone* (Francis Ford Coppola, 2020), en el sentido que el nuevo inicio, lo mismo que el nuevo final, favorecen una mejor integración y un sentido más *ad hoc* con el conjunto. Esta opinión parece confirmarse desde el punto de vista receptivo, a juzgar por lo expresado en críticas y reseñas de corte valorativo, así como por comentarios de espectadores y *fans* en diversos portales sobre cine.

Hagamos el contraste entre ambas versiones con relación específicamente al tema que nos ocupa, su cualidad de postinicio y su relación con el resto de los inicios de la saga y con el conjunto:

La apertura original de la parte III (1990) comienza –como todas sus antecesoras— con una imagen en negro acompañada del tema musical; luego aparece el nombre de la casa Paramount Pictures y posteriormente el título. Hay un fundido a un cielo nublado que da lugar, mediante un suave movimiento de cámara descendente, a una descriptiva de lugar que muestra a contraluz la silueta de la escultura de una virgen, así como diferentes puntos del lugar con énfasis en

⁵⁸ Se trata, en este contexto, de un documental (también llamado *companion film*) sobre uno o más aspectos del proceso de creación del texto cinematográfico. El *featurette* aparece como contenido adicional al material principal (la película), independientemente que se distribuya por medios físicos (como un Blue-Ray); o para su adquisición en línea y almacenamiento en la nube en tiendas como la de Apple o la de Google.

elementos acuíferos de la otrora agitada y bulliciosa casa del Lago Tahoe en Nevada. Mediante un fundido encadenado, vemos una suerte de embarcadero con elementos en abandono y, a través de otro fundido encadenado, la cámara nos introduce al interior de la finca cuya imagen de la reja de entrada aparece al centro. Con un nuevo fundido encadenado nos situamos en una parte del interior del lugar que aparece en el abandono, visiblemente polvosa y desordenada. Destacan como significantes visuales una muñeca de trapo rota, una bomba de W.C tirada, un par de papeles y un trineo de ruedas. El piso se encuentra destruido. Comienza a escucharse la voz de Michael (en *over*). Se trata de una invitación: “Mis queridos hijos, han pasado más de siete años desde que me mudé a NY...” Corte. Luego se ve un plano de hojas arrastradas por el viento que la cámara sigue hasta reposicionarse y mostrar la casa.

La secuencia apertural de la parte III, como cabe apreciar, pone énfasis en el paso de los años, por lo que no sólo en términos de producción, sino sobre todo de diégesis, es un inicio típico de algunas secuelas que buscan comenzar con un equivalente visual al “muchos años después”, que en este caso ha conllevado un proceso de mengua que se ve manifiesto en el estado ruinoso del lugar. Desde este punto de vista, los signos y rituales de poder que están presentes en los inicios de los dos primeros filmes no se encuentran aquí ausentes del todo, aunque en este caso no haya rutilancia, sino desgaste de lo que el tiempo –y el viento— se han llevado⁵⁹. Sus características formales, más que representar, como en el caso del inicio de la segunda parte, un círculo de retorno con la silla como trono y el ritual del besamanos, recuerda, a manera de referencia cinematográfica, el esplendor perdido de Xanandú y la proximidad de la muerte del protagonista, lo que remite al inicio de *Citizen Kane* (Orson Welles, 194). Puede afirmarse lo anterior por varios elementos comunes, como la manera de introducirnos al lugar mediante fundidos encadenados y movimientos de cámara, así como por determinados contenidos

⁵⁹ Como se decía, hay una imagen de las hojas acumuladas que son arrastradas por el viento.

simbólicos compartidos (por ejemplo, el trineo). Como se sabe, esta tercera parte de la trilogía resulta marcadamente intertextual y alberga varias referencias⁶⁰.

Mientras sigue escuchándose la voz de Michael, se muestra un plano de la ciudad de Nueva York con las –hoy desaparecidas— Torres Gemelas, un ferry en movimiento y el subtítulo: “New York City, 1979”. A través de sus palabras, Michael invita a sus hijos a que acudan a la ceremonia de honores papales, donde le harán un reconocimiento por sus obras de caridad. Fundido encadenado a una foto familiar con él, Kay y sus dos hijos. Michael prosigue: “La riqueza de este mundo son los hijos, más que el dinero y el poder...”, la cámara se mueve a la derecha, la voz sigue: “ustedes son mi tesoro...” y se muestra otra foto con los hijos ya más grandes mientras pronuncia el nombre de cada uno: “Anthony y Mary”. La cámara sigue avanzando hasta mostrar un plano de la mano de Michael escribiendo de puño y letra la carta, cuya lectura prosigue hasta la escena siguiente, esto es, después de un corte que sitúa a Michael ya en la misa de la celebración⁶¹.

En otras palabras, el inicio recurre a motivos típicos del universo semántico de los inicios⁶², como en este caso, la carta de invitación a un evento futuro. Se emplea el recurso cinematográfico que los espectadores escuchen de viva voz del destinador, lo que los destinatarios ficcionales –se sugiere— están leyendo, un procedimiento recurrente en muchos inicios que aquí, junto con unas fotografías y otros elementos, resaltan el valor de la familia y el paso del tiempo, conectando el inicio con los filmes previos. Lo mismo cabe decir de las imágenes siguientes, directamente extraídas de la segunda película para hacer un *flash-back* de la muerte de Fredo (narrada de manera elíptica), e insertada en este inicio con un sentido de rememoración y culpabilidad de Michael.

Por su parte, la nueva versión titulada *Coda: The Death of Michael Corleone* (2020), estrenada para celebrar el treinta aniversario de la Parte III, presenta –como

⁶⁰ Entre las referencias cinematográficas se han destacado guiños a Visconti, Hitchcock, Welles, Hawks, Kurosawa, por citar algunos. Por otra parte, la estrategia vinculante de los inicios con la intertextualidad es bastante común.

⁶¹ Desde el punto de vista de los recursos cinematográficos, este inicio recurre a un desfase temporal entre lo que se escucha y lo que se ve, lo que implica un espacio explícito (visual) del destinador y un espacio implícito (sonoro) de los destinatarios. Esta clase de desfases temporales se utilizan con frecuencia en toda la trilogía de *The Godfather*.

⁶² Véase capítulo correspondiente.

se ha dicho— cambios en el inicio y el en final (además de reubicaciones de escenas y supresiones o acortamientos para hacer una versión más ágil). En cuanto al título, en adición a lo ya referido por el director, en el sentido que en realidad se trata de un retorno al título original, el propio Ford Coppola explica que el nuevo título también robustece el sentido que, tanto él como Mario Puzo, querían darle a esta tercera parte con relación al conjunto, a saber, si el título original de la tercera parte hacía referencia a la relación secuencial, esta nueva versión alude a una posición estructural. Ford Coppola explica que por eso utiliza concretamente el término “coda”⁶³ que, en la estructura musical, viene a ser como una suerte de epílogo donde se afirma el carácter conclusivo de una obra.

Con lo anterior en mente, no es de extrañar que los cambios se concentren sobre todo en el inicio y el final, lo que admite dos conclusiones parciales útiles a los fines de este trabajo. La primera es el carácter efectivamente privilegiado que tanto inicios como finales poseen para la composición y el sentido de una obra. La segunda es que, dados los resultados, el nuevo inicio y el nuevo final dan lugar a una renovación de sus relaciones internas, así como de sus relaciones con el resto de filmes de la trilogía. Veamos con más detalle lo anterior:

La película comienza, como las demás de la trilogía, con una pantalla en negro, el tema musical, el nombre de la casa “Paramount Pictures presents”, seguida del título que, como en el resto de la trilogía, reconoce al escritor: “Mario Puzo’s The Godfather. Coda: [la palabra coda aparece segundos después]”. A diferencia de las otras partes, en esta se agrega el subtítulo en la siguiente imagen, “The Death of Michael Corleone”, el cual se mantiene cuando, mediante un fundido encadenado, aparece en un plano contrapicado la catedral de San Patricio [St. Patrick’s Cathedral] en NYC. En corte directo, se nos introduce inmediatamente a su interior, mientras escuchamos sin preámbulo alguno la frase de anzuelo: “Don Corleone. I need your help”.

⁶³ Como se sabe, el término “coda” (cola) es ampliamente utilizado en la escritura musical, pero su alcance semántico ha sufrido variaciones a lo largo de la historia de la música. El sentido más difundido (desde el periodo clásico) es cercano al que le da Ford Coppola, esto es, el de una sección de cierre donde se enfatiza, tanto desde el punto de vista estructural como temático, su carácter conclusivo.

El solicitante, al igual que sucedía en la primera cinta, aparece de frente y comienza su exégesis mientras que el “Padrino” lo escucha en silencio. La apertura, por ende, conecta directamente desde el punto de vista estructural con el inicio de la primera película, ya que existen semejanzas constitutivas, aunque también se presentan diferencias. En esta parte de la trilogía, donde la identidad del Padrino ya es conocida, en contraste de lo que ocurría en la primera parte, no tardamos en ver un primer plano de Michael escuchando con parsimonia la exposición de su interlocutor, que plantea un problema de apuros financieros supuestamente por confiar en un amigo. “El dinero y la amistad son como el agua y el aceite” –responde Michael Corleone—.

De este modo, si bien es cierto que el inicio de la Coda comienza con la solicitud de un nuevo peticionario; a diferencia del funerario Bonasera, con quien se abría la Parte I, aquí tanto el personaje, un alto jerarca de la Iglesia, como el asunto, una deuda de más de setecientos millones de dólares, se hallan en un nivel muy diferente. Si el inicio del segundo filme muestra a un joven Michael ocupando el lugar de Padrino, el inicio de la Coda es el del hijo que ha superado con creces el poder alcanzado por su padre. Esta escena contrasta claramente con la imagen ruinososa de la finca abandonada del Lago Tahoe con la que iniciaba la Parte III.

Así como el nuevo inicio resalta el aspecto circular, igualmente destaca el paso del tiempo. En ese sentido, el nuevo inicio, además de conectar directamente con el inicio del primer filme y, en esa misma dirección, acercarlo también al inicio del segundo, muestra el paso del tiempo y la evolución del poder del personaje, pero en un sentido muy distinto al del inicio de la Parte III, que sugería decadencia y un poder menguante. El nuevo inicio, en cambio, muestra a un Micheal todavía –incluso más— poderoso, tan es así que el arzobispo Gilday (Donal Donneley) recurre a él aparentemente por el asunto de la deuda.

Hay otro aspecto que merece ser destacado, a saber, que el inicio de esta versión no es en realidad una nueva escena, sino la reubicación de una escena que ya aparecía (cerca al minuto 40) en la parte III. No obstante, su capacidad resignificativa no es menor a que si se hubiese incorporado una escena rodada *ex profeso*, lo que da cuenta de un aspecto en el que se ha insistido en este trabajo, esto es, la relevancia del valor posicional en un inicio.

En otros términos, una escena que antes podía ser importante dentro del desarrollo ahora pasa a sentar la base del planteamiento, lo que conlleva un proceso de resignificación que actualiza las relaciones internas, así como rejerarquiza distintos elementos y contenidos narrativos. De este modo, puede afirmarse que el relato como conjunto cambia a partir de poseer un nuevo inicio y, por otro lado, la escena particular, aun sin sufrir cambios internos, se transforma desde el punto de vista de sus alcances significativos, funcionales y relacionales al situarse en una nueva posición, particularmente, ocupar la posición inicial y fungir como la apertura.

5.4.3 Postinicios en las novelas de Ibarregui.

Ninguna de las novelas de Ibarregui tiene una secuela o forma parte de una saga, por lo que en su novelística no hay ningún caso de postinicios en el sentido que aquí se da al término.

Por su parte, *Estas ruinas que ves* cuenta con una reedición, pero el inicio se conserva, lo que cambia es el final.

PARTE II.

**COMPONENTES
COMPLEMENTARIOS.**

CAPÍTULO 6. INFORMACIÓN INICIAL.

Presentación.

La propuesta analítica que aquí se presenta encuentra su base para explicar y estudiar el funcionamiento operativo de los inicios en la categoría de *Componentes Complementarios* (CC). Dicha designación obedece a que, por un lado, se habla de *componentes* porque se encuentran presentes en todo inicio; y, por otro, al hallarse inextricablemente interrelacionados, resultan mutuamente *complementarios*. En otras palabras, todo inicio presenta de una u otra manera estos componentes que vertebran consecuencias recíprocas que les dan su carácter de necesidad y complementariedad.

La formulación de estos componentes surge del análisis inductivo y la reflexión teórica de muchos inicios concretos, lo que permitió el desarrollo de un modelo que considerase su estudio sistemático, sin por ello soslayar otros aspectos de carácter social, histórico o genérico. El propósito es promover una reflexión más profunda del fenómeno, capaz de explicar mejor su funcionamiento particular y diferencial, así como aspectos generales constitutivos de tendencias, visibilidades sociales y marcas genéricas.

En términos generales, para los fines de este trabajo se identifican cuatro componentes complementarios (CC):

1. Información inicial.
2. Características formales.

3. Relaciones fundadoras.
4. Funciones inaugurales.

Está claro que, de un modo u otro, todo comienzo presenta información inicial que, en mayor o menor grado, de manera directa o indirecta, central o periférica, general o particular, explícita o implícita, literal o figurada... entabla el primer contacto directo entre el texto y sus destinatarios, de modo que está presente en todo inicio.

También es perspicuo que toda información siempre es presentada de un modo específico, esto es, con determinadas características que, en seguimiento o desapego a ciertos modelos institucionales, repercuten con los datos expresados para producir la información vehiculada y, de este modo, desplegar sus potenciales semióticos, cognitivos, emotivos y asociativos.

A partir de lo anterior, pero de forma simultánea, un inicio sienta las bases para una serie de relaciones de carácter fundacional, las cuales suponen –pero no se reducen a— la relación del texto con otros textos, con una tradición o con un género; además de una multiplicidad de relaciones extratextuales de diferente tipo, entre las que se incluyen referencias a sucesos, personajes o elementos discursivos externos al texto –e incluso al campo—; así como, evidentemente, relaciones internas, relativas a alguna parte del texto y al conjunto textual. Por lo que, al igual de lo que ocurre con los componentes anteriores, todo inicio presentará siempre relaciones fundacionales.

Las interacciones recíprocas que se dan entre la información inicial, sus características formales y las relaciones fundacionales del inicio son igualmente inseparables de sus funciones inaugurales, ya que todas contribuyen en conjunto al cumplimiento de dar apertura a una narración, un mundo ficcional, una historia, así como de presentar a un personaje, un lugar, un objeto, o de exponer una situación, un hecho o un problema, entre otras posibilidades, que no sólo realizan una función relativa a su cualidad intrínseca, por ejemplo, cumplir una función informativa de un modo particular; sino que, en virtud de su correlación y dependencia con los dos hechos del inicio narrativo a los que hemos aludido a lo

largo del trabajo, esto es, la posición estructural y la primacía del contacto, desempeñan su función inaugural.

6.1 Algunos prolegómenos a la información inicial.

6.1.1 Información diversa y necesaria.

Como se ha dicho, todo inicio presenta algún tipo de información, la cual aporta un conjunto de datos que pueden aparecer bajo las formas más diversas y transmitir diferente clase de contenidos narrativos.

Es importante insistir que si bien los inicios aportan la primera información propia y directamente textual, esto no significa que en sentido estricto sea anterior a todo dato o la única información que los distintos destinatarios (lectores, espectadores o usuarios) posean al iniciar su contacto con la obra, cuya circulación siempre se da dentro de un espacio textualmente habitado y viene acompañada de paratextos de diversa índole que, por lo mismo, constituirán una de las primeras relaciones de un inicio narrativo⁶⁴. Sin embargo, esto no significa que sustituyan en lo absoluto el rol apertural de un inicio, sino más bien que la información paratextual puede contribuir a leer el inicio bajo una clave interpretativa determinada (por el nombre del autor, el género, el título o por informaciones provenientes del material promocional, reseñas, críticas, etc.).

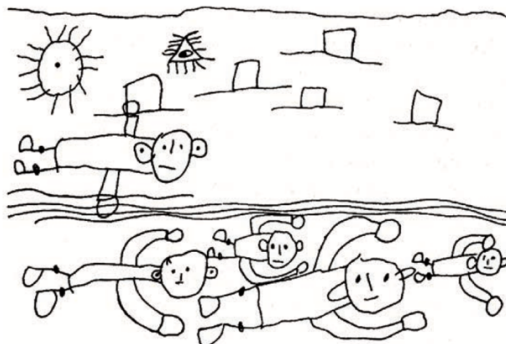
Desde el punto de vista del texto mismo, el inicio formal es entendido como una localidad estructural que determina el primer punto de encuentro directo entre el texto y sus destinatarios, es decir, ya de cara al conocimiento del relato como conjunto; por lo que, a diferencia de la información paratextual, la cualidad de la información inicial es, independientemente de su contenido y características, siempre necesaria, aunque pueda ser aparentemente insuficiente.

⁶⁴ Véase el apartado correspondiente a las relaciones.

6.1.2 Inicios y materialidad expresiva.

La primera información no sólo es diversa en cuanto a sus posibles contenidos, formas y relaciones, sino también porque es susceptible de vehicularse a través de una materialidad expresiva de naturaleza heterogénea, aun y cuando esto no sea la práctica predominante dentro de un campo específico. Esta heterogeneidad material, aplicada específicamente a los inicios, es más evidente en campos institucionales como el cine, donde el inicio del texto fílmico puede comenzar mediante imágenes, sonidos, música o palabras que, aisladas, combinadas o en conjunto, abren un sinnúmero de posibilidades informativas y expresivas.

En el caso de la literatura, esta heterogeneidad material es menos común, ya que se trata de un campo que se fundamenta básicamente en la expresión lingüística, pero no hay nada que impida iniciar una novela con una imagen como un dibujo⁶⁵ o una fotografía, aunque no sea lo más usual.



Tampoco nada limita el número de imágenes que puedan utilizarse para vehicular la primera información novelística. Evidentemente, habría diferencias también en cuanto al soporte, por ejemplo, una novela impresa podría incorporar en el mismo volumen imágenes en color o monocromáticas, pero no imágenes en movimiento ni sonidos, voces o música; en cambio, si el material lingüístico de esa

⁶⁵ Se puede citar el ejemplo de *El príncipe destronado* (2020) [1973], de Miguel Delibes, que inicia con una suerte de dibujo infantil.

novela pasa al soporte de audiolibro, entonces no sería posible añadir la información de las imágenes y el inicio cambiaría desplazándose a la primera información lingüística o, en su caso, las imágenes tendrían que incluirse de alguna forma externa a la grabación. En contraparte, en el audiolibro se añadiría información que no se encuentra en la versión impresa, y que es producto de la voz empleada (tipo de voz), así como de la interacción de ésta con el texto (entonación, acentuación, inflexión, silencios, etc.), aunque parte de esta información no sea determinada *a priori*. Por otro lado, si bien el audiolibro no admite la inclusión de imágenes, abre la posibilidad de añadir música y sonidos incidentales. Si el formato de una novela es nativamente digital, entonces se podrían añadir al inicio vínculos internos o externos, además de imágenes fijas o en movimiento, así como música y sonidos, elementos informativos que no sería posible incluir, más que a través de referencias y medios externos, en el inicio de una posible versión impresa. Con todo, los casos mencionados son todavía excepcionales o hipotéticos.

Por lo dicho, no es de extrañar que sea en la materialidad expresiva donde pueden encontrarse algunas de las mayores diferencias informativas entre los diversos campos institucionalizados, pues fuera de ésta y de las características formales que le son inherentes, los inicios pueden dar respuesta a preguntas similares.

6.1.3 Información determinada e indeterminada.

Lo anterior no sólo manifiesta la cualidad informativa de la propia materialidad expresiva, sino también que la información inicial en general, además de ser de diferente tipo, presenta un grado informativo variable. En ese sentido, puede haber *información determinada*, cuando se puede precisar en ésta un aspecto semántico-expresivo vinculable a un contenido narrativo; e *información indeterminada*, cuando –al menos en un primer momento— no es posible tal vinculación. Sin embargo, aun en el último caso, no por su indeterminación deja de informar algo, aunque sea un mínimo que, aun sin permitir encadenarla con un contenido narrativo concreto, faculta relacionarla, al menos por contraste, con un

modelo; establecer un vínculo; o informar sobre el hecho mismo que se está en el territorio del inicio.

6.1.4 Inicios suspensivos o inicios de grado cero.

Lo anterior puede llevar a la pregunta ¿Existe la posibilidad de un inicio ajeno a transmitir cualquier clase de información? Para dar respuesta, primeramente, consideramos que, desde el punto de vista teórico (aunque esto no se corresponda con el hecho pragmático), tal circunstancia no es posible, ya que todo elemento vehicula información incluso si es negativa (aparente negación del acto de iniciar). Ahora bien, como se ha dicho, existe la posibilidad de un contenido mínimo que habitualmente, dentro de las propias convenciones del campo, se considere material no significativo. Una película, la cual inicie con una pantalla en negro que se prolongue un cierto tiempo puede generar incertidumbre sobre si nos encontramos ante un inicio textual o un inicio paratextual, pero indica, en cualquier caso, el acto de iniciar, aunque se trate de información indeterminada.

La numeración capitular puede dar la impresión de un inicio omitido, si, por ejemplo, dentro de la sucesión, la novela comienza con el capítulo 2 (o posterior) y no existe un capítulo 1. Sin embargo, el hecho en sí informa la omisión, por lo que el inicio formal se desplaza al capítulo inmediato; pero aun la ausencia del capítulo 1 (que no del primero, ya que éste es el capítulo 2) es —en sí misma— informativa, aunque se trate de información negativa e indeterminada. Por ello, en un primer momento, independientemente de la causa mas no de su efecto, la información implícita puede ser —o incluir— la interrogante e hipótesis de la causa, duda que puede ser específicamente resuelta o no con posterioridad. La omisión a una norma y/o el desapego a una costumbre lógica (como el principio de orden sucesivo) constituyen un hecho informado que no ha de coincidir con un contenido narrativo determinado. Las causas, como se ha dicho, pueden ser muchas, desde una ruptura con la tradición, un cuestionamiento del orden, un intento de negar el acto de iniciar; hasta causas internas a la ficción como señalar la no existencia de un

inicio, que el inicio se halla perdido, que el inicio es anterior al comienzo formal o que ya está implícito...

En otros casos, el hecho que una novela con capítulos numerados no inicie con el capítulo 1 puede llamar la atención y generar dudas acerca del inicio, por ejemplo, si el capítulo 1 es demasiado breve, si se pasó por alto, si se trata de un error de edición o si esto es así por alguna otra causa, en cuyo caso puede encontrarse que la explicación radica en que el orden no es sucesivo de manera ordinal o cardinal; sino que obedece a otra razón. *El curioso incidente del perro a medianoche* [2003], de Mark Haddon, inicia con el capítulo 2, al que le sigue el capítulo 3 y luego parece que salta al capítulo 5; pero aquí no se trata ni de la omisión del capítulo 1 ni tampoco del capítulo 4, sino que la numeración capitular obedece a un orden ascendente distinto, producto en este caso de una sucesión de números primos, lo que puede deducirse posteriormente al observar la numeración o corroborarse cuando en el capítulo 19, el narrador hace explícita la explicación al hecho.

[Capitulo] 19

Para marcar los capítulos de los libros se suelen usar los números cardinales 1, 2, 3, 4, 5, 6, etcétera. Pero he decidido usar en mis capítulos los números primos 2, 3, 5, 7, 11, 13, etcétera, porque me gustan los números primos (p. 13).

La selección, además de manifestar la posibilidad de un orden distinto al habitual y hacer explícita la razón de ésta, describe implícitamente un rasgo del narrador-protagonista (tiene TEA) que es importante para la focalización de los hechos y la poética de la novela.

En el inicio de *Star Wars* (George Lucas, 1977), que incluye la célebre secuencia de títulos en *crawl* en la que aparece el prólogo, se expone que se trata del episodio IV, lo que en una interpretación ordinal supone la existencia de tres episodios anteriores. El inicio, pues, hace explícita la preexistencia de un antes no incluido y, con ello, deja abierta la posibilidad de que esos tres episodios sean narrados con posterioridad en sendas películas, lo que finalmente ocurriría después de dos décadas de especulaciones y expectativas con la aparición de la segunda

trilogía, conformada por *Star Wars: Episode I: A Phantom Menace* (George Lucas, 1999); *Star Wars: Episode II: Attack of the Clones* (George Lucas, 2002); *Star Wars: Episode III: Revenge of the Sith* (George Lucas, 2005).

Nada impide tampoco iniciar una novela con páginas en blanco presentadas como primer capítulo, lo que al igual que en otros ejemplos, sería informativo de manera indeterminada, en cuyo caso el capítulo inmediato siguiente pasaría a asumir algunas –o muchas— funciones habituales del inicio formal; por lo que aquí, como en otros casos, se podría hablar de *inicios suspensivos*, los cuales intentan suprimir, suspender o relativizar el inicio o sus funciones tradicionales mediante la exploración de la posibilidad de un *no-inicio* o de un *inicio de grado cero*.

Las páginas en blanco en la novela o la pantalla en negro en la película, habitualmente elementos paratextuales o transicionales y, por ello, considerados con un grado cero de significación, pueden pasar a fundirse y confundirse con el texto y, de igual modo, reconfigurarse en virtud no sólo de su valor posicional (ubicarse al inicio), sino estructural (gracias a su ubicación y su función de apertura), siempre con relación al conjunto.

Otro caso hipotético es el de una novela que pudiera iniciarse con una sola letra, única o repetida; una combinación de letras; una palabra aislada o una combinación desarticulada de éstas o, en su caso, una frase única, o que se repitiera a lo largo de todo el capítulo. No existe una limitación que determine la amplitud, características y grado informativo de un inicio.

6.1.5 Información liminar (entre lo textual y lo paratextual).

Ahora bien, mientras que algunos inicios novelescos, que simulan ser paratextos debido a la adopción tanto de su ubicación como de sus formas tradicionales –confundiendo a algunos lectores—, se valen de materiales anteriores al inicio de la narración capitular; los paratextos propiamente dichos permanecen separados, en los márgenes del texto, por lo que el caso de los inicios con las páginas en blanco sería una de las pocas posibilidades de dilución formal y fronteriza entre ambos.

Existe, no obstante, una clase de paratextos novelísticos que no tienen un carácter editorial, sino autoral-textual, por lo que su estatuto es limítrofe, toda vez que, a pesar de no pertenecer propiamente al texto, aportan información variable sobre éste (en grado y tipo), tal como se ejemplificó previamente con *El cuento de la criada*.

La novela *El Padrino* (1969), incluye un epígrafe de Balzac: “Detrás de cada gran fortuna hay un crimen”, el cual no podía resumir de mejor manera uno de los asuntos centrales de la novela de Mario Puzo. No existe un límite de epígrafes, por lo que un texto puede contener varios, cada cual con una información que podría, incluso, contradecirse. En cualquier caso, se entiende un vínculo directo o indirecto con la obra, que puede ser más o menos claro, general o particular. Estos epígrafes muestran cómo los componentes complementarios del inicio operan cooperativamente, ya que además de la información explícita, supuesta en la relación paratextual, se encuentra también información implícita, producto de la posible ampliación de sus relaciones intertextuales⁶⁶. En el caso de ciertas novelas, puede existir además del epígrafe inicial, un epígrafe capitular de carácter textual o intertextual o, como sucede en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha* (1605), epígrafes con información textual en cada capítulo.

En las películas, por su parte, también pueden presentarse epígrafes con citas cuyo efecto relacional e informativo no tendría razón de diferir de la operación que se presenta en las novelas, incluidos los epígrafes de los inicios capitulares. Sin embargo, es frecuente que, dada su lejanía con tales prácticas textuales, en el cine los epígrafes tengan un carácter de pastiche o un funcionamiento paródico.

Por norma institucional del campo, las películas suelen presentar una secuencia de títulos de créditos o genérico [*title sequence*], la cual puede aparecer enmarcando al texto de manera estrictamente paratextual, pero también puede adquirir un valor pretextual que, más aún que un epígrafe, la sitúa en un territorio liminar entre lo paratextual y lo textual, fundamentalmente desde el punto de vista posicional e informativo. Hecho que se robustecerá sobre todo a partir que el diseño gráfico de los títulos va adquiriendo protagonismo en el campo.

⁶⁶ Véase lo relativo a las relaciones exteriores en la sección correspondiente.

Los diseños de títulos de créditos como *The Man with the Golden Arm* (Otto Preminger, 1955), *Around the World in 80 Days* (Michael Anderson, 1956) o *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), elaborados por Saul Bass, añaden información gráfica que excede los datos puramente paratextuales, anticipando o mostrando contenidos de la película, pero sin necesariamente formar parte de su desarrollo diegético.

La secuencia de créditos puede también aparecer fusionada o alternada con una secuencia de acción, en cuyo caso a la información de carácter paratextual se suma otra de carácter textual e, incluso, una de carácter metainformativo, al no sólo comunicar datos del equipo técnico y artístico de la película, así como mostrar la acción que corresponda, sino servir también de señalamiento formal de los límites del inicio. En la secuencia de créditos de *Mank* (David Fincher, 2020), cuyo alcance informativo y metainformativo proviene del diseño y las relaciones que sus elementos son capaces de establecer con la memoria del campo cinematográfico, la secuencia de títulos remite al cine de la época que se busca representar a través de un pastiche estilístico.

Una diferencia práctica del cine con la novela es que en este último la información paratextual puede no aparecer estrictamente al inicio, sino de forma intercalada dentro de éste, ya sea en bloque entero (BT1-BPT1-BT2)⁶⁷ o fraccionado (BT1-fpt-ft-fpt-BT2)⁶⁸.

En muchos casos, estas variaciones –representadas aquí mediante casos reales o hipotéticos— contienen mínimos informativos o información no determinada, cuya función principal es establecer relaciones con el propio campo o con otros campos institucionalizados de la cultura mediante su apelación a prácticas o formas que los identifican.

Spartacus (Stanley Kubrick, 1960) inicia con una obertura musical⁶⁹ de cuatro minutos que, en algunas ediciones, comienza con un título que indica que se trata de la obertura para continuar sólo con una pantalla en negro y la música; y, en

⁶⁷ BT (bloque textual), BPT (bloque paratextual).

⁶⁸ Ft (fracción textual), fpt (fracción paratextual).

⁶⁹ Es sabido que para Stanley Kubrick la música era un elemento fundamental de su cine. Al estudiar el inicio de sus películas, sobre todo a partir de *Spartacus*, este hecho resulta evidente.

otras, inicia directamente con la pantalla en negro en paralelo con la música⁷⁰. Algunas ediciones posteriores que, dicho sea de paso, censuraron ciertas escenas de la película, aprovecharon este hecho para suprimir la obertura y el entreacto, lo mismo que otras ediciones más recientes que, aun cuando hayan restituido las escenas censuradas, no han hecho lo mismo con la obertura, ya que se trata de un elemento inicial que, sin el apoyo de créditos o de alguna acción, es excepcional en el cine⁷¹.

Una obertura musical es, en cambio, común en la ópera (el ballet y otras piezas musicales de cierta extensión), donde en puestas de escena tradicionales, la orquesta toca con el telón abajo y sin acción escénica –aunque esto ha ido cambiando con el tiempo—. Sus funciones varían según la época, el compositor y la obra, pero desde el punto de vista textual puede tener relaciones directas, indirectas o autónomas con el conjunto. En ese sentido, la obertura puede servir para hacer una exposición temática –en términos musicales—, señalar una tonalidad –también en términos musicales— o, desde el punto de vista dramático, presentar un ambiente, el estado emocional de un personaje, entre otras cuestiones; asimismo, puede ser relativamente autónoma desde el punto de vista musical y dramático, por lo que desempeña funciones pragmáticas de marco, así como de señalar o acentuar el acto de iniciar.

Por más que una obertura se trate –como el propio nombre sugiere— de una sección ampliamente asociada a los inicios en el campo de la música o del ballet, no es habitual como tal en el cine, donde el efecto que genera puede ser paradójicamente contrario, esto es, iniciar, pero dando la impresión de no iniciar, de un no-inicio o de un inicio suspensivo, lo que puede generar una sensación de extrañeza y ansiedad en los espectadores cinematográficos⁷².

La presencia o ausencia del título “Obertura” antes de la pantalla en negro no es un asunto baladí, ya que permite identificar la sección y su función dentro del inicio, aunque luego su duración pueda parecer excesiva a los espectadores. Por su parte, la ausencia del título tiende a generar una sensación de incertidumbre que se confunde con un posible problema, irregularidad o falla técnica.

En su momento, la secuencia de créditos era considerada una suerte de obertura, aunque sin la relevancia que ésta tiene en la ópera.

En ocasión de verificar empíricamente la reacción espectral ante algunos inicios cinematográficos, sobre todo desde el punto de vista de su impacto emocional, hemos proyectado este inicio a varios grupos pequeños, con el resultado de generar impaciencia, cierto desasosiego y la impresión de algún fallo técnico. El estudio se halla en curso.

6.1.6 El complejo informativo. El caso de *Spartacus* (S. Kubrick, 1960).

Después de cuatro minutos de obertura, *Spartacus* prosigue con una llamativa secuencia de créditos elaborados por Saul Bass, la cual inicia con imágenes de detalles de esculturas aparentemente de piedra que representan la antigüedad romana, así como un conjunto de contenidos simbólicos como la esclavitud, la fertilidad femenina, el poder, el fin de una era... Por ejemplo, con la imagen del detalle de una mano con grillete de piedra, aparece el nombre de “KIRK DOUGLAS as Spartacus”; con la imagen de un águila se presenta a “LAURENCE OLIVIER as Crassus”; con la imagen de una vasija sostenida por una mujer leemos “JEAN SIMMONS as Varinia”; y así sucesivamente. Luego aparece el título del filme entre dos espadas enfrentadas, una que apunta hacia abajo y otra que lo hace hacia arriba; y sigue con otros créditos que terminan con una serie de rostros que simulan ser de piedra, efectos de enfrentamiento y una fusión por superposición, en aparente alusión a un proceso dialéctico de síntesis, para concluir con la fractura de uno de los rostros mientras se inicia un movimiento de acercamiento que se dirige a la órbita ocular para perderse ahí, mientras se hace un fundido a negro que, después de siete minutos y medio de iniciada la película, se disuelve a una imagen de carácter eminentemente diegética, a través de un gran plano general que muestra un paisaje árido y montañoso donde aparecen varios esclavos trabajando una cantera y siendo vigilados por guardias romanos en varios puntos. En voz *over* se escucha a un narrador pronunciar el prólogo, que se halla superpuesto a la acción.

Desde el punto de vista informativo, se aprecia cómo el inicio de *Spartacus* conduce desde la obertura a la secuencia de créditos que, además de la información típicamente paratextual expuesta visualmente en palabras (reparto y responsables del filme) comunica, a través de imágenes simbólicas, la época y ciertos contenidos de la historia, para dar paso después al inicio diegético que, a su vez, se divide en una secuencia de acción en tiempo presente: los esclavos trabajando una cantera bajo una estricta vigilancia y en condiciones inhumanas, y el prólogo, que aparece paralelamente junto con una música de fondo en el canal

auditivo, mediante una voz masculina en *over* que asume el papel de historiador-narrador y comienza con lo siguiente:

En el siglo anterior al nacimiento de una nueva fe llamada cristianismo, cuyo destino era derrocar la tiranía pagana de Roma y generar una nueva sociedad, la República romana se encontraba en el centro del mundo civilizado. “De entre todo lo bello” –cantaba el poeta– “la más bella de las ciudades y el hogar de los dioses es la dorada Roma”. Pero aun en el cenit de su orgullo y poder, la República estaba agobiada por una enfermedad llamada esclavitud. La era del dictador era evidente, y esperaba entre sombras el evento que la hiciera emerger. Durante este mismo siglo, en la provincia griega de Tracia, una esclava analfabeta enriquecía a su amo, dando a luz a un hijo, al que llamó *Espartaco* [...] ⁷³.

En síntesis, el inicio de *Spartacus* presenta tres secciones claramente diferenciadas:

- a) En la primera (obertura) predomina información indeterminada principalmente musical.
- b) En la segunda (secuencia de créditos) predomina información simbólica de carácter visual.
- c) En la tercera (prólogo y primera secuencia de acción) se presenta, a través del canal auditivo, información introductoria de carácter general acerca del momento, el tema y el protagonista; y, a través del canal visual, se muestra la acción concreta del trabajo esclavo en una cantera y, luego, al protagonista sufriendo un castigo físico por auxiliar a otro exangüe esclavo, lo que lo lleva al primer acto de rebeldía: defenderse.

⁷³ Esta película, como se sabe, fue producida por Kirk Douglas, quien pensó en David Lean para dirigirla; sin embargo, como éste declinó la oferta, contrató al director Anthony Mann, pero poco después de iniciado el rodaje, Douglas –quien había trabajado antes con Kubrick en *Paths of Glory*– despidió a Mann y le solicitó a Kubrick hacerse cargo del proyecto y concluir la película, lo que finalmente ocurrió, aunque no sin fricciones. La secuencia de los esclavos en la cantera fue rodada por Mann.

Todos estos datos y elementos hacen del inicio del filme lo que designaremos como un *complejo informativo*, esto es, un conjunto de informaciones diversas, de naturaleza heterogénea y distribuidas en diferentes niveles y zonas del inicio.

6.1.7 Grado de perceptibilidad y grado de inteligibilidad.

La claridad de la información, además del sentido semántico-intelectivo que tiene en la literatura (lo que llamaremos aquí su *grado de inteligibilidad*), posee en el cine otro sentido más llano, esto es, que un sonido y una imagen se escuchen y se vean nítidamente, sin dificultades, lo que designaremos como su *grado de perceptibilidad*, el cual puede servir intencionalmente de vehículo expresivo-informativo, ya sea agregando detalles a lo que se ve o se escucha o, justamente lo contrario, pudiendo llegar a ser un factor de ruido. Evidentemente, dada su naturaleza, el grado de perceptibilidad también depende del estado del desarrollo tecnológico del cine en un momento determinado. La claridad se constituye, en este sentido, como una variable informativa que puede desempeñar un rol importante en el inicio, sea que participe de manera activa o pasiva en la producción de sentido de los contenidos narrativos.

El grado de perceptibilidad influye en el grado de inteligibilidad, pero no se corresponden en proporción directa, ni el primero es garantía del segundo; aunque en el caso de la existencia de ruido, la relación entre ambos grados sí es inversamente proporcional y adquiere, por ende, una mayor codependencia.

La novela habitualmente sigue el orden de construcción sintáctica establecido por la lengua de soporte, aunque hipotéticamente nada impide que se puedan introducir elementos visuales que dificulten, con distintas finalidades (artísticas, narrativas, ficcionales) su grado de perceptibilidad, por ejemplo, a través de texto superpuesto, palabras borrosas, tachaduras, falta de espacios, etcétera. Si bien estos casos no abundan.

6.1.8 Información y tiempo receptivo.

El tiempo de recepción correlativo al ritmo de lectura es determinado por el lector en el caso de la literatura; mientras que en el cine, la duración del texto determina el tiempo de recepción de un espectador⁷⁴. Este hecho tiene consecuencias en cuanto a la relación de la amplitud del inicio, la percepción de su ritmo y la cantidad de información contenida y recibida.

Una novela, una película (o cualquier relato de ficción) pueden incluir, desde su inicio mismo, mucha información. De hecho, una de las características más habituales de los inicios es que contengan, a pesar de una extensión que puede ser breve, una cantidad importante de información. En ese sentido, un inicio es una zona informativamente saturada. Sin embargo, el que contenga gran cantidad de información no significa necesariamente que esta información resulte clara, suficiente o que pueda ser comprendida en ese momento. La información inicial, independientemente de su cualidad y cantidad, es la más sujeta a reinterpretaciones y revaloraciones. Un detalle, aparentemente insignificante, puede cobrar mucha relevancia posterior o viceversa. Por su parte, los lectores o espectadores juegan un papel activo y determinante, ya que una lectura atenta del inicio contribuye a extraer más elementos informativos. Por ello, y por su fácil localización, el inicio es susceptible de convertirse en un lugar de relecturas.

En el caso del espectador cinematográfico, al no controlar el ritmo de lectura, la cantidad de información que pueda obtener, aun con una lectura atenta, depende de varios factores esenciales: la bicanalidad y sus múltiples posibilidades de capas informativas; la claridad de la información (grado de perceptibilidad y grado de inteligibilidad, intensidad, organización); la cantidad de elementos, el tiempo que dure el sonido o la imagen proyectada. Una imagen con pocos elementos cuya duración sea prolongada puede generar, sobre todo si se trata de la imagen de apertura, un efecto de saturación que conlleve a una sensación de demora en el acto de iniciar, y resultar fatigosa (aun cuando contenga detalles que se puedan

⁷⁴ Esto es válido para una recepción habitual en sala de cine; aunque esto puede variar si la recepción se da en un contexto casero, donde el espectador puede individualizar el ritmo a partir de interrupciones, congelados, retrocesos, etcétera.

pasar por alto). En cambio, una imagen con muchos elementos que rápidamente ceda el paso a la imagen siguiente, ya sea mediante cortes fugaces o porque la cámara se mueva a gran velocidad, puede generar la sensación de un hueco, aunque en sentido estricto la información textual esté presente (bajo grado de perceptibilidad). En ocasiones, mostrar la información de una imagen de manera demasiado breve, desplaza la información del contenido a la forma, como puede ocurrir con los cortes vertiginosos o con los barridos de cámara.

La secuencia inicial de *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) utiliza muchos barridos, esto es, imágenes que por el movimiento vertiginoso de la cámara tienen poco *grado de perceptibilidad*, puesto que no permiten distinguir los elementos profílmicos; sin embargo, no por ello poseen un bajo *grado de inteligibilidad*, ya que el contenido informativo no depende tanto de lo que la cámara capta o presupone (peatones, autos, semáforos, edificios, etc.), sino del movimiento mismo, que refiere –y refuerza emotivamente— la acción vertiginosa incrementando la tensión y el riesgo que, en el contexto en que aparecen los barridos: un auto huyendo de otro mientras un perro se desangra en el asiento trasero, la acción desemboque en una colisión, lo que en efecto ocurre al final de la secuencia.

6.1.9 Intensidad emocional, intensidad sensorial.

En la novela, la intensidad de la información depende de su orden expresivo, del empleo lexical y de su valor simbólico, es decir, radica sobre todo en el uso del lenguaje y sus consecuencias, así como en los efectos que lo anterior pueda tener en sus lectores; mientras que en el cine, además de lo anterior, que se extiende a la imagen y al sonido; la intensidad se encuentra también en un plano sensorial, esto es, en la fuerza presente en el estímulo, lo que tiene efectos emocionales y adquiere valor semiótico al ser capaz de vehicular contenidos semántico-narrativos. No es lo mismo colores opacos que colores pastel ni que colores vibrantes. En ese sentido, opera la intensidad de la luz y todos los juegos que permite el sobreexponer o subexponer (ya sea todo el cuadro o una parte de éste, o de un personaje u

objeto), el uso de la clave baja [*low key*] o la clave alta, [*high key*]... En el caso del sonido, la cuestión es más compleja aún, pues de la intensidad depende, en principio, su audibilidad. Los extremos de sonidos muy tenues o demasiado fuertes generan ruido comunicativo y alteran, por lo tanto, la claridad informativa (su grado de perceptibilidad). La intensidad en el plano sonoro permite la superposición de niveles, mensajes y eventos en una auténtica polifonía. El uso más habitual de la intensidad auditiva, no obstante, es tanto la construcción sonora del espacio y sus relaciones como la dramatización musical del filme.

Nada impide, al menos desde un punto de vista teórico, que la página inicial de una novela contenga superposiciones de texto con diferentes tintas e intensidades, ya sea que transmita varios mensajes a la manera de un palimpsesto visual, o para dificultar su grado de perceptibilidad en determinadas partes. Por ejemplo, podría cumplir funciones que refuercen una ficción realista (un impreso encontrado con partes borrosas), entre muchas otras posibilidades. Lo mismo cabe decir de imágenes de fondo que no estuvieran de ornamento editorial con carácter paratextual, sino que cumplieran un rol activo dentro del contenido narrativo.

Ahora bien, mientras que los casos novelísticos referidos son hipotéticos (o excepcionales); en el cine, resultan habituales por su bicanalidad y su modo de transmisión, a saber, imágenes y sonidos que para su organización significativa requieren de una variable de intensidad.

6.1.10 Información cuantitativa.

En cuanto a la cantidad de elementos informativos también existen diferencias entre la novela y el cine. Mientras que en la novela la saturación proviene de la cantidad de información proporcionada, a través –por mencionar un caso— de una compleja red articulada (o desarticulada) de referencias literarias, históricas, políticas, filosóficas, etcétera; en el cine, además que lo anterior es también posible, la bicanalidad, así como las intensidades antes mencionadas facultan a una coexistencia de los más variados y heterogéneos elementos informativos. Por ejemplo: al mismo tiempo que en un primer plano sonoro se

escucha un diálogo, se puede apreciar la radio de fondo dando una noticia relevante, a la par que sonidos incidentales y murmullos de diferente intensidad, de gente que se acerca, dice algo y se va, o de acciones de diferente relevancia que se supone ocurren fuera de cuadro (por ejemplo, un grito o un disparo), a lo que se puede añadir música diegética o extradiegética en una o más pistas de audio. De forma simultánea y paralela, mientras se escucha todo lo anterior, la imagen puede mostrar una composición compleja, con una cantidad importante de elementos visuales y objetos de diversos tamaños colocados a diferentes distancias de la cámara, en profundidad de campo fija o variable; y a través de espejos o en pantallas dentro de la pantalla, mostrar una multiplicidad de eventos que tienen lugar en varios espacios en tiempos diversos o conectados en el mismo momento. A lo anterior se añade la posibilidad de sobreimprimir en la imagen otras imágenes (textuales o intertextuales) y añadir texto escrito. Una saturación informativa semejante podría llevar a dificultar la lectura y oscurecer el grado de inteligibilidad, tanto en sus aspectos cualitativos como cuantitativos. No obstante, este potencial de saturación rara vez aparece materializado en el relato cinematográfico, y lo más cercano a ello ocurre en el cine de vanguardia no narrativo.

Por su parte, el relato cinematográfico de ficción, en aras de dirigir la lectura y construir contenidos narrativos concretos, utiliza diferentes estrategias para capturar la atención. Una de ellas es la composición misma, a través de técnicas como la sección áurea, la regla de los tercios, el desenfoque selectivo (*bokeh*), la profundidad de campo, así como introducir elementos de ruptura, verbigracia: figura contra fondo, color en imagen monocroma, movimiento en cuadro estático, acercamiento... Todas estas cuestiones, inherentes a las características formales, son, a su vez, informativas en sí e inseparables de otra información vehiculada y, de modo concomitante, operan también como directrices de lectura.

6.1.11 El tamaño de los objetos y el punto de vista.

El tamaño de los objetos en el plano cinematográfico depende compositivamente de varios factores: su distancia respecto a la cámara, la óptica

empleada, su tamaño en sí mismo y su relación con otros objetos, lo que en términos de su grado de perceptibilidad varía su distinción y acentuación. En ese sentido, se observa más claro y presenta más detalles un objeto cercano que uno lejano, lo mismo que un objeto grande que uno muy pequeño. En cualquier caso, la información está ahí, pero presenta una jerarquía interna que es capaz de determinar su valor narrativo y adquirir un rol determinado (protagónico, secundario, de ambientación). Lo que es, a la par, una posibilidad y una necesidad de la que no se excluyen ni la convención ni la relación.

Lo dicho arriba es básico para el cine, que rápidamente se diferenció del teatro por presentar esta variabilidad de puntos de vista y, con ello, transmitir información que el teatro tradicionalmente no suele revelar. Los extremos más comunes los encontramos, por una parte, en el gran plano general, que puede mostrar al personaje perdido en la inmensidad de un paisaje o, desde una toma aérea, advertir sobre un gran ejército que se acerca de manera amenazante a la línea de batalla, o seguir a un auto recorriendo las montañas. En contrapartida, se encuentra el primer plano y el plano detalle, que pueden mostrar los pequeños rasgos y los gestos del rostro: un lunar, una cicatriz, una sonrisa, la dilatación de una pupila, una lágrima recorriendo la mejilla, el asombro, el miedo, o, por su parte, destacar un objeto pequeño con lujo de detalles como la marca de un reloj o hasta la mella en su manecilla. Información que no se limita al tamaño de los objetos en sí, sino a sus proporciones relativas y al efecto de su correlación con otros elementos de la composición y de su posición respecto de la cámara, a partir de lo cual se despliega su contenido narrativo explícito e implícito, lo que determina su valor semiótico y su impacto afectivo-cognitivo⁷⁵.

⁷⁵ Con el auge de los teléfonos inteligentes y las tabletas, así como de las plataformas y la posibilidad de ver los filmes mediante descarga o en *stream*, mucha de la información visual y de los detalles que son apreciables en una gran pantalla podrían verse afectados por el tamaño del dispositivo que se tenga. Por lo que, en este caso, la correlación entre la información y el tamaño persiste, pero en un sentido diferente, determinado por una variable externa, no intrínsecamente relacionada con el texto, sino como una propiedad de la recepción individual.

Jaques Aumont refería en su libro *La imagen* (1992) [1990], dentro del capítulo titulado “El papel del dispositivo”, que “La imagen [...] es también y ante todo un objeto del mundo, dotado como los demás de características físicas que lo hacen perceptible. Entre estas características, una es especialmente importante en términos del dispositivo: el *tamaño* de la imagen” (p. 147); por otro lado, menciona que “Nuestras principales fuentes de imágenes, el libro, la diapositiva, la pantalla de

En una novela, estas imágenes se dan mediante una representación siempre selectiva de menciones y omisiones, por lo que la información que aparece explícitamente no requiere de un proceso permanente de discriminación del conjunto manifiesto. Su valor radica, entonces, en la mención misma y el énfasis dado mediante algún recurso de focalización narrativa, donde la selección recae en la figura del narrador más que en la del lector. En la novela, el predicado que refiere la información que un objeto es grande o microscópico no afecta su perceptibilidad, porque la operación básica de representación es la mención de algo. En términos del grado de perceptibilidad, tiene el mismo valor afirmar que “el auto es grande” que decir que “el auto es pequeño”, en el sentido que ambas aseveraciones son igualmente perceptibles, cosa que, como se ha visto, no sucede igual con la imagen. Sin embargo, no cabe afirmar lo mismo respecto a su grado de inteligibilidad, en cuyo caso, decir que un auto es grande o decir que es pequeño tiene un evidente cambio de significado y, por ende, afecta su potencial de construir o enfatizar determinado contenido narrativo. De ahí el carácter eminentemente enumerativo y acumulativo del objeto y el espacio literarios que, una vez mencionado un rasgo, permanece así mientras un enunciado posterior no modifique o contradiga al anterior. En el cine, en cambio, cualquier movimiento al interior de la escena o cualquier desplazamiento de la cámara modificará el punto de vista y, con éste, el tamaño y consecuentemente el énfasis de uno o más objetos y/o de uno o más personajes.

Para referir otro caso hipotético, en una escena cinematográfica en la que se vea a un personaje que va a comenzar a leer un libro, la imagen informa sobre esta acción, pero a la vez lo hace de las características del libro y de otros objetos a cuadro, del fragmento del espacio mostrado, así como de la expresión del personaje. Todos estos elementos están aportando información de diferente tipo y con un valor i jerarquizado (textual y espectadorialmente); ahora bien, si el título del libro se aprecia, la acción pasa de abrir un libro en términos genéricos a abrir determinado libro, por ejemplo, *Drácula*, por lo que la visualización del título convocará una serie de contenidos intertextuales y de relaciones que son capaces

televisión, neutralizan totalmente la gama de las dimensiones de las imágenes, habituándonos indebidamente a la idea de que todas las imágenes tienen una dimensión media” (p. 148).

de activar sentidos no presentes en el primer caso, los cuales también dependen de las competencias y conocimientos de los espectadores. De este modo, un elemento visualizado que no necesariamente ocupa un lugar preponderante en la composición de la imagen puede resultar, en cambio, determinante en el sentido de la escena. Lo que muestra que el correlato entre el grado de perceptibilidad y de inteligibilidad no se corresponden proporcionalmente, pero sí de manera efectiva y relevante. Si el espacio en que se encuentra el personaje es una biblioteca, podrían verse al fondo un conjunto indeterminado de libros, cuyos títulos, dependiendo de su distancia, podrían no alcanzar a percibirse y, por ende, perderían su valor específico (tal libro de determinado autor), pero sostendrían su valor genérico, o sea, los libros como elementos *ad hoc* con el espacio representado, por lo que su presencia es una necesidad producto de una forma realista e institucionalizada de representar dicho lugar, de suerte que sea semejante a su referente y, por ende, reconocible para los espectadores. Si los mismos elementos, estuvieran a una distancia que permitiera leer sus títulos, el conjunto libros adquiere semióticamente un valor individual que permitiría establecer otras conexiones intertextuales, y, a partir de ellas, agregar contenidos no presentes en el primer caso, por lo que se trata de una selección del texto sobre la que los espectadores pueden establecer conexiones y una interpretación más o menos jerarquizada. Si la cámara muestra los títulos y se detiene en uno, este hecho es informativo en sí y, por ende, potencialmente significativo, por lo que el correlato con el tiempo es una marca metainformativa que destaca un objeto sobre el conjunto. Esto mismo se puede operar en cooperación con el encuadre y el montaje, que igualmente podrían acentuar más el valor individual del objeto al insertar un plano detalle con el título. Hecho que demuestra nuevamente que la información es inseparable de las características formales de su presentación que son, como se ha dicho, en sí mismo informativas.

Por su parte, lo que no aparece en la imagen no implica —como se sabe— que el espacio no tenga contornos que supongan su extensión, independientemente que se encuentren más allá del espacio de la imagen (fuera de campo), pero sus posibles elementos están —como en la novela, cuando no se les menciona— simplemente presupuestos bajo un modelo cultural, al menos,

hasta que no se muestren a cuadro posteriormente o se aluda a ellos de alguna forma.

En la novela, la representación del espacio opera siempre bajo el principio de que el lector ha de suponer la existencia implícita de todos los demás objetos que no son específicamente mencionados; mientras que, en términos enfáticos, sólo existen los objetos que se mencionan directa o alusivamente y, por ende, sobre los que hay alguna información; objetos cuyas particularidades dependen que éstas se enuncien explícitamente o se haga alguna referencia que permita establecerlas mediante una relación. De todos los demás objetos capaces de conformar el espacio, sólo cabe hacer una presuposición lógica a partir de conocimientos convencionales y modelos del mundo extratextual. El tiempo, la distancia, el tamaño o las relaciones internas de los objetos no existen como tal, y sólo caben como representaciones mediante enunciados narrativos desde la posición del narrador, sea que pertenezca o no a la diégesis.

A través de la bicanalidad del cine y de su potencial expresivo en capas, se faculta a que la selección efectuada por los espectadores se superponga a la realizada por el texto. De este modo, una imagen llena de objetos, colocados ahí por el equipo de dirección de arte, y visualizados de un modo particular por el equipo de dirección de fotografía, sufre necesariamente una reelección por parte de los espectadores.

Para cerrar con el apartado, pongamos un par de ejemplos extraídos de los inicios de dos filmes de Stanley Kubrick.

6.1.11.1 Dos ejemplos de inicios de Stanley Kubrick.

6.1.11.1.1 The Shining (1980).

El primer ejemplo es la secuencia de apertura de *The Shining* (1980), que comienza con un tema musical y un gran plano general de un paisaje⁷⁶.

⁷⁶ Esta secuencia fue rodada en el Glacier Natural Park, de Montana, justamente en el lago Saint Mary, rodeado de montañas y en cuyo centro de la imagen se aprecia la pequeña isla Wild Goose.



La cámara se acerca y gira a la derecha; luego, en fundido encadenado, vemos entre las montañas una carretera y, dentro de ésta, un punto en movimiento, aunque por la distancia en que se encuentra de la cámara no podemos saber qué es con precisión absoluta, deducimos por el contexto que se trata de un automóvil mediante una conjetura, ya que no se logran apreciar detalles particulares que nos permitan una identificación cabal y detallada, por más que los rasgos definitorios del vehículo se encuentren efectivamente ahí.



El contenido narrativo, como se observa, no proviene sólo de lo que apreciamos, esto es, de los elementos que observamos y reconocemos mediante su grado de perceptibilidad, sino de lo que como espectadores relacionamos y entendemos a partir de ello, de modo que, facultados por su grado de inteligibilidad, aunque cada árbol aporte en términos estrictos información individual, lo

interpretamos como un conjunto para efectos de su contenido narrativo y, aunque un objeto, en este caso el auto, se vea muy pequeño, no se interpreta por ello que efectivamente lo sea, sino que se infiere que se observa de este modo por el punto de vista seleccionado (plano cenital), cuya consecuencia es, por un lado, que el elemento pueda desplegar su potencial informativo, para lo cual se sitúa necesariamente con relación a otros elementos; y, por otro, que toda información se transmite mediante determinadas características formales que modulan y participan activamente de la construcción de sentido.

No es, entonces, que se considere que el auto, al que se ve como un pequeño objeto en movimiento, sea pequeño en sí mismo, esto es, fuera de esta representación particular que, al serlo, presupone lógicamente un objeto de tamaño habitual y, por ende, con dimensiones similares a otros de su especie. Sin embargo, por las proporciones relativas de este objeto con relación a las montañas, el bosque, el lago y la carretera, cabe interpretar al auto como minúsculo en su contexto, esto es, un punto en la inmensidad del paisaje. Y si el auto es minúsculo, cuanto y más lo son sus pasajeros. En otras palabras, estamos ante una imagen de lo sublime. Decía Edmund Burke en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (2001) [1757] que “La grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime” (p. 53). Burke había definido lo sublime de la siguiente manera:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir (p. 29).

El tamaño de los objetos, pues, resulta tanto un elemento informativo en sí mismo como un factor de correlación al interior del plano, así como una característica formal que en conjunto articulan el contenido narrativo.

En cenital seguimos el recorrido del auto dentro de una carretera que es tan sinuosa como solitaria. Hasta este momento, el auto no se ha encontrado con

ningún otro, aunque esto cambiará más adelante⁷⁷. Continúan apareciendo algunos créditos. Hay cortes y cambios de puntos de vista que permiten apreciar ahora que se trata de un Volkswagen Beetle clásico –con las connotaciones que esto tiene— al que se ve en su parte trasera, sin que se aprecien excesivos detalles, pero sí los suficientes para reconocer la marca, el modelo, además de características como el color. De manera fugaz, se alcanza a ver que el conductor va solo⁷⁸. Por la dirección del vehículo y los puntos a los que se orienta dentro de los distintos planos, presuponemos como espectadores, por convención cinematográfica (que opera aquí como información metacodicial), que su trayectoria es dirigirse a un destino que se visita, esto es, se trata de un viaje de ida, no de retorno.



El conjunto descrito articula la primera función narrativa del relato: un trayecto; pero dadas las características del paisaje, imponente y natural, supone un

⁷⁷ Un hecho llamativo es que los primeros dos autos con los que se encuentra el V.W se hallan detenidos. El primero, con la misma dirección, pero antes de entrar a un túnel. El segundo, en sentido contrario, a la salida del túnel, tiene las portezuelas abiertas sin que se aprecie a nadie afuera o cerca. Los otros autos que se observan en la carretera (dos), van en sentido contrario del V.W. Los demás autos que se ven, también mediante un plano aéreo, se encuentran en el parking del hotel.

⁷⁸ El dato se aprecia fugazmente, aunque si se observa con el fotograma detenido, resulta claro. No obstante, es prudente señalar en este punto que, gracias a la posibilidad de los medios actuales de pausar el tiempo y de congelar el filme, se hace posible observar la imagen cinematográfica de una manera más escrupulosa, lo que permite obtener mucha más información y apreciar toda suerte de detalles. Esto representa ventajas y desventajas, ya que a la vez que permite profundizar en los análisis, también ha llevado a los analistas a descomunales interpretaciones semióticas o psicoanalíticas, a costa de abstraer el tiempo y, por ende, de desnaturalizar el espectáculo cinematográfico, por lo que muchos de estos análisis más que cinematográficos, adquieren un carácter –permítasenos la expresión— de análisis *fotogramático*.

viaje a un lugar apartado de cualquier centro urbano, un viaje hacia un lugar donde es fácil perderse y desaparecer en medio de la naturaleza. La música y algunos efectos sonoros, el movimiento de la cámara y del auto, los puntos de vista y, por supuesto, la dimensión de los objetos, tienen como efecto informar de un viaje que resulta inquietante.

Más adelante, una vez en el destino (el hotel Overlook), comienza el capítulo titulado “The interview” (la entrevista), donde se sabe que el propósito del viaje es que el protagonista, Jack Torrance (Jack Nicholson), asista a una entrevista de trabajo para hacerse cargo del mantenimiento de las calderas del hotel y otras posibles averías mientras que el lugar permanece cerrado durante el crudo y largo invierno⁷⁹. A través de la entrevista se informan muchos datos, tanto del protagonista como del hotel. Ahí se enuncia también el que potencialmente puede ser un conflicto mayor: la soledad y el aislamiento en un clima inhóspito.

6.1.11.1.2 *Clockwork Orange* (1971).

El otro ejemplo, *A Clockwork Orange* (1971) comienza con una breve secuencia de créditos. Primeramente, vemos una pantalla en rojo (en lugar del negro habitual) mientras suena el tema musical y empiezan a aparecer algunos créditos. Corte. La pantalla se torna azul con el nombre del director, luego, otro corte y regresa a rojo para mostrar el título del filme. Después, un nuevo corte, y, al contrario de *The Shining* que comenzaba con un gran plano general, aquí la primera imagen es un primer plano. Se trata del rostro de un joven⁸⁰, del que más

⁷⁹ En la entrevista se informa que el hotel sólo está abierto al público durante algunos meses, de mayo a octubre.

⁸⁰ Los espectadores actuales encuentran natural el primer plano al entenderlo como un punto de vista que muestra de manera enfática el rostro del personaje como parte de su cuerpo; sin embargo, algunos espectadores de los comienzos del cine, más acostumbrados a los espectáculos escénicos como el teatro y, en algunos casos, a las primeras películas de una sola toma y plano fijo, encontraban inquietante y hasta repulsivo el corte al cuerpo que supone el primer plano. Jaques Aumont refiere en su libro *La imagen* (1992) [1990] que el éxito del cinematógrafo de los hermanos Lumière se debió al tamaño de la imagen proyectada; sin embargo, esto resultó también perturbador cuando empezaron a proyectarse imágenes de cuerpos humanos. “Los primeros planos que encuadraba el busto, o incluso la cabeza, produjeron durante bastante tiempo una reacción de rechazo, ligadas no sólo al irrealismo de estas *ampliaciones* sino a un carácter fácilmente percibido como monstruoso” (p. 149). Aunque algunos años después —recuerda el teórico francés—, Jean Epstein decía que el primer plano era el “alma del cine” (p. 149).

adelante se sabrá que es Alex (Malcom McDowell), el líder de una violenta banda que así como ataca a personas mayores en la calle, allana domicilios y viola mujeres sin más motivación aparente que su propia diversión. La primera imagen textual, a través en este caso de un primer plano, tiene evidentemente un sentido distinto que el gran plano general de *The Shining*, pero no por ello resulta menos inquietante.

El personaje mira directamente a la cámara (y por ende a los espectadores) de una manera fija y desafiante. Destaca su sombrero negro, su camisa blanca con tirantes y el ojo derecho con unas largas pestañas dibujadas. El único movimiento es el producido por la fuerte respiración del personaje.

Giles Deleuze mencionaba, al iniciar uno de los capítulos de *La imagen-movimiento* (1984) [1983], que “La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano no es otra cosa que el rostro...” (p. 131) “En cuanto al rostro mismo, no se dirá que el primer plano lo trata, que lo somete a un tratamiento cualquiera: no hay primer plano *de* rostro, el rostro es en sí mismo el primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección” (132).



En cuanto al punto de vista, si en *The Shining* las tomas aéreas cenitales y picadas sugerían la visión de una entidad suprahumana, capaz de ver las cosas desde una posición de superioridad; aquí la cámara, colocada frontalmente, enfrenta la mirada del espectador con la mirada desafiante de este personaje que, colocado al centro, manifiesta su rol protagónico en el relato.

Deleuze decía que a un rostro se le pueden formular dos tipos de preguntas: ¿en qué piensas?, o bien: ¿qué te pasa?, ¿qué tienes?, ¿qué sientes o experimentas? (p. 133). Preguntas a las que, si se trata de un inicio, se pueden anteponer y añadir: ¿quién eres?, ¿qué quieres? Y ciertamente, al ver el complejo informativo de esta imagen-afección con la que empieza la película, cabe hacer dichas preguntas; pero en este caso, dado que su mirada se dirige directamente a la cámara y, a través de ello, a los espectadores, las preguntas tienen, por un lado, una doble dirección: el rostro es interrogado, pero también es interrogante; y, por otro, una doble afección dado el vínculo que establece la mirada del personaje, de modo que el espectador también podría preguntarse ¿qué ves en mí?, ¿qué quieres de mí?

Después de varios segundos, la toma se irá abriendo lentamente mientras la cámara se aleja al *tempo* marcado por su movimiento, para ir mostrando cada vez más elementos, empezando por el vaso de leche que el protagonista se lleva a la boca y siguiendo con la imagen de los otros miembros de la banda, cuya vestimenta excéntrica, que representa su vínculo identitario, destaca elementos comunes (sombrero negro, botas, tirantes, pantalón blanco, protector genital...) y diferenciadores (el maquillaje en el rostro, la camisa y algunos detalles rojos en ésta, como en el caso de Alex las mancuernillas de ojos sangrantes). Luego, se pueden observar las leyendas del muro detrás de los personajes, y así sucesivamente, se va mostrando a otros clientes ubicados a los lados; a los vigilantes, también de blanco; y la decoración del lugar, en la que destaca el contraste entre el negro y el blanco y su peculiar mobiliario: las figuras de mujeres desnudas, ya sea encadenadas sobre las columnas de luz, o utilizadas como mesas en una posición abiertamente sexual. Al final (véase el fotograma abajo), el cuadro queda completamente recompuesto: los protagonistas se hallan al fondo de la imagen en un punto de fuga, enmarcados por un conjunto de elementos visuales a diferente distancia y tamaño. Cada uno de los elementos y el conjunto de ellos transmite información literal y simbólica que refiere varios contenidos narrativos relevantes, no sólo para el inicio, sino para el texto cinematográfico en general.



En el plano sonoro, además de la música, se informa sobre la identidad del personaje central y sus acompañantes, ya que mediante el recurso de una voz *over* se escucha al mismo protagonista, en su calidad de narrador, hacer la presentación nominal de sí mismo y del grupo; dar una explicación sobre su propósito colectivo; mencionar el nombre del lugar y explicar su giro; aclarar que lo que beben es un preparado de leche con ciertas sustancias estimulantes e, indirectamente a través de ello, informar que las leyendas del muro representan la carta de bebidas.

ALEX (en *over*): Era yo, esto es, Alex y mis tres droogos: que eran Pete, Georgie y Dim... Y estábamos sentados en el Korova Milkbar ...tratando de decidir en nuestras *rassodocks* sobre qué hacer aquella noche...

El Korova Milkbar vendía leche con un algo. Leche con vellocet, synthemesc o drenchrom... que era lo que estábamos bebiendo. Esto espabila y te pone listo para un poco de la vieja ultraviolencia.

En otras palabras, la apertura no sólo presenta al protagonista y sus secuaces, sino que dota a esta presentación de un tono y ambiente particulares, a la vez que transmite diferentes informaciones que articulan contenidos narrativos de alcance general para el texto, tanto desde el punto de vista semántico como del programa narrativo.

6.1.12 Hipersignificación.

Todo inicio transmite información, la cual, dada su inherente posición estructural, la convierte en particular y estratégica en cuanto a su funcionalidad. Lo anterior presupone varias cuestiones, entre otras, se encuentra que, si la misma información se ubicara en otro lugar, no tendría el mismo papel ni gozaría del énfasis que posee, por lo que parte de sus efectos cambiarían, se diluirían o incluso se perderían; y lo mismo sucede en sentido inverso, como se demostró previamente con el inicio de la película *The Godfather. Coda: The Death of Michael Corleone*; en cuyo caso, a partir de ubicar una escena del minuto 40 de *The Godfather III* en la apertura de la nueva versión, la mencionada escena adquirió una renovada relevancia, al darle mayor visibilidad, potenciar su alcance interno y dotarle de un poder rector del conjunto y, con ello, resignificar y/o rejerarquizar determinadas relaciones y contenidos. Podría decirse, en consideración de este rol preponderante, que la información inicial se encuentra *hipersignificada*.

Es menester recordar que, si bien parte de lo dicho en los apartados anteriores puede ser aplicable a la información del relato literario o cinematográfico en general, no puede obviarse que adquiere una relevancia especial en la apertura, al tratarse de información inicial que no cuenta con antecedentes textuales que expliquen o justifiquen la información transmitida y sus características formales.

El íncipit en una novela como *El tambor de hojalata* (2016) [1956] o una secuencia de apertura como la de *A Clockwork Orange* (1972) presentan, cada una por su parte, entradas poderosas en las que interviene la mirada, donde el conjunto de significantes y expresiones adquiere un énfasis informativo-significativo que, de colocarse más adelante, se diluirían entre otros muchos contenidos perdiendo también su carga apelativa y su impacto emotivo.

Este atributo, producto de la compleja relación que se establece entre la información y su ubicación inicial, sería válido tanto para la *información explícita* como para la *información implícita*.

6.1.13 Lo explícito y lo implícito.

Se puede dividir la información en dos tipos básicos: información explícita e información implícita.

La información explícita es aquella que, debido a su carácter manifiesto, requiere de la mención o exhibición de cualquier dato, elemento o unidad del relato para tener esta condición: la fecha precisa de un acontecimiento, el topónimo donde se desarrolla una acción o evento, el nombre de los personajes de la historia, por citar algunos ejemplos.

La información explícita, sea de carácter general o particular, puede tener diversas formas, lo que repercute en su grado de explicitud. De esto se desprende que, en virtud de sus relaciones y características formales, pueda resultar clara o abstrusa para sus destinatarios.

Con frecuencia, la información explícita implica otra de carácter implícito, no sólo en el plano del contenido (a través de capas de sentido que involucran las connotaciones potenciales), sino en el plano narrativo. Este tipo de información requiere de procesos semióticos más complejos que, al requerir más activamente de los destinatarios, puede dar lugar a variaciones importantes entre las diferentes lecturas. Existen diversas modalidades y posibilidades de esta información, por ejemplo, las elipsis, los sobreentendidos culturales, las inferencias, las deducciones...

En la medida que lo anterior se puede considerar una característica inherente de toda información, interesa particularmente la información implícita cuyo grado de vinculación, necesidad y complementariedad sea, desde el punto de vista del inicio, relevante a la información explícita para establecer conjuntamente una situación; describir un hecho, lugar, objeto o personaje.

6.1.14 Información explícita positiva, interrogativa y negativa.

No toda la información explícita de un inicio es positiva, en el sentido que señale algún dato de lo que efectivamente es o podría ser (aunque posteriormente

dicha información aparezca como falsa o incierta); sino que, en el caso del inicio novelesco, también se utiliza frecuentemente información interrogativa y negativa. La primera señala una duda sobre algo o alguien o sobre alguno de sus atributos. La segunda se centra en indicar lo que algo o alguien no es o los atributos que no posee.

Estas tres modalidades de información explícita se pueden referir tanto a datos sobre el universo diegético como a la narración y al acto o la forma de iniciar. No obstante, en el caso del inicio de la narración, la información interrogativa o negativa lo es sólo formalmente (al presentarse mediante interrogaciones o negaciones); toda vez que, en virtud del carácter performativo del acto de iniciar, cualquier presentación adoptada siempre será –por más que se niegue explícitamente en el relato— la materialización de la forma elegida de iniciar.

6.1.14.1 El acto de iniciar.

Desde el punto de vista del acto de iniciar, el inicio afirmativo puede mencionar cómo se va a comenzar, el punto en que se comenzará o cómo se debe comenzar. El inicio puede empatar el dicho enunciativo con el hecho performativo, esto es, seguir al pie de la letra lo afirmado, aunque en algunos casos, puede introducir desviaciones o, incluso, contradecir *de facto* lo afirmado.

Por su parte, el inicio interrogativo puede abrir con una pregunta de tipo ¿Cómo comenzar? ¿Dónde comenzar? O bien, preguntarse: ¿Esta historia comienza aquí? ¿Debe este relato comenzar aquí? La respuesta no depende sólo de la pregunta en sí, sino de la correlación entre la pregunta y la posición en que se localiza, esto es, al comienzo del relato, por ende, se trata de una erotema que, independientemente que después tenga o no una respuesta explícita, encuentra su respuesta práctica en la formulación misma de la pregunta.

Así como el inicio interrogativo se apoya sobre la figura de la erotema, el inicio negativo lo hace frecuentemente sobre una paralipsis doble: formal y estructural, de modo que se presenta internamente una contradicción performativa entre lo dicho y lo actuado. Se puede mencionar que “No se va a comenzar por...”, “Esta historia no tiene comienzo...” Y, sin embargo, en los hechos no sólo se

comienza por eso, sino que el comienzo es operativamente la negación de la negación, o sea, su afirmación práctica.

6.1.14.2 La información diegética.

En el caso de la información diegética, el relato puede comenzar afirmativamente, mediante el predicado sobre un lugar, un tiempo, la identidad de un personaje, un objeto, un hecho. Es la forma más común de información inicial.

Una alternativa es iniciar interrogativamente, en cuyo caso el relato puede dar comienzo mediante *dudas apelativas*, preguntándose o preguntando directamente a los lectores por cualquier tema o elemento narrativo sobre cuestiones que pueden resultar más o menos relevantes para la ficción, o bien, sobre asuntos de interés general. Las preguntas también pueden ser *dudas diegéticas*, cuando un personaje, independientemente que ocupe o no el rol de narrador, abre el relato con una pregunta que puede ser *dialogal*, esto es, cuando la dirige a otro personaje; o *monologal*, cuando la formula para sí, en cuyo caso puede tratarse de una pregunta retórica o una duda informativa.

Otra forma común de iniciar es hacerlo negativamente, es decir, mencionando quiénes no son los protagonistas, qué eventos no ocurrieron, los rasgos que determinado personaje o lugar no poseen, dónde no sucedieron los hechos, etc. La negación puede darse a nivel del relato en general o de personaje, en cuyo caso se puede negar un hecho objetiva o subjetivamente. En el último supuesto, la negación es habitualmente sintáctica; pero funciona como una forma hiperbólica de afirmación semántica: “No puede estar muerto”, “Es imposible que haya ocurrido”.

Se puede considerar también un cuarto tipo de información diegética, esto es, la *información dubitativa*, la cual, en cierta medida, se encuentra intermedia entre la información afirmativa, la interrogativa y la negativa, en el sentido que la información dubitativa hace aseveraciones, pero al mismo tiempo enfatiza que lo afirmado no tiene necesariamente un carácter certero, por lo que plantea dudas sobre el estatuto de lo enunciado y abre la posibilidad a que, en los hechos, se trate de información negativa con apariencia afirmativa. Se presenta, por ende, más en

narraciones donde el narrador es al mismo tiempo un personaje, cuya focalización se encuentra limitada, y se manifiesta en expresiones como “Supongo que...”, “Creo que...”.

Los efectos de cada una de las modalidades señaladas pueden ser muy diferentes tanto en lo que toca al inicio mismo como a las relaciones (externas o internas) que establecen. Una forma interrogativa puede generar incertidumbre con relación a un dato concreto o proyectarse al conjunto del relato o, en su caso, enfatizar sobre un hecho o un aspecto sobre el que se informará positivamente más adelante. La forma dubitativa, por su parte, afirma reservadamente, pero en la medida que lo dicho tiene un carácter provisional e incierto, abre la posibilidad a una idea potencialmente equivocada y, por ende, a que exista posteriormente una rectificación, una ratificación, o a que la ambigüedad permanezca. La forma negativa habitualmente es enfática o suspensiva. El primer caso es más bien retórico, ya que muchas veces la forma negativa convoca información implícita de carácter positivo, como si se tratase de una ironía inversa, pues luego de mencionar los atributos que determinado objeto no posee, se sobreentienden por contradicción o exclusión los que sí. El segundo caso es más diegético, toda vez que la información negativa retrasa información positiva que se espera sea revelada más adelante o, al menos, que se sugiera mediante indicios.

Es importante precisar que estas formas no son mutuamente excluyentes, por lo que admiten toda clase de combinaciones. Por otra parte, lo más habitual es que, después de que el relato abra mediante una de las formas señaladas, se sucedan inmediatamente otras formas o una combinación de varias, sobre todo si la forma inicial es interrogativa o negativa.

6.1.15 Información implícita pasiva y activa.

6.1.15.1 Implícita pasiva.

Se puede dividir la información implícita en *pasiva* y *activa*. La primera tiene un carácter general y sus presuposiciones, si bien operan sobre el universo

ficcional, no son necesarias para el desarrollo de la diégesis. Por ejemplo, un relato que cuente una serie de encuentros y acontecimientos ocurridos durante un verano⁸¹, presupone obviamente un antes de los hechos narrados⁸²; sin embargo, este grupo de implícitos no necesariamente participan activamente ni de manera directa en el desarrollo de la diégesis, aunque se pueden presuponer por razones lógicas para dotar al relato de un contexto, de verosimilitud y de una continuidad dentro de su mundo posible⁸³.

6.1.15.2 Implícita activa.

Por su parte, la información implícita activa es aquella que participa y resulta relevante para el desarrollo diegético y para el establecimiento (por su acción coordinada u omisión deliberada) de la situación de partida. De este modo, la información explícita del inicio puede conllevar la participación de información implícita sobre algo que es causa o consecuencia de lo narrado; implicar anterioridad inmediata o lógica; sugerir algún contenido; formar parte del conocimiento del público sobre un texto previo, un hecho histórico, un evento socialmente relevante o algún aspecto cultural, entre otras posibilidades. La información implícita activa inicial puede clasificarse, al igual que la información explícita inicial, en tres tipos básicos: ficcional, intertextual/interficcional y referencial.

6.1.15.2.1 Implícita activa ficcional.

La información implícita activa de tipo ficcional es aquella que se presupone internamente a partir de la información explícita del texto. A pesar de que la primera

⁸¹ Tal como sucede con algunas historias de Éric Rohmer, por ejemplo, *Pauline à la plage* (1983).

⁸² Y por supuesto, un después, afectado en mayor o menor medida por los acontecimientos.

⁸³ Dolezel (1988) afirma que "A los mundos ficcionales y a sus componentes, los particulares ficcionales, se les concede una condición de posibles sin existencia real. Aunque Hamlet no es un hombre al que se encuentre en el mundo real, es una persona posible e individual que habita en un mundo alternativo, el mundo ficcional de la obra de Shakespeare" (p. 35).

no aparece en el inicio del relato, su existencia o –digamos– su *presencia invisible* no se encuentra fuera de su propio universo ficcional, esto es, los destinatarios la pueden suponer positiva o negativamente a partir de lo expresado, pero sin la necesidad (o posibilidad) de obtenerla en fuentes externas.

Esta información, implícita en el inicio, puede volverse explícita en cualquier momento posterior, ya sea de forma total o parcial, con la potencial consecuencia de resignificar el inicio y, en su caso, promover en el proceso de lectocomprensión su desplazamiento lógico y/o temporal como resultado de reordenar datos, eventos o situaciones anteriores al inicio formal. Es igualmente cierto que esta información puede permanecer más o menos implícita durante todo el relato, con un grado de incertidumbre variable. Dos de las manifestaciones más comunes de este tipo de información son, por un lado, los eventos o datos esenciales elididos y, por otro, los contenidos sugeridos a través de implicaturas, ironía, metáforas, metonimias y otros mecanismos. En la primera forma pesa más lo diegético; en la segunda destaca lo semántico.

Así pues, por la información presentada en el inicio, se sabe que hay otra que resulta necesaria para brindar una explicación, la cual, pese a no tener preexistencia textual, supone, dentro de la lógica ficcional, su preexistencia temporal.

Un ejemplo de la primera forma puede hallarse en la secuencia de apertura del citado filme *Amores perros* (González Iñárritu, 2000), el cual inicia en medio de una secuencia de acción de máxima tensión, ya que se observa a dos jóvenes actuar con frenesí ante el hecho de que el automóvil en el que viajan está siendo perseguido por una pick-up desde la que les disparan; mientras intentan escapar, buscan contener la hemorragia de un perro herido que se desangra en el asiento trasero de su vehículo. La persecución y el estado del perro presuponen la existencia de actos anteriores que expliquen, por un lado, la causa del estado actual y, por otro, el posible vínculo entre ambas cuestiones. ¿Qué le sucedió al perro? ¿Por qué quieren matar a estos jóvenes? ¿Cómo es que los persiguen? ¿Qué relación tiene un hecho con el otro? Esta serie de preguntas sobre el pasado inmediato y causal de los hechos, se centra en la pregunta presente: ¿Por qué? Sin excluir la que se proyecta hacia delante sobre los datos explícitos e implícitos: ¿Qué pasará? Más adelante, el texto aclara estas interrogantes al volver explícita la

información que en el inicio formal es implícita. Cuando esto ocurre, los eventos explicitados pasan a ocupar, desde el punto de vista diegético, un lugar de anterioridad respecto al tiempo representado en el inicio formal y, en ese sentido, se vuelven *anteiniciales*. La secuencia termina con una fuerte colisión. El relato cinematográfico también aclara lo que ocurre después de ésta.

Un ejemplo de la segunda forma puede observarse en el inicio de la novela *Maten al león*, de Ibarra Güengotia, que como se recordará, abre con una entrada de diccionario en la que se proporcionan una serie de datos sobre la isla de Arepa, escenario de la acción diegética. Al final de la explicación, se menciona que la isla se encuentra gobernada por el Mariscal Manuel Belaunzarán, que está en el último periodo presidencial que le permite la ley. El dato explícito, sutilmente enfático, conlleva a un implícito que es interpretativo y que se despliega sobre el plano semántico de lo expresado, sin que exista elisión con un hecho anterior, sino más bien un efecto cooperativo producto de una lectura en clave irónica. La afirmación conlleva la anticipación potencial de un hecho posterior que constituye la virtual negación de lo enunciado.

6.1.15.2.2 Implícita activa Intertextual/interficcional.

El segundo tipo de información implícita activa es, a diferencia del anterior, preexistente al inicio, ya que se ubica en otros textos con los que el inicio comparte o no el mismo universo ficcional. En el caso de los relatos seriales y las narrativas transmedia, la información implícita se halla en uno o más textos de la serie o franquicia (es intertextual), pero dentro de las fronteras del mismo universo ficcional (intraficcional). Se trata, por tanto, de un tipo de información implícita que es usualmente explícita en los textos previos.

Un ejemplo puede verse en la película *The Godfather II*, en cuyo inicio se halla implícita información directamente relacionada con la primera parte. La información expuesta articula multimodalmente el vínculo intertextual: con el inicio, que comienza con la figura del Padrino; su desarrollo, que narra el ascenso de Michael Corleone; y el final, donde Michael es reconocido como el nuevo “Don”. El inicio de la segunda parte da continuidad formal, lógica y temporal a la primera. El

punto de partida de la segunda parte tiene, en consecuencia, una serie de antecedentes que resultan conocidos para los espectadores de la primera parte, lo que les permite identificar los implícitos relacionales a partir de varios datos explícitos del filme previo. De este modo, la correlación entre ambas clases de información hace que la imagen y el gesto de Michael al inicio de la segunda parte albergue un cúmulo de sentido.

Evidentemente, para que este tipo de información adquiriera un carácter activo, se requiere que los destinatarios estén en posesión de los textos previos. En caso contrario, la información implícita puede —dependiendo de la circunstancia— adquirir un carácter pasivo.

Otro caso es el de información implícita donde, a través de algún dato explícito que opera como puente, se articula una relación tanto intertextual como interficcional, que es donde reside el contenido implícito convocado. Sin embargo, no resulta excepcional que el dato explícito tenga más una función relacional que intrínsecamente informativa, en el sentido que formalmente o por algún elemento contenido remita a otro texto e, incluso, frecuentemente a su inicio, así como a un género o tipo textual. Es en esta cooperación entre lo explícito y lo implícito que tales inicios adquieren su sentido.

El inicio, en determinados casos, establece una relación que no necesariamente vincula de manera cooperativa un mundo ficcional con otro, sino que destaca, sobre todo, el carácter necesariamente intertextual de todo texto suscitando un diálogo productivo que, más que compartir elementos diegéticos concretos, se centra en la interacción misma con antecedentes textuales precisos o generales. En tal circunstancia, destacan los inicios que de forma explícita o implícita convocan otros inicios. En determinados casos, la información explícita del inicio resulta en apariencia similar a la forma o al contenido explícito del inicio de algún texto previo; pero la información implícita no es el contenido del inicio convocado, al menos no de manera afirmativa o reiterativa; sino la ironía intertextual resultante de establecer la relación misma, y, pese a la posible similitud, reconocer la profunda distancia semántica, ideológica o histórica entre ambos inicios.

Consecuentemente, no sólo es necesaria la posesión de los destinatarios del inicio subyacente, sino que resulta fundamental que cooperen con el

mecanismo que permite, además de la identificación del inicio aludido, su deconstrucción, y, a partir de lo anterior, que el inicio adquiriera su sentido relacional tanto al exterior como al interior del texto.

6.1.15.2.3 Implícita activa referencial.

Evidentemente, aunque la información inicial sea la primera información de carácter textual, ningún texto aparece al margen de un contexto cultural, de circunstancias particulares y de un tejido de referencias. Este hecho permite que un inicio pueda establecer conexiones con determinadas informaciones que no se hallan inscritas en él.

El tercer tipo, información implícita activa referencial, es también preexistente, pero aquí la información resulta potencialmente más heterogénea y general, y tiene una existencia extraficcional, es decir, fuera de la apropiación que el texto hace de ella mediante un proceso de ficcionalización, cuyo efecto puede ser tanto la ficcionalización de la realidad como la desficcionalización de la ficción. Una novela, que sitúe su inicio explícita o implícitamente con relación a una fecha o un hecho histórico, tendrá necesariamente como contenido informativo implícito una serie de datos, nombres y eventos prediegéticos que pueden ser la causa que explique el inicio del relato. Es menester recordar que, para que esta información no sea pasiva sino activa, debe participar de alguna forma de la conformación semionarrativa del inicio.

La información en cuestión puede, para los lectores de una época y lugar, resultar más o menos familiar, por lo que el potencial semántico difiere según las circunstancias histórico-geográficas propias de los lectores. De este modo, el contenido implícito puede resultar inevitable y obvio para determinados destinatarios, mientras que otros requerirían de un conocimiento específico para volverlo activo. Por ejemplo, la mención de la fecha 20 de noviembre de 1975 puede permitir establecer un hecho implícito en España como punto de partida para la diégesis; pero no necesariamente resultar una fecha significativa para los destinatarios de otro país, que podrían no activar la información implícita en la

fecha, esto es, trascender su función de marcador temporal para convocar una serie de contenidos implícitos.

La mención explícita de una fecha y un lugar puede, por su parte, activar el contenido implícito necesario para ubicar y activar el contexto de la diégesis, por ejemplo, un diario que comenzara con la fecha: “6 de agosto de 1945”. Evidentemente, los implícitos también pueden emplearse como señuelos y falsas pistas.

En algunos casos, hay referencias en el inicio que establecen un contraste entre un presente de la historia (textual) y un pasado histórico (referencial). *The Tragedy of Richard III* comienza de la siguiente manera:

Now is the winter of our
discontent
Made glorious summer by
This son [Folio] of York,
And all the clouds that
Loured upon our house
In the deep bosom of the
Ocean buried (p. 76).

¿Cuál es ese invierno de nuestro descontento, opuesto al ahora, donde hay un glorioso sol de verano? Entender el contraste requiere de la participación de la información implícita que es exterior al texto, la cual, para los espectadores de su tiempo, podría haber resultado obvia; pero no así para los espectadores actuales poco familiarizados con la historia inglesa y la Guerra de las Dos Rosas. El invierno y el verano no son, pues, solo la indicación de dos estaciones contrapuestas; sino una metáfora de dos momentos históricos habilitada por un contenido implícito de carácter activo.

En ocasiones, se presentan formas intermedias entre la información implícita intertextual y la referencial cuando los implícitos no son verificables ni tienen una fuente precisa, sino que se encuentran en relatos, conocimientos y creencias

compartidos por una comunidad, tal como sucede con los mitos y leyendas que subyacen en muchos inicios.

De este modo, el inicio de la *Iliada*

Canta, ¡oh diosa!, la cólera del Périda Aquiles, cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves –cumplíase la voluntad de Júpiter— desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y Aquiles, el divino (p. 39).

La cólera de Aquiles tiene antecedentes implícitos en parte míticos y en parte históricos. Los segundos, a su vez, resultan más difíciles de precisar por su propia naturaleza y por la mezcla que hay en ellos de historia y leyenda. En las lecturas contemporáneas, las ediciones críticas con múltiples notas editoriales sobre varios de estos implícitos vuelven activos y definidos contenidos que, en caso contrario, serían indefinidos o se tornarían pasivos.

6.1.16 Información implícita: imperativa y facultativa.

Como han señalado algunos estudiosos, los inicios llamados *in media res* trascienden su concepción de alteración temporal⁸⁴. Desde el punto de vista informativo, se caracterizan por el correlato entre la información explícita y un antecedente informativo implícito, el cual puede conocerse *a priori*, dado que es preexistente al texto⁸⁵, o inferirse *a posteriori*, a partir de la información explícita. En algunos casos, esta información es *imperativa*, en el sentido que no se puede obviar y es activa de forma inevitable; mientras que en otros resulta *facultativa*, es decir, su activación es importante, pero no es obvia ni inevitable, y dependerá mucho de los destinatarios, por lo que podría ignorarse parcialmente. Es el caso de

⁸⁴ Cfr. Andrea Del Lungo (2003) o Niels Buch-Leander (2018).

⁸⁵ Como sucede con la información implícita activa intertextual y referencial.

los inicios que presuponen otro relato, un hecho histórico o el conocimiento de un aspecto sociocultural.

Por su parte, los inicios llamados *in extrema res*, al colocar el final o el desenlace de una historia al inicio del relato, presuponen implícitamente las causas del desenlace y la existencia de la historia misma en general o de alguno de sus elementos en particular. Un relato policiaco, que inicia describiendo una escena del crimen, presupone la existencia previa tanto del crimen como del criminal, cuya identidad y motivaciones se desconocen; asimismo puede ocurrir con la identidad de la víctima y la razón por la cual fue elegida, si por causas concretas (por ejemplo, políticas) o aleatorias (estar en el momento y lugar equivocados).

Desde el punto de vista informativo, los inicios *ab ovo* o *in principio* presupondrían no sólo contar la historia desde un *origo* como punto de partida – que es la manera en que tradicionalmente se les concibe—; sino que se les puede caracterizar en virtud de la predominancia y el peso narrativo que tiene la información explícita y, en contrapartida, la reducción de información implícita activa en detrimento de cualquier imperativo y con una reducción a mínimos de lo facultativo, por lo que la información implícita queda principalmente conformada por aquella de carácter pasivo. En pocas palabras, lo que caracterizaría informativamente esta clase de inicios es la predominancia de la información explícita y la prescindencia de información implícita activa.

Hay ocasiones que en el inicio se menciona explícitamente un imperativo implícito referencial; aunque en los hechos, se trate de un imperativo ficcional. Este procedimiento habitualmente se sustenta en la difracción entre los lectores implicados y los lectores reales, o en virtud de un proceso ficcionalizador/desficcionalizador/reficcionalizador que busca involucrar a los lectores dentro del universo ficcional o, lo contrario, fusionar el universo ficcional con la realidad extraficcional. Un ejemplo puede hallarse en el íncipit de *El tunel* (1948), de Ernesto Sábato: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no necesitan mayores explicaciones sobre mi persona” (pos. 69). El inicio explícitamente afirma que el proceso se encuentra “en el recuerdo de todos” y, por ende, que “no se necesitan” más explicaciones sobre el narrador-personaje, que se

ha presentado en el mismo sentido diciendo que “Bastará decir”; esto es, desde las primeras palabras se da por sentada mucha información por resultar – ficticiamente— del dominio público. Dicho de otro modo, se hacen aseveraciones donde se presupone información implícita referencial, la cual resulta familiar para los narratarios implicados; aunque en los hechos, se trata de información implícita ficcional, que los lectores empíricos evidentemente no pueden poseer. Para saber más sobre quién es el victimario, la víctima y la relación entre ambos; así como para encontrar por qué ocurrió el asesinato referido, se necesita avanzar en la lectura y adentrarse en la historia, donde de inmediato comienza una reflexión sobre los imperativos implícitos: “Aunque ni el diablo sabe qué es lo que ha de recordar la gente, ni por qué. En realidad, siempre he pensado que no hay memoria colectiva, lo que quizá sea una forma de defensa de la especie humana” (pos. 69).

6.1.17 Lo implícito en el cine. El fuera de cuadro.

En el cine, efecto del recorte inevitable que supone –hasta la fecha— el cuadro cinematográfico, así como de su modo institucional de articulación narrativa, se halla la interacción permanente entre lo que se muestra y se escucha y lo que está dinámicamente implícito, esto es, en el caso de la imagen, aquello que se encuentra fuera del campo visual, pero que va cambiando continuamente e incluso invirtiendo su estatuto. Esta dinámica, propia del conjunto del relato cinematográfico, confiere a la escena de una tensión informativa que, a la manera de la resolución musical dentro de una escala tonal, encuentra su distensión en el desplazamiento de la cámara, o a través del montaje, en el contracampo, por lo que, en momentos de mayor necesidad informativa, adquiere énfasis y relevancia; *a fortiori* en la escena apertural, donde se presenta la primera información.

En el caso del canal auditivo, una voz o un sonido fuera de cuadro sugieren también la continuidad del espacio ficcional y la presencia contigua de un alguien o algo que la imagen no muestra, pero cuya existencia puede presuponerse. La necesidad o el deseo de saber más, de cerciorarse, de verlo incluso todo y adquirir

el control informativo claman por que se muestre lo no visible, es decir, el correlato implícito (visual) del dato explícito (auditivo). Y aquí, se ejemplifica de manera clara el papel activo o pasivo de la información implícita, la cual se presenta como imperativa o facultativa dependiendo de su grado de necesidad y relevancia, por lo que desarrolla un vínculo fuerte con la información explícita, aunque luego se revele algún matiz o quede inconclusa porque se frustre la necesidad o el deseo del espectador, ya sea suspendiendo la mostración inmediata hasta cualquier punto posterior (que bien puede ser el final), o haciéndolo sólo parcialmente (mostrar la sombra de alguien, mostrar algo de forma muy fugaz, mostrar sólo un detalle, mostrar a alguien de espalda...), o, en el caso extremo, no mostrando jamás el imperativo implícito no visibilizado. Lo anterior es sólo una de las manifestaciones de la importancia que adquiere en los inicios el juego entre lo informado y lo no informado, mediante un conjunto de posibilidades prácticamente ilimitadas.

No huelga señalar que por más que en la naturaleza del cuadro cinematográfico opere un recorte sobre el espacio o sobre los cuerpos, no en todos los momentos de la historia del cine la dinámica descrita previamente ha funcionado de la manera que lo hace ahora. Para mayor claridad, no quiere decir que anteriormente no se presentara el fuera de cuadro, sino que su alcance estético-narrativo fue un proceso que corrió en paralelo a la evolución del cine narrativo. En ese sentido, el fuera de cuadro del cine pionero operaba la mayoría de las veces sobre lo implícito pasivo y, cuando el implícito era activo, funcionaba de manera similar al mutis teatral.

En el primer cine pionero, de una sola toma en plano general y encuadre fijo, el espacio de la imagen es constante, en el sentido que la imagen encuadrada del inicio es la misma que la imagen final de la película. Lo que cambia es la disposición interna de los elementos, pero no el espacio encuadrado ni tampoco el espacio enfocado, ya que tampoco existía aún una dinámica de selección de lo mostrado a través de ajustar la profundidad de campo.

En el caso eventual de narrar una microhistoria o una anécdota como en algunas películas de los hermanos Lumière, cambiaba la situación dramática y, a la manera del escenario teatral, los personajes presentes o ausentes en la escena, pero no el espacio representado. En *L'Arroseur arrosé* (1895), el inicio muestra a

un hombre regando tranquilamente un jardín, pero la situación cambia cuando, a sus espaldas, entra un niño a cuadro —y concomitantemente a escena—. El niño pisa la manguera obstruyendo el paso de agua (surge el problema). El hombre, que no se ha percatado de la presencia del niño, intenta seguir regando, pero no puede, por lo que observa extrañado la manguera (peripezia); entonces el niño quita el pie de la manguera y el jardinero se riega a sí mismo (desarrollo). El hombre se percata de la presencia del niño y lo persigue para darle un castigo (desenlace), después el niño sale de cuadro por el mismo lugar por donde entró (cierre). El espacio no cambia, pero el fuera de espacio de la derecha del cuadro adquiere un papel activo, mientras que el fuera de espacio del resto de contornos permanece pasivo.

Lo que no es visible supone la continuidad lógica del espacio en cuanto mundo posible, sin que exista la necesidad de mostrar el espacio donde no tiene lugar la acción principal. La relación entre el espacio mostrado y el fuera de cuadro del primer cine presenta, por ende, un grado de inteligibilidad suficiente, ya que opera sobre convenciones escénicas establecidas por el teatro.

En cuanto aparecieron los movimientos de cámara, los primeros planos y el montaje, el asunto se volvió más complejo y problemático. Por un lado, se introdujo el recorte del cuerpo que, al ser mucho menos convencional que el recorte del espacio, resultó inquietante porque llegó a percibirse como una mutilación. Por otro lado, la configuración y representación del espacio ficcional se separó del teatro y adquirió una modalidad específicamente cinematográfica, diferente también al espacio de la pintura y de la novela. En conjugación con el tiempo, las posibilidades se multiplicaron. El resultado de mostrar a través de diferentes planos, escenas y secuencias lo que ocurre a distancias enormes o con mucha diferencia de tiempo permitió articular un inicio como el de *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), que de una secuencia a otra presenta un salto espaciotemporal de galaxias de distancia y de millones de años de diferencia.

Hay que considerar que, en el primer cine, frecuentemente de carácter no ficcional y escasamente narrativo, los inicios no representaban un hito estructural o semiótico como se irá desarrollando en el cine narrativo industrial e institucional, sino que se trataba de un momento que eventualmente coincidía con el inicio de la acción representada.

Profundizar más sobre el tema del fuera de campo, que encuentra reflexiones en prácticamente toda teoría del cine, implica exceder los límites de este trabajo, por lo que baste lo dicho. Además, lo expuesto sobre la información implícita es, en términos generales, válido, sólo que, adecuándolo a la modalidad específica del cuadro cinematográfico, en el que debido a que es un espacio enmarcado, deja fuera los elementos circundantes: arriba, abajo, a los lados, al frente y detrás de la imagen proyectada⁸⁶.

Fuera de los marcos de la pantalla, se encuentra obviamente el espacio de la proyección, es decir, el mundo; pero al interior del universo diegético, el más allá del encuadre supone la continuidad del espacio ficcional. Mover la cámara unos centímetros podría significar ver la presencia del aparato cinematográfico que, de aparecer inintencionadamente, introduciría un elemento extraño a la ficción susceptible de romper el contrato ficcional. Los espectadores saben que fuera del cuadro no hay sino la parafernalia que hace posible el rodaje, pero el pacto implica obviar este hecho, por lo que se trata de un implícito fuera de los implícitos intraficcionales.

Ahora bien, en el cine de carácter metaficcional/metacinematográfico el fuera de cuadro introduce y fusiona el espacio del rodaje con el espacio ficcional generando una entidad híbrida o ambigua que transforma los contornos de la imagen mostrada y, por ende, sus implícitos que, entre otras posibilidades, podrían estar señalando continuamente el carácter artificioso y representacional de lo mostrado.

Para cerrar el apartado, referiremos el ejemplo del inicio del filme *Gone Girl* (David Fincher, 2014), que hace un uso convencional del fuera de cuadro para ocultar, en un primer momento, al personaje cuya voz se escucha y cuya mano se observa.

En paralelo a los créditos de las casas distribuidora y productora suena el tema musical de la apertura, se va a negros, con la pantalla así se escucha una entonada y pausada voz masculina que dice “Cuando pienso en mi esposa...” Al

⁸⁶ En el caso de la cineinstalación, el cine experimental, el videoarte, etcétera, que utilizan múltiples pantallas y una forma de articulación no narrativa, el asunto es diferente; sin embargo, se trata de un tema que excede los límites y los propósitos de este trabajo.

terminar esta frase, comienza un fundido encadenado, la voz prosigue “Siempre pienso en su cabeza”, mientras pronuncia esta frase, la música sigue de fondo. La imagen que aparece es un primer plano de la cabeza de una mujer rubia recostada. Se ve una mano que acaricia el cabello (véase fotograma abajo).



Mientras el gesto de la caricia se repite de forma constante, la voz sigue: “Me imagino rompiendo su hermoso cráneo [I picture cracking her lovely skull]... desenrollar su cerebro. Intentando obtener respuestas”. La mujer se gira abruptamente hacia la cámara permitiendo ver su rostro y, en escorzo, parte de su hombro. El fondo se encuentra desenfocado. En la parte inferior del cuadro, se alcanza a ver parte de un mueble.



Con la mujer mirando, la voz masculina prosigue: “Las preguntas básicas de cualquier matrimonio... ¿qué estás pensando? ¿Cómo te sientes? ¿Qué nos

hemos hecho el uno al otro?”. La imagen funde a negros y comienzan a aparecer los créditos de los actores principales. Se hace un fundido encadenado y se muestra la imagen de un paisaje urbano.

Gone Girl es una de las películas cuyo inicio incluye el primer plano de un rostro, lo que implica un recorte sobre el cuerpo y el espacio, que quedan implícitos fuera de los marcos de la imagen. Regularmente este recurso permite la presentación de uno de los protagonistas de la historia, y, en el caso de que mire directamente hacia la cámara, interpelar a los espectadores, de manera que el espacio del espectador y el espacio del personaje se vuelvan extrañamente contiguos. En este ejemplo, el espectador es colocado en el espacio del esposo.

Si la mirada del personaje se dirige a cualquiera de los otros costados, se implica un vínculo directo con el espacio no mostrado, sea porque se observe algo indefinido o a algún interlocutor o evento no visibilizado (aunque pueda ser escuchado), donde la cualidad de lo no mostrado eventualmente pueda deducirse por el gesto de reacción: sorpresa, impasibilidad, susto... Ya porque observe algo que, de mostrarse posteriormente el contracampo, adquiera el estatuto de plano subjetivo, añadiendo como información metacodicial que lo que vemos corresponde al punto de vista del personaje, cuya presencia era explícita en el plano anterior, pero es implícita en este.

En *Gone Girl* tenemos el primer plano de la mujer, así como la voz masculina y la mano que acaricia el cabello que implican al hombre, cuyas palabras violentas contrastan con el gesto de la caricia y explicitan tanto su vínculo matrimonial como un problema en éste, lo que anticipa parte del programa narrativo. De ahí la pregunta final del hombre: “¿Qué nos hemos hecho el uno al otro?” Una pregunta tan interpelativa a los espectadores como la mirada de la mujer.

6.1.18 Lo informado y lo no informado.

Lo dicho lleva a reconocer que, así como todo inicio opera una dialéctica entre lo explícito y lo implícito, lo mismo sucede con lo expresamente informado y

lo deliberadamente no informado, sea que esto último se justifique o no dentro de la diégesis o durante el inicio mismo o con posterioridad.

A diferencia de textos no ficcionales, cuyos inicios deben responder a normativas institucionales precisas, como obedecer a fórmulas fijas y satisfacer requisitos informativos inexcusables, los inicios en el relato de ficción sustentan parte de su efectividad en las múltiples posibilidades entre lo que informan y lo que deliberadamente dejan de informar.

El célebre íncipit: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, ardaga antigua, rocín flaco y galgo corredor” (pos. 1716), no informa deliberadamente el nombre del lugar de la Mancha donde vivía el protagonista, aunque el narrador se justifica diciendo que no quiere acordarse de él. De modo que, sea que el “no quiero” se interprete en el sentido volitivo o como equivalente de “no puedo”⁸⁷ (esto dependerá de los lectores), el hecho es que no se menciona el lugar, con el consiguiente *efecto de particularidad* que tal omisión produce en el inicio.

Desde luego, no han faltado quienes han intentado informar lo no informado por la novela y se han dado a la tarea de intentar precisar referencialmente la localización ficcional cuyo nombre se omite: Argamasilla de Alba, Alcázar de San Juan, Villanueva de los Infantes figuran en la lista de poblaciones candidatas; sin embargo, no hay duda de que si el íncipit hubiese sido “En Villanueva de los Infantes, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...”, esa precisión, lejos de enriquecer el inicio al aportar explícitamente un dato más, lo hubiese hecho menos interesante y particular, ya que en el relato de ficción lo deliberadamente no

⁸⁷ Algunas ediciones críticas recientes proponen la segunda interpretación. Es el caso de la edición conmemorativa por el IV centenario de la obra, con notas a cargo de Francisco Rico, quien en su nota relativa al fragmento en mención apunta lo siguiente: “no voy o no llego a acordarme”.

Por su parte, en las traducciones se impone la primera interpretación. Así aparece en la siguiente traducción al inglés:

“IN a village of La Mancha, the name of which I have no desire to call to mind, there lived not long since one of those gentlemen that keep lance in the lance-rack, and old buckler, a lean hack, and a greyhound of coursing” (p. 118). Traducción de John Orms.

Y en francés:

“Dans une borgade de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'ya pas longtemps, un hidalgo, de ceux qui ont lance au râtelier, rondache antique, bidet maigre et lévrier de chasse” (p. 24). Traducción y notas de Louis Viardot.

informado es, en cooperación con lo informado, igualmente valioso desde el punto de vista de la información inicial; por ende, es igualmente relevante para sus funciones inaugurales, sus relaciones fundadoras y sus efectos.

Lo destacable del ejemplo, para fines de la reflexión teórica de los inicios, no es lograr identificar el lugar referencial de la Mancha cuyo nombre se omite, sino resaltar que, debido a que la falta de dicho dato se ubica justamente en el inicio, llama especialmente la atención. Hecho que resalta una vez más el carácter estratégico del inicio. Es casi seguro que, si la falta de ese nombre hubiese aparecido doscientas o cuatrocientas páginas más adelante, nadie estaría preocupado por la identificación de lugar, sabida cuenta que todo relato de ficción opera sobre la mezcla de datos referenciales y ficcionales; así como mediante la dinámica de lo expresamente informado y lo no informado, sólo que en el inicio y en el final adquieren mayor notoriedad.

En otras palabras, en el relato de ficción en general y, particularmente en su inicio, lo no informado tiene tanto o más peso que lo informado. De este modo, la información inicial opera también como límite, ya que explícita o implícita, informada o deliberadamente no informada, subraya la naturaleza del relato ficcional y de su inicio, que responde a tantas preguntas como abre otras.

Una de las operaciones básicas de los inicios es proporcionar información. Asimismo, proporcionar ciertas pautas de cómo interpretar dicha información, esto es, una función metacodicial. Estas instrucciones eventualmente pueden ser explícitas, pero la mayor parte de las veces se expresan mediante las relaciones que establecen.

CAPÍTULO 7. LAS PREGUNTAS INFORMATIVAS.

Presentación.

Después de algunos prolegómenos sobre la información inicial hechos en el capítulo anterior, se está en condiciones de pasar a abordar de manera más específica lo referente a la información determinada y explícita.

Aunque es posible establecer algunas tendencias y principios generales sobre la información inicial, no existe un patrón único, aplicable por igual a todos los inicios. Por lo anterior, para determinar qué información aporta un inicio concreto, se debe analizar en lo particular, sin perder de vista que cada lector puede, a su vez, tejer sus propias relaciones y obtener una cantidad variable de información. Las cadenas de sentido resultantes sientan los principios de la narración, así como de la ficción diegética, lo que en conjunto con las expectativas textuales generadas y aquellas preexistentes en lo que H. R Jauss (1970) denominó el *horizonte de expectativas* [Erwartungshorizont] esbozan las orientaciones hipotéticas correspondientes a lo que vendrá después del inicio. Un análisis de distintos inicios con relación a variables como el género literario, el estilo, la época, la corriente, una escuela, un escritor/a o un director/a, entre otras, podría permitir identificar algunas tendencias en cuanto a los inicios en general y a la información inicial en particular.

7.1 Las 5 Ws (H) del periodismo.

Se puede entender el inicio y, concretamente la entrada o íncipit, con relación a un sistema de preguntas implícito que se corresponde con un conjunto de informaciones que permiten conocer diversos datos sobre el relato, el universo ficcional o algún elemento de la diégesis, y que pueden ser asimismo relevantes para el establecimiento del asunto, el género literario, algún vínculo intertextual, entre otras cuestiones. Por ello, para fines del estudio de la información inicial, se puede recurrir a formular una serie de preguntas que respondan a cuestiones básicas, tal como se hace en la práctica periodística con las llamadas “5 Ws”⁸⁸ de las notas informativas, a las que actualmente se agrega una H, lo que se representa con la siguiente fórmula: 5 Ws (1 H)⁸⁹.

El propósito de lo anterior es determinar ¿qué se responde en el íncipit y en el inicio en general? ¿Cómo se responde? ¿Qué queda sin respuesta? Así como establecer las preguntas que se abren, en el entendido que, así como todo inicio responde a determinadas cuestiones, genera nuevas interrogantes.

Las 5 Ws (1 H) empleadas por el periodismo se componen de las siguientes preguntas: ¿quién? (Who?), ¿qué? (What?), ¿cuándo? (When?), ¿dónde? (Where?), ¿por qué? (Why?) y ¿cómo? (How?).

La premisa es que, por regla general, la información inicial busca, desde el punto de vista diegético, situar el espacio de la ficción, referir su temporalidad, establecer una situación, presentar uno o más hechos o actos, introducir un problema, identificar a los protagonistas y/o a otros actores de la diégesis, entre otras tareas.

Con una ligera variación en las preguntas, también se puede identificar qué se informa acerca del dispositivo y el acto narrativo: ¿Quién lo dice? ¿Qué dice?

⁸⁸ Sin soslayar el hecho que, en la práctica periodística a diferencia de la práctica literaria, dar respuesta a estas cuestiones desde la entrada de la nota es una recomendación prescriptiva.

⁸⁹ Esto es porque se incluye la pregunta: How? (¿Cómo?), que no empieza con la letra “w”. En algunas traducciones, no obstante, se omite esta cuestión, y para fines prácticos las denominan directamente las 6 W.

¿Cuándo lo dice? ¿Desde dónde (lugar o posición) lo dice? ¿Por qué lo dice?
¿Cómo lo dice? ¿A quién se lo dice?

Con relación al conjunto de preguntas descrito, los distintos inicios narrativos pueden mostrar un equilibrio entre la información proporcionada o, en su caso, poner un énfasis mayor o exclusivo en alguna cuestión particular, por ejemplo, en un hecho o idea (qué), un personaje (quién), la descripción de algún lugar (dónde), una causa, motivo o deseo (por qué). De lo anterior deriva una diferencia sustancial entre la entrada del texto periodístico⁹⁰ y la entrada del texto narrativo de ficción (literaria, cinematográfica u otra).

En la entrada periodística resulta fundamental que se dé respuesta, aunque sea de manera general, a todas las preguntas, pues de no hacerlo podrían generarse lagunas informativas que afectarían la comprensión del hecho noticioso y el propósito de una comunicación rápida y eficaz de la noticia. Lo anterior sin menoscabo que puede existir una jerarquía y un orden interno que privilegien determinada cuestión con fines diversos, entre otros, el de generar mayor interés e impacto, puesto que la entrada periodística no es ajena a cumplir lo que aquí llamamos *funciones apelativas*⁹¹.

Por su parte, en el relato de ficción, la información inicial puede igualmente responder a todas las preguntas básicas, pero esto no es prescriptivo ni necesario, por lo que puede ocuparse sólo de algunas de ellas o concentrarse exclusivamente en una sola sin que ello merme su eficacia comunicativa, ya que dentro de la información inicial, la *cantidad*, el *orden*, la *relevancia* o la *pertinencia* de la información es ampliamente variable, y aunque pueda compartir el mismo propósito de la entrada periodística de captar la atención de sus destinatarios, lo hace a través de información polivalente, esto es, que puede moverse en un amplio abanico de posibilidades que incluye un conjunto de elecciones multidireccionales de las que deriva su valor específico, por lo que, sin mella de su eficacia, puede ser presentada con autoridad incuestionable o bajo un estatuto de ambigüedad e incertidumbre; parecer trascendente o irrelevante; detallada en exceso o demasiado general; resultar clara o abstrusa; minuciosa o deliberadamente

⁹⁰ También conocida como entradilla o copete. *Lead* en inglés.

⁹¹ Véase el capítulo dedicado a las funciones inaugurales.

lagunosa, sin que, en ningún caso, deje de informar lo necesario para cumplir sus funciones inaugurales. Una pregunta implícita puede conllevar a otra pregunta igualmente implícita o explícita o, por su parte, volverse una respuesta determinada o indeterminada. De igual modo, la respuesta a ciertas preguntas (por ejemplo, ¿quién?, ¿qué?) puede aparecer desde el inicio mismo, mientras que la respuesta a otras (¿por qué?) puede resolverse más adelante, incluso hasta el final.

Dicho lo anterior, si bien las preguntas a las que debe responder la entrada periodística pueden ser útiles para entender el componente complementario de la información inicial en los relatos de ficción, resulta prudente hacer dos observaciones: primero, considerar los matices necesarios producto de las diferencias operativas y de principios que existen entre el periodismo y la literatura; y segundo, no omitir que se trata de una orientación para visibilizar de manera relativamente rápida cierta información, pero sin que ello signifique que el análisis de la información inicial deba limitarse exclusivamente a estas preguntas que, a su vez, sirven para responder a la pregunta de fondo: ¿de qué nos informa este inicio?

En el caso concreto de los inicios en el relato de ficción podrían diferenciarse dos bloques de preguntas. Por su grado de recurrencia e importancia inicial, denominaremos *preguntas primarias* al bloque que se halla conformado por las cuestiones relativas al ¿quién?, que incluye sobre todo a los personajes-actores, pero también al narrador y los narratarios. ¿Dónde?, que hace alusión a los lugares diegéticos y los escenarios de la acción. ¿Qué?, que refiere principalmente los sucesos y los actos, aunque puede incluir los pensamientos. ¿Cuándo?, que es relativa a la temporalidad diegética inicial y a sus marcas temporales. Regularmente un inicio narrativo se pronuncia sobre una o más de estas cuestiones con diferente grado de precisión y abundancia.

Designaremos al segundo bloque como *preguntas secundarias*, ya que, por un lado, su presencia en los inicios no es tan constante como las cuestiones del bloque anterior y, por otro, porque se encuentran habitualmente vinculadas a un hecho inicial o central (¿qué?) y a los protagonistas (¿quiénes?).

El segundo bloque se conforma de las siguientes preguntas: ¿Por qué?, que constituye una explicación de las causas o razones de la ocurrencia de un hecho, actuación o de determinada situación inicial. ¿Cómo?, esto es, el modo y las

circunstancias en que el hecho inicial referido tiene lugar. A estas preguntas se puede añadir ¿Para qué?, que refiere los propósitos y motivaciones de determinada actuación, lo que suele vincularse y, a veces, fusionarse con las causas. ¿Cuál efecto?, que habla de las consecuencias de una actuación o suceso.

De este modo, los inicios responden informativamente a un conjunto de interrogantes que pueden ser más fácilmente visibilizadas a través de preguntas primarias y secundarias que se corresponden con categorías básicas del relato. Ahora bien, si las respuestas al primer bloque de preguntas están regularmente presentes en el inicio, las del segundo bloque suelen, más que responderse, formularse explícita o implícitamente con el propósito de generar interrogantes que serán resueltas en diferentes momentos del desarrollo del relato.

La información inicial es también una cuestión de orden y énfasis, en el sentido que cierta información aparece estratégicamente más pronto o más tarde, así como se le puede dar un mayor o menor peso. De esta suerte, un relato puede comenzar por responder sobre el quién, el dónde, el qué, el cuándo... o varias cuestiones a la vez con un orden determinado por el texto, no prefijado de antemano. Asimismo, puede dar mucho énfasis a algún aspecto, no dar énfasis a ninguno, intentar un balance entre varias cuestiones o generar un desbalance evidente. Cada una de las opciones elegidas informará de un modo particular y promoverá un efecto propio que influirá notablemente en cuanto al desempeño de las funciones inaugurales.

Las ratas (1962) de Miguel Delibes comienza con un preinicio, en este caso un croquis que responde a la pregunta ¿dónde? Y que informa en primer término sobre el lugar. Posteriormente, el primer capítulo comienza con el siguiente párrafo:

Poco después de amanecer, el Nini se asomó a la boca de la cueva y contempló la nube de cuervos reunidos en concejo. Los tres chopos desmochados de la ribera, cubiertos de pajarracos, parecían tres paraguas cerrados con las puntas hacia el cielo. Las tierras bajas de don Antero, el Poderoso, negreaban en la distancia como una extensa tizonera (p. 7)

En este primer párrafo destacan las siguientes cuestiones: ¿cuándo? Poco después del amanecer. ¿Quién? El Nini. ¿Qué? En este caso es explícito y tiene un carácter inicial y transitorio: se asoma a la boca de la cueva. ¿Dónde? La cueva, desde donde observa el paisaje, que incluye unas tierras que pertenecen a don Antero, el Poderoso (segundo quién). Como cabe apreciar, el inicio responde las cuatro preguntas primarias, entre las que se puede considerar un qué explícito y transitorio y otro implícito más estructural que se presume de la posición de poder de don Antero, lo que queda pendiente de confirmación.

Parte de la información inicial tiene siempre un carácter local, esto es, que se circunscribe al inicio mismo; pero al mismo tiempo puede aparecer información con un alcance general que involucra a todo el relato.

Algunos inicios, además de contestar a las cuatro preguntas básicas, hacen lo propio con las preguntas secundarias, como en la referida secuencia de apertura de la película *The Godfather Part I*, en la que, entre otras cosas, se informa lo siguiente:

- ¿Para qué? La motivación de la visita de Bonasera obedece al propósito de solicitar justicia a Don Vito.
- ¿Por qué? La razón o causa de la petición es el agravio sufrido por su hija y la falta de justicia institucional.
- ¿Cómo? La explicación del modo y circunstancias de los hechos (a la vez que se cuentan los hechos), o sea, los detalles que narra Bonasera: el novio de la joven y un amigo de éste la emborracharon con whisky para luego intentar aprovecharse de ella, pero como ella se defendió, la golpearon “como a un animal”.
- ¿Cuál efecto? Don Vito acepta ayudar a Bonasera, pero en sus propios términos, esto es, bajo un principio de proporcionalidad y después que Bonasera ha reconocido su autoridad de Padrino. Una vez hecho lo anterior, da la orden a sus hombres para que se haga justicia.

Evidentemente, en la medida en que, por un lado, se cuenta la historia de la hija de Bonasera, que es narrada por su padre con Don Vito como narratario y, por otro, se muestra la escena de la petición, algunas de las preguntas encuentran

respuestas dobles (espacios, tiempos, personajes, hechos, circunstancias), aunque diferenciadas por su nivel diegético. En ese sentido, el relato de Bonasera tiene a su hija, al novio, al amigo de éste y al sistema de justicia estadounidense como protagonistas, los hechos narrados son los que le ocurren a la muchacha en su propio tiempo, espacio y circunstancias, así como la falta de consecuencias jurídicas; mientras que en la escena que se visualiza el meollo es la petición, los protagonistas son Bonasera y Don Vito, el espacio es el despacho en la casa de este último, y el tiempo –se sabrá enseguida— es el día de la boda de su hija, una celebración en la que tradicionalmente el Padrino recibe peticiones a las que no puede negarse.

Las preguntas pueden ser igualmente útiles para observar, desde la apertura misma, el posicionamiento adaptativo en los textos derivados. Por ejemplo, en una adaptación cinematográfica basada en una novela puede observarse si el inicio de la película responde o no a las mismas preguntas, si lo hace en el mismo orden, si les otorga un peso equivalente o, por el contrario, si introduce modificaciones informativas, cuáles son y qué consecuencias tienen para la articulación del inicio y del texto en general.

La novela *Malena es un nombre de tango* (1994) de Almudena Grandes comienza presentando y enfatizando en un quién, a través de una descripción:

Pacita tenía los ojos verdes, siempre abiertos, y labios de india, como los míos, que cerraba rozándolos apenas, entre las comisuras el hueco suficiente para franquear el paso a un delgado hilo de baba blanca que se escurría despacio, estancándose a veces al borde de la barbilla. Era una criatura abrumadoramente hermosa, la más guapa de las hijas de mi abuela, el cabello espeso, castaño y ondulado, una nariz difícil, perfecta en cada perfil, el cuello largo, lujoso, y una línea impecable, de arrogante belleza, uniendo la rígida elegancia de la mandíbula con la tensa blandura de un escote color caramelo, al que aquellos grotescos vestidos de mujer consciente de su cuerpo que ella nunca eligió otorgaban una fabulosa y cruel relevancia. Nunca la vi de pie, pero sus piernas ágiles, compactas, la robustez que matizaba el brillo de unas medias de nailon que jamás se vieron expuestas a sufrir herida alguna, no merecían el destino al que las abocó para siempre el implacable síndrome de nombre anglosajón que paralizó su desarrollo neuronal cuando aún no había aprendido a mantener la

cabeza erguida. Desde entonces, nada había cambiado, y nada cambiaría jamás, para aquel eterno bebé de tres meses. Pacita ya había cumplido veinticuatro años, pero sólo su padre la llamaba Paz (pp. 3 y 4).

Pese a lo que pudiese pensarse por el título, que alude intertextualmente al tango homónimo⁹² de Manzi y Demare (1941), el primer párrafo de la novela se pronuncia sobre un quién diferente, Pacita, que por los datos que se aportan es tía de la narradora (presumiblemente Malena), de quien recibe el peso del inicio a través de una descripción dedicada enteramente a ella, donde destaca varios de sus rasgos físicos, algo de su forma de vestir, su edad cronológica y, sobre todo, su condición de persona con discapacidad, lo que cierra el párrafo.

Por su parte, la adaptación cinematográfica de título homónimo, dirigida por Gerardo Herrero (1996), también responde a la pregunta quién en su secuencia de apertura, pero en este caso la respuesta no recae en Pacita, sino en la propia protagonista, presumiblemente Malena (Dafne Fernández/Ariadna Gil), e incluye la respuesta al lugar (la habitación que comparte con su hermana), el tiempo (en medio de la noche) y una primera acción: la niña se levanta de la cama mientras todos duermen, sale de su habitación y desciende sigilosamente la escalera para hacer una petición muy personal a la Virgen: “quiero ser un niño”. Esta petición claramente abre la pregunta ¿por qué?

En el inicio del texto literario, en cambio, se informa la razón de la petición que, aunque será recurrente, en el comienzo se relaciona con Pacita, un personaje excluido del inicio cinematográfico: “me sentía tan culpable del asco egoísta que Pacita me inspiraba, que entonces, cada mañana de domingo, con más intensidad, con más pasión que nunca, le rogaba a la Virgen que me concediera aquel pequeño milagro privado” (p. 5).

A diferencia, pues, de la apertura de la película que expone la petición, pero no la razón; el inicio de la novela expone la razón, pero la petición no se halla

⁹² El comienzo del tango hace referencia inmediata a su protagonista, de la que destaca su singularidad: “Malena canta el tango como ninguna”.

todavía explícitamente formulada, aunque puede inferirse de la razón y del contraste de obligaciones con los primos varones:

rezaba sin parar, siempre en silencio, Virgen Santa, Madre Mía, hazme este favor y no te pediré nada más en toda mi vida, anda, si no es difícil, a ti no te cuesta trabajo... Mis primos varones no saludaban a Pacita, no tenían que besarla, ni acariciarla, no la tocaban nunca (p. 5).

Como cabe apreciar, basta con observar, incluso de manera somera, uno de los componentes complementarios del inicio, en este caso, el informativo, para que salten a la vista las diferencias de planteamiento entre un inicio y otro, así como las consecuencias de sentido que ello comporta.

En suma, sendas aperturas informan de diferentes cuestiones, pero además se valen de formas propias, fundan relaciones particulares y articulan un complejo funcional basado en una estrategia distinta.

Las preguntas, a su vez, pueden formularse de manera conjunta, por ejemplo: qué + cuándo = ¿Qué pasó? ¿Qué pasa? ¿Qué está pasando? ¿Qué sucederá? Esta última es la pregunta abierta por antonomasia en la mayor parte de los inicios, incluso aunque se suponga que los hechos han ocurrido con antelación o, como en el caso del cine y del teatro, que las acciones están sucediendo.

7.2. ¿Quién?

Esta pregunta se puede entender en dos direcciones básicas: la que apunta a los actores del universo diegético y la que se orienta hacia el acto narrativo. En ambos casos puede haber tanto información explícita como implícita. La respuesta a este cuestionamiento versa sobre la identidad, rasgos y roles de los personajes involucrados, así como de las instancias narrativo-discursivas y, entre otros aspectos, su relación funcional y estructural con la historia. De este modo, la

información inicial presenta tanto al narrador como a determinados personajes, los cuales son habitualmente en el inicio los protagonistas o, en su caso, personajes propiamente aperturales.

La cantidad y cualidad de información que se presenta sobre esta pregunta adopta formas variadas. Se puede informar con distintos grados de precisión o deliberadamente no informar sobre cuestiones determinantes: que dimensionan al personaje en su exterior y en su interior; que refieren sobre su pasado, su presente, su futuro o sobre tiempos imaginarios; que advierten sobre lo que sabe, supone o ignora; que informan sobre lo que piensa, hace y dice; así como la manera en que se concibe a sí mismo, lo perciben otros personajes o los términos en los que es descrito por un narrador heterodiegético. Asimismo, la información inicial sobre la pregunta ¿quién? Puede proporcionar el mayor número de datos para comprender las motivaciones y las actuaciones primeras de los personajes o, en su caso, dosificar al máximo la respuesta a estas preguntas, escamoteando aspectos básicos como su identidad o complementarios como sus razones profundas, con toda suerte de matices y soluciones intermedias.

En la novela, el nombre del personaje, su denominación genérica o su alias, amén de algún otro rasgo particular, constituye el principio de identidad más importante, de ahí que muchos relatos empiecen directamente con su mención, ya sea que el personaje ocupe el rol de narrador o no. Sin embargo, tampoco son raros los casos en que la aparición del nombre se posterga para darlo a conocer más adelante, pero durante el propio segmento inicial⁹³.

En ocasiones, la mención del nombre es un dato implícito previo al inicio formal, ya que la obra en cuestión lleva por título el nombre de un personaje. En la ópera anterior al siglo XX esta es la ocurrencia predominante⁹⁴; en el teatro es frecuente⁹⁵; lo mismo que en la novela antes del siglo XX⁹⁶. En dichos casos, el nombre podría aparecer en la entrada enfatizando e identificando al personaje, o

⁹³ Considerado en este caso el segmento inicial de forma más extensa, es decir, no sólo el anzuelo o la entrada, si no, por ejemplo, todo el primero capítulo.

⁹⁴ Como muestra baste señalar los títulos de las cuatro últimas óperas de Giuseppe Verdi: *Don Carlo* (1867), *Aida* (1871), *Otello* (1887), *Falstaff* (1893).

⁹⁵ Es suficiente recordar el título de muchas de las tragedias y dramas históricos de William Shakespeare.

⁹⁶ Aunque se siguió empleando en el siglo XX y se sigue empleando en la actualidad.

bien, podría postergarse sin que, en el fondo, constituya realmente una moratoria informativa.

En narraciones de carácter autodiegético, en la medida que el narrador es también el protagonista de la historia y este hecho refuerza una configuración mutua, la mención del nombre puede dejarse para un momento posterior, esto es, cuando aparezca un motivo diegético que justifique su aparición; por ejemplo, al enviar o recibir una carta donde el protagonista figure como destinador o destinatario.

Con todo, es muy frecuente que incluso en los relatos autodiegéticos el nombre se mencione desde el inicio, en lo que llamaremos *inicios de autopresentación*, donde el narrador-protagonista comienza mencionando su nombre, su origen, sus intenciones o propósitos y destaca alguno de sus rasgos físicos y/o psicológicos, así como sus virtudes o defectos morales. Estos inicios son bastante frecuentes en la novela, aunque también se pueden encontrar en el cine y en el teatro. Lo anterior da como consecuencia un tipo de inicio con énfasis en el personaje, es decir, en el quién.

Por su parte, en el relato cinematográfico, si bien el nombre propio del personaje es un elemento identitario importante, el rostro, desde la incorporación del primer plano, ocupa un lugar igualmente prominente⁹⁷. Lo anterior es válido tanto para los rostros de actores reales como para los de personajes animados, aunque en estos últimos el conjunto o un elemento emblemático puede resultar tanto o más representativo⁹⁸.

Son muchas las novelas que comienzan con el nombre o mención de un personaje y/o con una descripción general o detallada de éste. No menos son las películas que abren con el primer plano de un rostro, que cumple ambas funciones,

⁹⁷ A partir del cine hablado, no se debe soslayar la voz, pues es un hecho que ésta es un elemento característico de la identidad, sobre todo de algunos personajes. Piénsese en Vito Corleone en *The Godfather*, en Darth Vader en *Star Wars* o en el Gollum en *Lord of the Rings*. Esto es válido tanto para el cine de acción en vivo [live-action] como para el cine animado. Sin embargo, es cierto que en los lugares donde persiste la práctica del doblaje como en España, la voz se torna en un elemento sustituible y, por ende, en una variable, y si bien el rasgo se limita consecuentemente a un contexto de recepción particular, no por ello deja de tener peso en la configuración identitaria del personaje.

⁹⁸ En ambos casos, cine animado o cine de acción en vivo, el género del relato y el tipo de personaje resultan relevantes. Por ejemplo: el color verde de Hulk, el traje del hombre araña o la "S" de Superman son rasgos identitarios de mucho peso, incluso más que el rostro.

ya que el rostro mostrado es seña de identidad y, a la vez, descripción intrínseca de sus rasgos.

7.2.1 Los inicios de autopresentación.

En términos generales, los inicios de autopresentación emplean una serie de elementos recurrentes, los cuales consisten generalmente en el nombre propio, el lugar de nacimiento, el nombre de los padres y las circunstancias de la concepción o el alumbramiento, aunque puede omitirse algún elemento o detalle, o bien, agregarse un *efecto particularizante* en cualquiera. Asimismo, dicha microsecuencia informativa puede vincularse directamente con alguna otra respuesta, por ejemplo, con un evento, un lugar o un momento, conjunción que cumple con funciones inaugurales, y en la que generalmente descansa el efecto particularizante.

En *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (2015 [1554]), aparece un prólogo ficcional (preinicio), donde se justifica la existencia del relato en una petición de un destinatario de la diégesis, donde además se defiende y se anticipa que se comenzará por el principio:

Vuestra Merced escribe que se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle (sic) por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia demi (sic) persona (pos. 512).

En el inicio del Tratado Primero se hace patente lo que el narrador entiende por comenzar por el principio, esto es, justamente, que se tenga información de él, por lo que el inicio central adquiere la forma de una autopresentación:

Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre (pos. 545 a 550).

Existen innumerables ejemplos de esta clase de inicios que, como se ha dicho, pueden mostrar variaciones en las que la autopresentación se acompaña de un dato impactante, se agrega un aspecto singular, o bien, se incorporan o restan elementos a la microsecuencia. Asimismo, dada su recurrencia, es una forma inicial que se presta a la parodización y a la inversión formal mediante expresiones interrogativas o negativas.

En la novela *Desde mi cielo* (2019) [2002], de Alice Sebold, después de un preinicio que cuenta una escena rememorativa, donde la narradora aparece de niña con su padre, el primer capítulo comienza con la presentación nominal de la narradora-protagonista, pero añadiendo un hecho impactante y la fecha precisa de su ocurrencia: “Me llamo Salmon, como el pez; de nombre Susie. Tenía catorce años cuando me asesinaron, el 6 de diciembre de 1973” (p. 11).

En este caso, no se habla del nacimiento sino de una muerte violenta como evento inicial (respuesta a la pregunta ¿qué?), el cual marca el inicio central de la narración. No se dice el lugar, pero sí la fecha precisa (¿cuándo?). La singularización está también presente en el hecho que sea la adolescente muerta quien cuente la historia, un recurso inicial no sólo empleado en la literatura, sino también en varias películas⁹⁹ y series¹⁰⁰.

Kazuo Ishiguro comienza su novela distópica *Nunca me abandones* (2011) [2005] de la siguiente manera: “Mi nombre es Kathy H. Tengo treinta y un años, y llevo más de once siendo cuidadora. Suena a mucho tiempo, lo sé, pero lo cierto es que quieren que siga otros ocho meses, hasta finales del año” (p. 7). Aquí se agrega, además del nombre, el dato de la edad de la protagonista, los años en su labor de cuidadora, y el deseo (se abre la pregunta de ¿quiénes?) que lo siga siendo (en este caso sería el hecho inicial) hasta finales del año (que responde, junto con los otros indicadores temporales, a la pregunta ¿cuándo?).

En *David Copperfield* (2021) [1850]¹⁰¹, Charles Dickens comienza de la siguiente manera:

⁹⁹ V.gr., *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950).

¹⁰⁰ V.gr., *Desperate Housewives* (ABC/Cherry Productions, Marc Cherry, 2004).

¹⁰¹ Previamente publicada por entregas durante 1849.

Si soy yo el héroe de mi propia vida o si otro cualquiera me reemplazará, lo dirán estas páginas. Para dar comienzo a mi historia desde el principio, diré que nací (según me han dicho y yo lo creo) un viernes a las doce en punto de la noche. Y, cosa curiosa, el reloj empezó a sonar y yo a gritar simultáneamente (pos. 101).

En este célebre inicio se habla del momento del nacimiento del personaje que se hace coincidir, en cuanto inicio natural, con el principio de la historia y, en consecuencia, del relato. Sin embargo, a pesar de que se pueda considerar un inicio de autopresentación, tiene varias peculiaridades que, de entrada, subrayan el carácter literario del personaje, así como acentúan el *efecto particularizante* del inicio:

El narrador no dice su nombre (aunque puede sobreentenderse por el título). Tampoco menciona el lugar (¿dónde?), pero refiere el hecho central, su natalicio (¿qué?), y enfatiza el momento de su ocurrencia: un viernes a la medianoche (¿cuándo?) y las circunstancias (¿cómo?). Su historia, entonces, concurre con el inicio puntual de un nuevo día, coincidencia que se sella con sus gritos unidos a las campanadas del reloj. Todo ello, según le han dicho (acto implícito), por lo que, no obstante que el narrador-protagonista manifiesta creer esta versión, se reconoce la posibilidad que sea un relato arbitrariamente construido.

En la novela histórica, sobre todo cuando se focaliza en algún personaje, existen inicios de autopresentación donde se rechaza mencionar implícita o explícitamente algunos datos de la microsecuencia; pero, en compensación, se ofrecen informaciones que, por una parte, se explayan en la descripción del narrador-protagonista o profundizan en sus relaciones con otros personajes o con su entorno en general y, por otra, pueden dar cuenta clara de su situación enunciativa, o sea, de la actualidad desde donde se cuenta la historia e inicia el relato.

En la entrada de la novela *Yo, Claudio* (2019) [1934] de Robert Graves, el personaje aludido en el título se presenta de la siguiente manera:

Yo, Tiberio Claudio Druso Nerón Germánico Esto-y lo-otro-y-lo-de-más-allá (porque no pienso molestarlos todavía con todos mis títulos), que otrora, no hace mucho, fui conocido de mis parientes, amigos y colaboradores como «Claudio el Idiota», o «Ese Claudio», o «Claudio el Tartamudo» o «Cla-Cla-Claudio», o, cuando mucho, como «El pobre tío Claudio», voy a escribir ahora esta extraña historia de mi vida. Comenzaré con mi niñez más temprana y seguiré año tras año, hasta llegar al fatídico momento del cambio en que, hace unos ocho años, a la edad de cincuenta y uno, me encontré de pronto en lo que podría denominar «la jaula dorada» de la cual jamás he podido escapar desde entonces (p. 14).

Desde el comienzo se habla sobre varias cuestiones, por ejemplo, al nombre del personaje se añaden distintos alias con los que fue conocido por parientes, amigos y colaboradores, los cuales destacan el rasgo de su disfemia (tartamudez). Asimismo, el narrador hace explícito que comenzará su historia con su niñez más temprana (aunque en los hechos ha comenzado ya con su autopresentación), y que su relato seguirá un orden cronológico anual hasta un punto de inflexión: el “fatídico momento del cambio”, cuando tenía 51 años y se encontró en “la jaula dorada”. Debido a que han pasado ocho años desde tales hechos hasta el momento en que se cuenta el relato, se sabe, por inferencia, que actualmente cuenta con 59 años. El inicio responde, entonces, a las preguntas ¿quién? (nombre, edad, rasgos, relaciones), y parcialmente a ¿cuándo? (relativa a su vida) y ¿dónde? (“jaula dorada”), cuyas respuestas complementarias requieren de activar una relación externa al texto, ya que por referencia al personaje histórico se sabe la época, y que los hechos se ubican en Roma y el Domus Aurea. Por su parte, el qué inicial es el relato de su vida, así como ese momento fatídico que abre la pregunta al potencial qué central y a la serie de preguntas complementarias (¿por qué?, ¿cómo?, entre otras).

Noticias del imperio (1987), de Fernando del Paso, no hace alusión en su título a un personaje particular, sin embargo, la novela comienza con Carlota de Bélgica, quien se autopresenta diciendo “Yo soy” (elemento constante) seguido de “María Carlota de Bélgica” (elemento variable), fórmula que va repitiendo a lo largo del incipit. No obstante, cada vez que lo hace, introduce un elemento nuevo de su

largo nombre, así como información relativa a títulos nobiliarios, linajes, relaciones, datos históricos, recuerdos.

Cuando menciona a Maximiliano de Habsburgo, con quien viajó a México en calidad de emperatriz, la construcción anafórica se estabiliza y sólo repite “Yo soy Carlota Amelia”, mientras que añade datos referentes a esta etapa (como el fusilamiento de su esposo). La autopresentación culmina mencionando su edad y su condición actual, desde donde se supone narra esta parte del relato:

YO SOY María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra, Gran Maestre de la Cruz de San Carlos y Virreina de las provincias del Lombardoveneto acogidas por la piedad y la clemencia austríacas bajo las alas del águila bicéfala de la Casa de Habsburgo. Yo soy María Carlota Amelia Victoria, hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia-Coburgo y Rey de Bélgica, a quien llamaban el Néstor de los Gobernantes y que me sentaba en sus piernas, acariciaba mis cabellos castaños y me decía que yo era la pequeña sílfide del Palacio de Laeken. Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina, hija de Luisa María de Orleans, la reina santa de los ojos azules y la nariz borbona que murió de consunción y de tristeza por el exilio y la muerte de Luis Felipe, mi abuelo, que cuando todavía era Rey de Francia me llenaba el regazo de castañas y la cara de besos en los Jardines de las Tullerías Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, sobrina del Príncipe Joinville y prima del Conde de París, hermana del Duque de Brabante que fue Rey de Bélgica y conquistador del Congo y hermana del Conde de Flandes, en cuyos brazos aprendí a bailar, cuando tenía diez años, a la sombra de los espinos en flor. Yo soy Carlota Amelia, mujer de Fernando Maximiliano José, Archiduque de Austria, Príncipe de Hungría y de Bohemia, Conde de Habsburgo, Príncipe de Lorena, Emperador de México y Rey del Mundo, que nació en el Palacio Imperial de Schönbrunn y fue el primer descendiente de los Reyes Católicos Fernando e Isabel que cruzó el mar océano y pisó las tierras de América, y que mandó construir para mí a la orilla del Adriático un palacio blanco que miraba al mar y otro día me llevó a México a vivir a un castillo gris que miraba al valle y a los volcanes cubiertos de nieve, y que una mañana de junio de hace muchos años murió fusilado en la ciudad de Querétaro. Yo soy Carlota Amelia, Regente de Anáhuac, Reina de Nicaragua, Baronesa del Mato Grosso, Princesa de Chichén Itzá. Yo soy Carlota Amelia de Bélgica, Emperatriz de México y de

América: tengo ochenta y seis años de edad y sesenta de beber, loca de sed, en las fuentes de Roma (p.1).

En la novela *Sintiendo que el campo de batalla* (1989), Paco Ignacio Taibo II emplea una narradora que comienza con una autopresentación paródica con forma seminegativa:

Ni quise tener nombre de heredera porfiriana medio puta, ni pedí nacer en la maternidad cursi de la colonia del Valle en que nací, ni soy voluntaria del DF, si es que a esa ciudad todavía le quedan voluntarios, ni quería ser periodista cuando tenía cinco años (p. 13).

La narradora hace una mención explícita a su nombre, pero no lo informa, aunque presupone un referente histórico porfiriano¹⁰²; el lugar del nacimiento es una maternidad de una colonia [barrio] de clase media alta, en el otrora Distrito Federal (D.F.)¹⁰³, y aunque no era su sueño de niña, se informa su profesión de periodista. El nombre y el lugar de nacimiento aluden a la posible posición ideológica y social de su familia, que contrastan con su presente profesional.

Como se ha dicho, Jorge Ibarguengoitia en su primera novela *Los relámpagos de agosto* presenta dos preinicios antes del inicio central, el cual comienza en el primer capítulo. El común denominador que une a todos ellos (esto es, la dedicatoria, la introducción y el inicio capitular) es que se constituyen a partir de la parodia y de la ironía.

¿Por dónde empezar? A nadie le importa en dónde nací, ni quiénes fueron mis padres, ni cuántos años estudié, ni por qué razón me nombraron Secretario Particular de la Presidencia; sin embargo, quiero dejar bien claro que no nací en un petate, como dice Artajo, ni mi madre fue prostituta, como han insinuado algunos, ni es verdad que nunca haya pisado una escuela, puesto que terminé la Primaria hasta con elogios de los maestros; en cuanto al puesto de Secretario Particular de la Presidencia de la República, me lo

¹⁰² José de la Cruz Porfirio Díaz Mori (1830-1915) ocupó la presidencia de México por más de treinta años, en los cuales ejerció el poder de forma dictatorial, por lo que es conocido, entre otras cosas, por un fuerte control de la prensa.

¹⁰³ Actualmente la Ciudad de México.

ofrecieron en consideración de mis méritos personales, entre los cuales se cuentan mi refinada educación que siempre causa admiración y envidia, mi honradez a toda prueba, que en ocasiones llegó a acarrearle dificultades con la Policía, mi inteligencia despierta, y sobre todo, mi simpatía personal, que para muchas personas envidiosas resulta insoportable (p.7).

El inicio capitular es, pues, una autopresentación, pero que resulta paródica de los inicios de autopresentación tradicionales. En cuanto a la información inicial y las características formales, introduce cambios tanto en la forma, que sufre variaciones, como en los fundamentos informativos, al negar —al interior del discurso ficcional— la importancia e interés de los datos que conforman la microsecuencia, la cual introduce diciendo “A nadie le importa”, por lo que el cuestionamiento es doble, esto es, no sólo de la relevancia de los datos en sí mismos, sino de su rol como información inicial, pues es de hacer notar que la microsecuencia surge en respuesta directa a la pregunta metainicial que sirve de anzuelo: “¿Por dónde empezar?”. Aquí empieza a operar un primer mecanismo de la ironía, ya que por más que niegue explícitamente la importancia de tales datos, no es óbice para que finalmente los aporte, pero negando que se trate de verdades. La negativa puntual de los datos presenta dos de las formas de negación expuestas con antelación, esto es, cuando se niega un dato o un atributo, pero sin que ello represente un saber positivo, y la negación que refuta un dato falso con uno supuestamente cierto. Así, niega haber nacido en un petate, ser literalmente un hijo de puta, o que nunca haya pisado una escuela, ya que toda esa información es, desde la perspectiva del narrador, difamatoria y producto de rumores esparcidos por la mala fe de sus adversarios. Este punto conecta de manera directa el inicio capitular con el prólogo preinicial, donde justificaba la existencia de su relato en respuesta a las calumnias difundidas en escritos de memorias y en declaraciones a la prensa del Gordo Artajo y de Germán Trenza, así como a la “Nefasta Leyenda” que acerca de la Revolución del 29 tejió, con lo que se dice ahora muy mala leche, el desgraciado de Vidal Sánchez” (p. 6). En la microsecuencia de los datos que se van negando puntualmente entra en juego el segundo mecanismo de la ironía, el cual consiste en que, en lugar de una negación simple, la microsecuencia cita las

afirmaciones que se refutan, lo que permite interpretar los datos, pese a la negativa del narrador, como posiblemente ciertos, sin importar que exista o no certidumbre plena sobre ellos. De esta forma, se trata de negaciones que cabe interpretar en el sentido contrario.

Los inicios de autopresentación, como se ha dicho, también son frecuentes en el cine, aunque en este medio la forma autopresentativa pueda estar imbricada con una forma presentativa. En el referido inicio del filme *A Clockwork Orange*, la secuencia inicial abre respondiendo a la pregunta ¿quién?, al mostrar el primer plano del rostro de Alex, con las características que hemos referido previamente. En la medida que el plano abre, vemos a otros personajes, vemos sus cuerpos, su posición, su peculiar forma de vestir y, a través de la voz, escuchamos al propio Alex decir su nombre, es decir, autopresentarse y presentar posteriormente a sus amigos. El plano sonoro es cooperativo en el sentido de identificar al personaje, cuya centralidad manifiesta su protagonismo. En la medida que, producto del movimiento de cámara, el primer plano pasa a ser un plano cada vez más general, la presentación que el filme hace de Alex —y que él mismo en su calidad de narrador complementa— comienza responder a otras preguntas: ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Qué? ¿Por qué?

7.2.2 ¿De quién se habla? ¿Quién habla? ¿A quién se habla?

La respuesta a la pregunta implícita ¿quién?, como se ha dicho, se bifurca en ¿quién habla? (plano narrativo) y ¿de quién se habla? (plano diegético), aunque eventualmente algunos inicios implican directamente la presencia de una entidad receptora: ¿a quién se habla? (plano comunicativo/narrativo/diegético), ya se trate de un personaje concreto (por ejemplo, mediante una carta o un telefonema), o bien, de narratarios implicados, ficcionales o no, pero a los que se hace mención o alusión en el inicio.

En el referido inicio del *Lazarillo de Tormes* se responde a la pregunta: ¿A quién se habla? Cuando se menciona a “Vuestra Merced”, ya que en respuesta a una petición suya (implícita en el texto) se dirige la explicación del “caso”. Asimismo,

desde el comienzo del “Prólogo” se hace referencia a un virtual destinatario colectivo, “que cosas tan señaladas [...] *vengan a noticia muchos*¹⁰⁴, y no se entierren en la sepultura del olvido” (pos. 512).

La segunda parte de las andanzas de Don Quijote: *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (1615) comienza de la siguiente manera: “Cuenta Cide Hamete Berengueli en la segunda parte de esta historia y tercera salida de don Quijote que el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle, por no renovarle y traerle a la memoria las cosas pasadas...” (pos. 1716). Aquí se comienza respondiendo al quién habla, en este caso, de una manera doble¹⁰⁵, ya que hay un narrador implícito, que refiere lo que Cide Hamete cuenta, y un narrador explícito, el propio Cide Hamete, quien cuenta sobre la tercera salida de don Quijote. De este modo, la pregunta ¿quién habla?, tendría una respuesta doble dividida en dos niveles; mientras que la pregunta ¿de quién se habla?, tendría a Don Quijote, el cura y el barbero (y poco más adelante a la sobrina y la ama) como personajes, así como el denominador común de Cide Hamete, quien no deja de ser un personaje ficticio, aunque se encuentre en otro nivel y tenga un rol distinto.

La respuesta a la pregunta implícita ¿quién? Puede servir asimismo de *anzuelo*, como sucede en la novela *Moby Dick* (1851) y su célebre frase inicial: “Call me Ishmael¹⁰⁶”, donde la respuesta al quién involucra tres entidades fictionales: narrador, personaje y narratario(s). Primeramente, al narrador, que a la vez es un personaje de la historia, y cuya petición conlleva un narratario implícito (individual o colectivo).

En algunos casos, tanto literarios como cinematográficos, el quién inicial es una multitud, un grupo o un colectivo que pospone brevemente la aparición de los protagonistas individuales y concretos. Se trata de un enunciado narrativo que habitualmente funciona como “uno de estos” o “uno entre muchos”, en un

¹⁰⁴ La cursiva es nuestra.

¹⁰⁵ Dicho a la luz de las teorías narrativas actuales, que exigen mayor unidad y rigor lógico a esa entidad ficticia del discurso que se conoce con la categoría de narrador.

¹⁰⁶ Esta sugestiva presentación, tan sencilla en apariencia como polisémica y compleja en el fondo, ha tenido a lo largo de la historia diversas interpretaciones, pero todas coinciden en señalar la fuerza de estas palabras de apertura.

movimiento que frecuentemente parte de lo general a lo particular, lo que facilita vehicular diversos contenidos, por ejemplo, de tipo ideológico.

En la referida secuencia de apertura de *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), antes de ver al protagonista (respuesta al quién), cuya nominación viene precedida en el título referencial al personaje histórico, el filme muestra primero a un grupo de esclavos en arduas labores, así como a sus capataces, justamente para señalar, en primer término, la condición de esclavo del personaje principal, que no destaca del resto sino hasta que interrumpe su trabajo para brindar auxilio a un compañero moribundo, lo que le valdrá sufrir las represalias que lo llevan a quebrar la disciplina para defenderse, y, en este acto de rebelión, condensar el principal programa narrativo del relato.

La respuesta al quién, entonces, viene dada en cuatro momentos: El primer momento se localiza en el título, que se corresponde con el nombre del protagonista, lo cual conlleva una carga semántica pretextual al tratarse de un referente histórico. El segundo, aparece con las imágenes de los personajes del colectivo, que muestran su condición de esclavos. El tercero, mediante la voz del narrador que habla de la República, de la esclavitud y del nacimiento de Spartacus. El cuarto se presenta a partir de este momento, cuando la cámara empieza a seguir específicamente a un hombre en su labor, presumiblemente Spartacus (Kirk Douglas); luego, como culminación, vendrá el primer acto de rebelión, que lo individualiza e identifica plenamente. La respuesta al quién es, entonces, producto de la interacción cooperativa entre la información nominativa del título; la condición colectiva de esclavo mostrada en las primeras imágenes; el contexto, orígenes y nominación que hace la voz narrativa; así como el seguimiento particular realizado por la cámara que muestra su rostro y, poco más adelante, su acto distintivo de rebelión.

En ocasiones, la respuesta a la pregunta quién conlleva reduplicativamente a reformular la pregunta ¿quién es? Ante la necesidad de más datos sobre su identidad.

En la apertura del filme *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) se ve un gran plano general de un paisaje desértico, en cuyo fondo se observa una caravana aproximarse. No se muestra a nadie en particular, sino un colectivo que cumple la

función narrativa de la llegada. Funde a negros. Posteriormente vemos una puerta abrirse pausadamente y, acto seguido, se ve entrar a un hombre (Dean Martin). El espacio es una cantina. El hombre se encuentra desarreglado, sudoroso y sucio. Se ve abatido. No hay diálogo. El hombre se convierte en este punto en el quién principal del relato; sin embargo, de la propia respuesta al quién surge la pregunta derivada ¿quién es? El lugar se encuentra lleno, pero se trata de personajes ambientales sobre los que no se repara. El hombre se adentra. Insistentemente se lleva la mano al rostro y observa las bebidas de los clientes. Parece sediento. La cámara lo sigue. En la barra se ve a otro hombre (Claude Akins), vestido con sombrero y chaleco, se sirve un trago de una botella. Se da cuenta que es observado por el recién llegado. Contracampo. Se miran. Este segundo hombre destaca también del resto. El recién llegado observa con ansia la bebida. El hombre del chaleco, que se encuentra en la barra, hace un gesto de ofrecimiento.



En primer plano se ve que el recién llegado acepta con la cabeza. El contracampo muestra la reacción del hombre con la botella, que se sonríe, pero en lugar del trago, saca una moneda y la lanza humillantemente a una escupidera. Después de un titubeo inicial, el hombre, sediento, se agacha por la moneda, pero su acto es interrumpido violentamente por un tercer hombre (John Wayne), cuyo rostro no se observa. El tercer hombre patea con fuerza la escupidera impidiendo que el primer hombre alcance su objetivo.



Al comienzo, el rostro y, por ende, la identidad del tercer hombre es un misterio, pero después se le muestra en angulación contrapicada, esto es, desde el punto de vista del hombre sediento.



La escena, entonces, va haciendo la presentación escalonada de tres personajes importantes, cuya identidad plena, así como sus relaciones y jerarquía no conoceremos sino hasta más adelante. De este modo, el inicio del relato se vale de la estrategia de responder al quién, pero sólo de una manera parcial, por lo que la pregunta adquiere un impulso enfatizado que reclama más información sobre la identidad de estos tres hombres.

Es de hacer notar, finalmente, que algunos personajes que aparecen en los inicios, incluso si son mencionados por sus nombres, pueden circunscribir su

actuación a la apertura o hasta —en un caso más extremo— limitarla al anzuelo, por lo que no siempre la mención o aparición primera equivale a determinar la jerarquía de un personaje, lo que retrasa con fines estratégicos y a un segundo momento la respuesta al quién central del relato, que no queda subsumida en el quién del inicio, tal como sucede en el inicio central de la novela *Maten al león* de Ibargüengoitia.

7.3 ¿Dónde?

Sin duda, situar el espacio de la ficción, a través de mencionar, describir o mostrar el lugar de la acción es una de las informaciones más relevantes de la apertura. Por lo dicho, no son pocos los inicios (novelescos o cinematográficos) que responden, ya sea desde el anzuelo mismo, en el íncipit o, en su defecto, a lo largo del inicio en general, a la pregunta: ¿dónde?

Las opciones son múltiples, desde comenzar con una descripción hiperdetallada de un lugar hasta la mención de un topónimo con existencia referencial, por lo que, entre muchas otras posibilidades, el espacio ficcional puede ser particular, determinado, nominado, o bien, general, indeterminado e innominado.

Por otro lado, no se puede soslayar que la información inicial relativa al espacio de la ficción opera de manera diferenciada según el medio (novela, cine, teatro...); aunque ciertamente comparte principios comunes con relación a su funcionamiento.

7.3.1 La novela.

En la novela, las formas más comunes de representación del espacio se dan a través de menciones (sean generales, particulares, referenciales, ficticias) y

descripciones (sean escuetas, detalladas, densas, someras, realistas, fantásticas, simbólicas, metafóricas).

Una mención topográfica referencial, por citar un caso, puede representar el espacio como todo, por lo que sin información adicional se presuponen todos aquellos datos y características que corresponden a su referente en una época determinada. Sin embargo, la mención de dicho lugar, pero proyectado en el futuro, digamos, varios siglos más adelante, adquiere un estatuto diferente, con aspectos del espacio referencial como sustrato, pero más cercano a las características de un espacio nominalmente ficticio. También pueden darse casos donde se mencione un lugar referencial, pero que las descripciones contengan elementos extraños, incluso propios de otros lugares, o que no encajen con el conocimiento convencional que soporta la mención, en cuyo caso, a pesar del topónimo, los lectores deben entender que se trata de un lugar ficticio particular.

Por su parte, la mención de un espacio con nominación ficticia supone dos posibilidades básicas: un espacio completamente ficticio, sin referentes precisos, y un espacio cuyo nombre ficticio constituye la representación de un modelo referencial reconocible para algunos destinatarios. No hay ningún impedimento para que el espacio de la novela se constituya de entidades mixtas, esto es, entidades referenciales en coexistencia con entidades ficticias, lo que suele aparecer desde el inicio mismo, tal como sucede en todas las novelas de Ibarra Enguita.

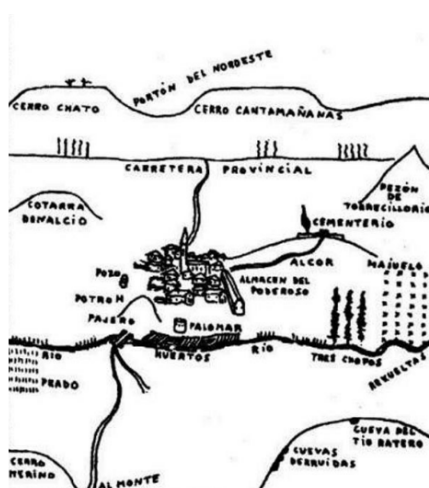
En lo que respecta a las descripciones espaciales, que pueden ir o no en compañía de la mención de los lugares referidos, cabe decir que se construyen a partir de la expresión positiva, negativa o implícita de elementos y características. La expresión positiva se da a partir de que un rasgo o cualidad es señalado a manera de una proposición: "La casa es verde". La segunda tiene una forma negativa, pero puede funcionar de manera equivalente a la expresión positiva cuando negar un rasgo significa, por oposición, la posesión del rasgo contrario: "no era nada luminosa", o en ausencia de algo: "no tenía ventanas". También se puede negar para descartar un rasgo o cualidad, pero sin que ello precise ninguna característica positiva: "La casa no era verde". La tercera forma de expresión (implícita) se presupone a partir de modelos exteriores al texto, por lo que sus

rasgos son trasladables, sin necesidad de descripción expresa, al universo ficcional. En otras palabras, su mención constituye paralelamente su descripción implícita. Estas formas se presentan de manera directa, cuando hay una proposición sobre el espacio con relación a un atributo, o indirecta, como en la descripción metafórica, donde la construcción del espacio se da por la intermediación de un objeto cuyos atributos se transfieren o adjudican al elemento espacial.

Dada la naturaleza lineal del discurso literario, la constitución descriptiva de un lugar determinado puede circunscribirse sólo al inicio o, por su parte, hacerlo de forma continua, ya sea acumulativa o rectificativamente desde el inicio y a lo largo del relato.

Por su parte, la cualidad de las descripciones espaciales puede variar notablemente, ya que pueden ser, por citar algunas opciones: precisas, generales, detalladas, difusas, ecrásicas, hiperrealistas, ornamentales, simbólicas, metafóricas, o enfocadas en su funcionalidad genérica o narrativa.

Algunas novelas comienzan con un preinicio que presenta el espacio ficcional con un elemento gráfico antes –o en lugar– de hacerlo mediante una descripción lingüística, como sucede con el croquis en *Las ratas* de Miguel Delibes.



Otras novelas presentan el espacio mediante la parodia de modelos descriptivos como hace Ibarigüengoitia en el preinicio de *Maten al león* con la descripción del tipo “enciclopedia abreviada” de la isla de Arepa.

Por otro lado, no hay que olvidar la dimensión mutuamente configurativa que se presenta entre el espacio ficcional, los hechos que tienen lugar ahí y los personajes que lo habitan, de modo que una respuesta al dónde puede ser concomitantemente una forma indirecta de respuesta al quién o al qué y viceversa.

En *Muy lejos de casa*, Paul Bowles comienza su novela con una relación espacio-temporal donde el lugar presenta una transformación derivada del tiempo en un ciclo que se repite, pero dicha conversión no es literalmente un cambio en el espacio, sino en su significado subjetivo: “De día, su cuarto vacío tenía cuatro paredes, y las paredes contenían un espacio definido. De noche el cuarto se extendía interminable en la oscuridad” (p. 7).

7.3.2 El cine.

En el cine la cuestión del espacio ficcional convive con el hecho material de los límites y características del espacio cinematográfico y del espacio proyectado, esto es, con su estatuto de imagen bidimensional necesariamente enmarcada que delimita el espacio de la ficción del espacio externo del mundo. En la medida que el cine se encuentra vinculado al desarrollo tecnológico, su estatuto espacial puede verse modificado mediante la incorporación de realidad aumentada, realidad virtual, cine hologramático, cine multipantalla u otras posibilidades que, al día de hoy, están lejos de ser una corriente principal (*mainstream*). Un poco más aventajado y difundido se encuentra el cine 3D, cuyo interés y desarrollo ha pasado diferentes fases, desde los orígenes del cine hasta nuestros días. En los casos señalados, la descripción del espacio cinematográfico debe adaptarse a las características que presente y las consecuencias derivadas de ello, pero en tanto eso no suceda, categorías tradicionales como *plano*, *marco* o *encuadre* continúan siendo vigentes.

Dicho lo anterior, la cuestión del espacio cinematográfico puede entenderse en dos aristas: la primera, relativa al espacio diegético de los personajes y la acción, que se configura a través de diversos recursos expresivos. La segunda, la cuestión propia del espacio de la imagen, lo que incluye aspectos básicos del plano cinematográfico como el encuadre, la composición, el punto de vista, la angulación,

la profundidad de campo, entre otras. Ambas aristas se reúnen cooperativamente en la conformación del espacio ficcional cinematográfico. No obstante, la primera arista, relativa al espacio diegético, es la que responde de manera más directa a la pregunta implícita ¿dónde? Mientras que la segunda participa en general de la representación e información, no sólo del espacio diegético, sino también de los personajes, los objetos y de todo aquello que es visibilizado o sugerido en la imagen. Con relación al dónde, se podría decir que la primera arista, que busca situar el universo de la ficción y el lugar de la acción, es más propia del componente de la información inicial. La segunda, que no es ajena a transmitir información de toda índole es, con relación a la conformación del espacio diegético, más cercana al componente de las características formales. En otras palabras, la primera arista responde a una topográfica de la ficción; mientras que la segunda responde a una topográfica del plano.

Así como el personaje, el espacio diegético tiene un lugar destacado en los inicios cinematográficos. Como afirma Porter Abbott (2008): "Yet, however true it may be that narrative is the representation of events in time, it is no less true that these representations are in space as well" (pos. 3538). Si anteriormente comentábamos que no son pocas las películas cuya imagen de apertura es el primer plano de un rostro, no menos numerosas son las que comienzan con un gran plano general de un paisaje (ya sea poblado o despoblado de presencia humana). Iniciar con el plano de un lugar ha venido a institucionalizarse como un enunciado audiovisual que generalmente indica que la acción tendrá lugar ahí o que dicho lugar será importante. En algunas aperturas cinematográficas, la presentación del espacio diegético-ficcional coopera simultáneamente con otras preguntas y articula relaciones externas e internas, de ahí que opere como marca genérica, como elemento simbólico del tono y el carácter de la historia, como metáfora del estado interior de un personaje, como elemento denotativo de su posición social o profesional, en refuerzo de la calma de la situación inicial o, lo contrario, como señal anticipatoria de un cambio abrupto, entre muchas otras posibilidades.

Por su parte, el plano puede permanecer fijo desde el inicio hasta el final de la película, como sucedía en el cine pionero o en películas cuya propuesta artística

se basa en dicha premisa. Lo más habitual, no obstante, es que el plano transite mediante cortes o fundidos a otro plano de diferente lugar o del mismo, pero desde un encuadre distinto, más cercano, más lejano, visto desde un ángulo diferente o mostrando su contracampo. Esto implica dos tipos básicos de tránsito. Designaremos al primero de *continuidad*, ya que expone otro aspecto sobre el espacio previamente mostrado, ya sea que añada contexto o detalle, o bien, que le dé continuación y ampliación por contigüidad; y llamaremos al segundo de *ruptura*, ya que representa un salto a un espacio distinto que puede resultar más o menos distante. El cambio espacial también puede darse sobre el eje del tiempo, donde un mismo espacio mantiene simultáneamente elementos de continuidad y ruptura en virtud del paso del tiempo o de un evento terminante que permite señalar un antes y un después. Un principio de continuidad muy frecuente en los inicios es el que va de lo general a lo particular y de un exterior a un interior, o viceversa.

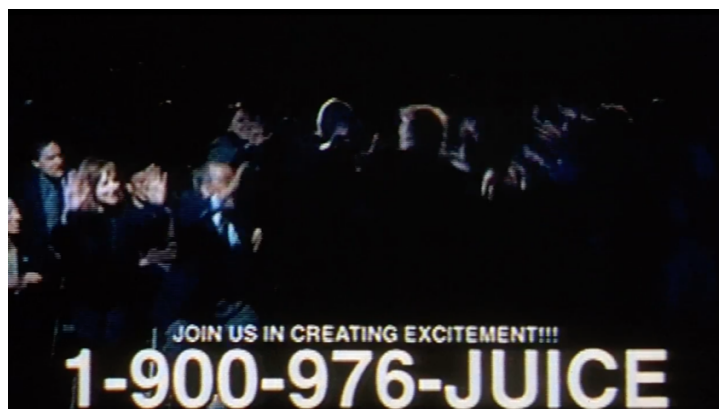
Sin requerir de cortes y de la articulación del montaje, la cámara puede moverse y transitar por el espacio, ya sea para mostrarlo descriptivamente de manera objetiva o subjetiva (a través de la mirada de un personaje), o para seguir la acción sin cortes, constituyendo un plano-secuencia inicial. Esta clase de recurso cinematográfico es frecuente en los inicios, como la célebre secuencia de apertura de *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), que proporciona una compleja imagen del espacio diegético mientras que acompaña la acción y presenta a los protagonistas; más recientemente, *Pieces of a Woman* (Kornél Mundruczó, 2020), que empieza con un plano del lugar (dónde) con una fecha sobreimpresa en subtítulo (cuándo), para posteriormente, mediante un movimiento de cámara, mostrar y seguir la acción de un trabajador de la construcción que da instrucciones y habla sobre su hija próxima a nacer (qué y quiénes); o la secuencia de apertura de *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), pensada para proyectarse en 3D, en la que después de un preinicio con datos sobre la imposibilidad de la vida en el espacio, muestra a la Tierra, pero vista desde el exterior, donde unos astronautas que flotan en el espacio realizan obras de mantenimiento mientras se comunican con la central en Houston. Rara vez una toma única sin cortes puede ocupar todo el filme, esto es, un plano-filme como sucede en *Русский ковчег* (*Russian Ark*, Aleksandr Sokurov, 2002). Se trata de una propuesta que, en cuanto a la representación dinámica del espacio, se

coloca en el otro extremo a los filmes que transcurren enteramente con un plano fijo.

El espacio inicial también puede ser una imagen, con lo que se da el fenómeno metaficcional del cuadro, la fotografía o la pantalla dentro del plano cinematográfico, esto es, un espacio dentro de otro en una representación espacial de segundo grado, donde la imagen mostrada es un plano de otra película, de un programa de televisión, de un cuadro, etcétera, ya sea que se trate de un intertexto o de un intratexto¹⁰⁷. Cuando se muestran los marcos, éstos operan como un indicador visual que se trata de una imagen dentro de otra, o sea, una suerte de comillas. No obstante, cuando la imagen abarca todo el espacio y no es un intertexto, un pastiche o una parodia claramente reconocibles, se necesita siempre de una ruptura o de información posterior para identificar que se trata de un espacio metadieético, tal como ocurre al inicio de *Hogar* (Álex y David Pastor, 2020), cuyas primeras imágenes –se sabrá después— corresponden a un anuncio televisivo, que se supone elaborado por el protagonista (Javier Gutiérrez), quien se halla mostrando este anuncio como parte de su portafolio profesional en una entrevista de trabajo. Se produce, entonces, un desdoblamiento del lugar inicial, el “imaginario” y el “real”.

La escena de apertura de *Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000) corresponde a un programa de concursos transmitido por televisión, algo que se puede identificar por un conjunto de elementos (la calidad de la imagen, el tono frenético del espectáculo, la actitud del conductor, la participación ovejuna del público, el titulado con el número de teléfono, entre otros datos). En consecuencia, la información inicial del espacio puede describirse en varios sentidos y niveles que incluye información explícita e implícita, general y particular, metadieética, diegética y referencial...

¹⁰⁷ Por intratexto nos referimos aquí a un elemento textual que se presenta internamente con el estatuto de texto, sin que estrictamente lo sea, puesto que no tiene preexistencia ni autonomía, y sólo existe en razón y en los límites del texto donde aparece.



La primera imagen muestra el plató televisivo. Paralelamente, gracias a la lengua que se habla, se sabe de manera implícita que el lugar se ubica en los Estados Unidos. Esta información se confirma cuando, de manera explícita y referencial, se menciona a Washington D.C. Poco más adelante, el espacio diegético implícito, esto es, el que se supone no sólo fuera de los marcos de la imagen televisiva, sino frente a ésta, o sea, en el lugar de los televidentes ficticiales, se vuelve explícito cuando la acción se sitúa en el salón de un domicilio particular donde se encuentra una madre con su hijo. Se configura, entonces, la relación entre los espacios metadiegético y diegético, ya que se entiende que la madre era la espectadora del show, el cual se ve interrumpido abruptamente porque el joven desenchufa el aparato para llevárselo. La madre se encierra en el baño con la llave de la cadena que impide que el televisor pueda ser removido, lo que hace surgir este microespacio. Entonces, la película muestra en pantalla dividida (*split screen*) a la madre, en el baño; y al hijo, en el salón, intentando mover el televisor. La pantalla dividida permite ver lo que sucede simultáneamente en los dos espacios contiguos, pero divididos por una puerta. El espacio y, por ende, la acción, se muestra desde un punto de vista objetivo y alternativamente subjetivo, es decir, desde fuera y desde el interior de la ficción (a través de la mirada de los personajes involucrados).



La pantalla dividida permite la coexistencia en un mismo plano de dos microespacios diegéticos, así como ver simultáneamente lo que los dos personajes involucrados están haciendo.

En otro orden de ideas, la teoría del cine ha insistido que el espacio cinematográfico se representa fundamentalmente en el plano, pero no hay que olvidar que, en la medida que el cine es desde hace muchas décadas un medio audiovisual pluricódigo, puede además ser designado mediante inscripciones lingüísticas al interior del cuadro y de la ficción, por ejemplo, a través de una señal de carretera, el rótulo de algún negocio, una leyenda de bienvenida... Asimismo, puede ser informado mediante un subtítulo acompañado con una imagen general o particular del lugar; pero también mediante una pantalla de intertítulo con un fondo de cualquier color; así como por la mención o descripción en voz de algún narrador o personaje. Por su parte, el sonido también es un elemento de construcción espacial que, a pesar de que la imagen pueda ser una pantalla en negro, es capaz

de informar de un lugar, de una acción y de uno o varios personajes, por ejemplo, a través de la existencia de un espacio no visible, pero asociado por un conocimiento convencional con un evento propio de un lugar: el ruido de una cocina, el motor de un avión despegando, las olas del mar, etcétera. Este hecho permite que puedan relevarse o coexistir en el inicio (o en cualquier otro momento) dos espacios, uno visible, a través de las imágenes, y otro audible, mediante el sonido.

En el inicio de *Once Upon a Time in America* (Sergio Leone, 1984), mientras que, sobre fondo negro, transcurre la secuencia de créditos, se comienza a escuchar música y el sonido de lo que parecen unos pasos y otros ruidos indefinibles, pero que remiten potencialmente a que alguien se acerca. Por ende, hay las primeras señales de un dónde, de un qué inicial y de un quién, todavía indefinibles e invisibles. La pantalla sigue en negro, y además de los pasos que ahora se escuchan con más claridad, se percibe un sonido como de llaves que culmina efectivamente con la imagen de una puerta que se abre hacia un interior. En lo inmediato, la identidad de quien entra no se aprecia pues se halla a contraluz y el espacio a oscuras, por lo que tampoco quedan reveladas las características del lugar. Sin embargo, poco más adelante, algunos claros permiten ver ciertos detalles que facultan saber que se trata de una mujer (Darlanne Fluegel) que entra a su morada. Los sonidos —ahora se sabe con certeza— eran los producidos por sus tacones, y correspondían a la acción inicial de su llegada. Una vez dentro, ella intenta encender la luz, pero el interruptor no responde, entonces se dirige a una lámpara junto a su cama, pero dicho interruptor tampoco responde, por lo que ajusta la bombilla. Se enciende la luz y, a partir de ahí, se pueden observar con claridad sus rasgos, que le dan identidad, así como algunos elementos del espacio que se pueden dividir en dos grupos: aquellos que resultan sustanciales para la acción, y los que ayudan a configurar una representación verosímil y realista del lugar representado.



Con la luz encendida, ella se da cuenta que sobre la sábana de color blanco destacan unos insectos (¿chinchas?). Extrañada por la imagen, la mujer destiende la cama y observa que los insectos forman la silueta de un cadáver (el famoso *chalk outline*), pero sin el cuerpo de una víctima.



Hay un tenso silencio que se rompe violentamente en paralelo que lo hace el cristal protector de un portarretrato con la fotografía de un hombre (Robert de Niro). Ella se asusta —seguramente junto con algunos espectadores—, ya que dicha acción intempestiva es producto del golpe de la pistola de un hombre que se hace acompañar por dos sujetos igualmente armados, todos vestidos con sombreros, gabardinas, y con gesto de pocos amigos, esto es, el estereotipo del gánster, que funciona, en cooperación con el espacio y los hechos, como marca inicial de

género. Ellos le preguntan por la ubicación del hombre del retrato (respuesta al para qué y al qué primero), pero como ella no satisface su exigencia, la asesinan a sangre fría, después de abofetearla (respuesta al cómo y al qué inicial segundo, que abre de inmediato la pregunta ¿por qué?). El conocimiento del género aporta información implícita y convencional sobre el rumbo que pueden tomar estas acciones.

El espacio se configura en diferentes fases, donde el sonido y la iluminación juegan un rol destacado tanto desde el punto de vista informativo como de sus características formales. La secuencia de apertura, en suma, a la par que aporta información de diversa índole, abre también lo que llamaremos *interrogantes coyunturales* o de *consecución inmediata*, e *interrogantes estructurales* o de *resolución mediata* o *final*. Las primeras tienen que ver, en este caso, con la respuesta a la pregunta explícitamente formulada sobre el paradero del hombre de la fotografía, que inaugura su búsqueda; las segundas involucran las razones que motivan esa búsqueda, así como las consecuencias tanto de la búsqueda misma como del asesinato de la mujer, y el resultado final. Las interrogantes coyunturales explican las secuencias subsiguientes desde el punto de vista de la búsqueda y de la cadena espacial que dicha búsqueda involucra. Estas secuencias, a las que se puede considerar parte aún del planteamiento, son muy interesantes desde el punto de vista de la información inicial del espacio, sobre todo por la manera en que se maneja la duplicidad de tiempos y espacios mediante auténticos cronotopos.

El espacio ficcional cinematográfico es una construcción particular que se conforma por la cooperación de diversos elementos y procedimientos, los cuales operan en el interior del plano como resultado tanto de una serie selectiva y representativa de objetos como por la participación de diversos códigos expresivos como la iluminación, el color, la textura de la imagen, la profundidad de campo, la angulación; así como por los movimientos de la cámara y el montaje que articula e integra los diferentes lugares que conforman el espacio diegético-ficcional, el cual se configura asimismo con la participación del sonido que desempeña diversas funciones narrativas.

De la delimitación¹⁰⁸, recreación o construcción de escenarios¹⁰⁹, que pueden ser registrados a través de medios fotográficos (químicos o digitales), se integra una sucesión de tomas de los lugares más diversos y remotos entre sí con el propósito de constituir unidades espaciales particulares y el conjunto del espacio diegético en general.

El paisaje puede igualmente ser recreado o diseñado mediante modelaje y animación 3D e imágenes computacionales (CGI)¹¹⁰, por animación tradicional o por una mezcla de todo lo anterior, con la capacidad no sólo de representar una geografía ficcional (con referente extratextual o sin él), sino de transmitir, desde el inicio, una gran cantidad de información narrativa de diferente especie, por lo que el espacio ficcional debe concebirse como una unidad compleja. En consecuencia, se deben replantear las ideas tradicionales de la imagen cinematográfica entendida como obvia, analógica e icónica.

El inicio aporta información relativa al dónde de la acción, con todo y las características intrínsecas del espacio representado. De igual forma, cumpliendo funciones contractuales, permite extraer principios constitutivos que hacen inteligible la lógica de la configuración del espacio y de sus interacciones inmediatas con otras unidades narrativas. El espacio no sólo como lugar de la acción, sino como vehículo semiótico de diversa índole, verbigracia, la metáfora de una situación o del estado anímico de un personaje.

En la animación, el principio constitutivo del espacio, al igual que el de los personajes, permite extraer reglas de configuración y operación que facultan la previsión de nuevas entidades. Esto es más claro en la medida que el grado de estilización aumenta generando un mayor efecto particularizante.

Dado que el cine tiene la capacidad de modificar las escalas y hacer planos macroscópicos, determinados objetos o el propio cuerpo humano (su exterior o su

¹⁰⁸ De modo que, independientemente del lugar donde se rueden las imágenes, adquieren identidad interna y una capacidad de representación que poco tiene que ver con el referente real (objeto capturado) y todo con el objeto representado. De este modo, la calle de una ciudad de un país puede usarse para representar la calle de una ciudad de otro país. Es el caso de varias escenas del París del siglo XVIII del filme *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders* (Tom Tykwer, 2006), que en realidad fueron rodadas en Barcelona.

¹⁰⁹ Exterior, interior, natural, urbano, entre otros.

¹¹⁰ Computer Generated Imagery.

interior) pueden operar como espacios iniciales, por lo que en este caso, la respuesta al dónde inicial puede volverse posteriormente la respuesta al quién.

La respuesta al dónde desempeña en el inicio una fuerte función contractual¹¹¹ de tipo genérica y, por ende, es capaz de tejer una relación fundacional en esa directriz¹¹², pues muchos géneros cinematográficos como el western, el cine bélico, la ciencia ficción o el cine negro, por citar algunos, presentan elementos visuales vinculados al espacio ficcional con fuertes marcas genéricas, ya sea por el tipo de espacio, por los elementos de que dispone, o bien, por la forma en que el espacio es iluminado y fotografiado. En ese sentido, una apertura con un gran plano general, digamos, de una caravana en un desierto, informa desde el comienzo el dónde de la acción, pero paralelamente ubica a los espectadores en el territorio del género, el western.

7.3.3 El teatro.

Aunque este trabajo se orienta hacia los inicios narrativos en el relato novelesco y el largometraje de ficción, no huelga comentar algo sobre el espectáculo teatral, sobre todo por sus particularidades y por las diferencias que presenta respecto al cine y la novela.

Peter Brook (2012) [1968] comenzaba su célebre ensayo *El espacio vacío* con la aseveración siguiente: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p. 19). Si se contemplan los anteriores elementos en términos de las preguntas informativas, tendríamos un observador (a quién), un actor-personaje (quién), el acto de caminar (qué) y, por supuesto, un espacio (dónde). Con relación al inicio, en el espectáculo teatral la primera respuesta siempre es el dónde, que antecede necesariamente al resto de cuestiones, al menos en un aspecto general.

¹¹¹ Véase el capítulo dedicado a las funciones inaugurales.

¹¹² Véase el capítulo correspondiente a las relaciones fundadoras.

En el teatro representado, el espacio siempre se desdobra mínimamente en tres entidades, ya que por un lado se encuentra materialmente el lugar del espectáculo (habitualmente el teatro), así como el espacio escénico de la representación, que se separa o se integra con el espacio espectadorial y, en un plano semiótico, el espacio de la ficción. En otras palabras, en el espectáculo teatral, el espacio no sólo es representacional, sino también material. No obstante, el espacio semiótico – necesariamente en coexistencia e integrado en el espacio material— puede predominar sobre los demás mediante la fuerza de un contrato ficcional, que regularmente invisibiliza o diluye la existencia (piénsese en la cuarta pared) del espacio material, si bien nunca los suprime plenamente.

Un bosque no es la representación fotográfica o animada de un bosque, como sucede en el cine. Ni su representación lingüística por mención o descripción, como sucede en la novela; sino que es el propio espacio teatral que, en virtud del contrato ficcional, permite interpretar a los espectadores que ese espacio es convencionalmente un bosque, aunque más adelante ese mismo espacio pueda, con sólo cambiar uno o más objetos, que un personaje lo profiera o que la acción así lo sugiera, ser cualquier otro espacio: el habitáculo de un automóvil en medio de la carretera, el quirófano de un hospital o la superficie lunar, es decir, cambios radicales de espacio sin cambiar materialmente del lugar, que puede ser el único, pero no el mismo¹¹³.

Por el contrato ficcional, se incorpora y se supedita la materialidad del espacio teatral en favor del espacio semiótico que, a pesar de su carácter dinámico y cambiante en términos prácticos, aparece como constante en las distintas representaciones, lo que tiene como consecuencia que el espacio ficcional sea uno y diverso a la vez.

Los soportes expresivos y la pluralidad de espacios cambiantes sujetos no sólo a los elementos de cada propuesta escénica, sino a las condiciones materiales de los distintos escenarios, da como resultado necesariamente dos respuestas

¹¹³ Nada impide que el lugar del espectáculo y el escenario de la representación sea, en concordancia con el espacio ficcional, realmente un bosque, incluso particularmente ese bosque. Aunque ese bosque también puede representar cualquier bosque y hasta un bosque con nominación referencial, ubicado geográficamente en un lugar muy distante. Por la misma razón, nada impide que ese bosque pueda representar también la superficie lunar.

informativas iniciales: una más general, en el plano de la ficción, y otra más particular, en el de la representación, las cuales se encuentran permanentemente en correlación directa e influencia mutua desde el inicio del espectáculo.

Por otra parte, el espacio ficcional puede ser el teatro mismo, esto ocurre en el teatro dentro del teatro, donde el espacio es y representa al mismo tiempo al propio espacio teatral¹¹⁴, lo que lleva a una fusión configurativa de las entidades espaciales.

Para Törnqvist (2002) [1991], una diferencia esencial entre el espacio teatral y el cinematográfico viene dado por su continuidad o discontinuidad:

Mientras que el drama escénico hace uso de un espacio *continuo*, el drama en pantalla descansa en el espacio *discontinuo*. Es decir, en el drama escénico a lo largo de un acto o escena permanecemos visualmente en el mismo espacio, mientras que cada plano cinematográfico puede llevarnos a un nuevo entorno (p. 40).

En la mayoría de los casos, los elementos visuales, principalmente objetos e imágenes, ayudan a los espectadores a determinar el dónde inicial, incluso antes de la aparición escénica de los actores y de que cualquier acto tenga lugar. Llamamos a esto *configuración directa* del espacio, ya que los elementos significantes se adscriben a éste y su valor se relaciona de manera primaria y directa con él. En ese sentido, el espacio puede aparecer saturado de objetos, en una configuración realista y hasta hiperrealista, donde se reconstruya un lugar con todo lujo de detalles. En la tendencia opuesta, en una configuración minimalista, puede valerse de un único elemento. Con todo, lo más frecuente es un empleo selectivo de elementos mediante el procedimiento de la sinécdoque, donde un grupo reducido de objetos –que pueden no tener un rol en el desarrollo de la trama— es capaz de representar e identificar un lugar determinado de manera convencional.

A diferencia del cine, donde la configuración del espacio sigue una tendencia realista, funcionalista o genérica, en las propuestas escénicas actuales son

¹¹⁴ El espacio teatral en dicho caso es –en términos peircenianos— simultánea y paralelamente *representamen*, *objeto* e *interpretante*.

frecuentes lo que aquí designamos como *espacios plásticos*, conformados más por rayos lumínicos y por formas abstractas que por objetos identificables, lo que tiene un fuerte efecto particularizante en el plano visual, aunque en el plano conceptual se pueda sugerir una variedad dispersa de contenidos informativos. Sin embargo, cuando el espectáculo teatral parte de un texto dramático de base, donde se señala un lugar ficticio nominalmente referencial o un espacio cotidiano, la propuesta escénica se convierte en una actualización particular que conlleva que el espacio plástico sea una modalidad hiperformal del espacio ficcional, pero sin colegirse con elementos convencionales para su representación.

Asimismo, la configuración del espacio teatral puede recurrir a la constitución de un espacio poético o simbólico mediante la incorporación de objetos aparentemente extraños desde el punto de vista realista, pero con un valor metafórico, onírico o simbólico.

Finalmente, el espacio puede parecer vacío¹¹⁵, libre de objetos y de referencias, un lugar indefinible de acción “pura” que no obstante de no referir ningún espacio particular o, en sentido contrario, de referir cualquier espacio, sucede indisolublemente en el espacio concreto de la representación, lo cual convierte a ese espacio, al margen de las unidades espaciales tradicionales (cocina, habitación, bosque, juzgado...) simplemente en el que la acción define. A las preguntas ¿dónde sucede?, ¿de qué lugar se trata? La respuesta llana es el lugar donde se lleva a cabo tal o cual acción. Se produce, entonces, lo que llamamos una *configuración indirecta* del espacio, la cual se define por la acción u otro elemento externo en ausencia de algún elemento proescénico definitorio. Sin embargo, aun en ausencia de marcas configurativas e incluso de acción, desde que los espectadores comparten el espacio material del teatro, la pregunta: ¿dónde? Siempre tendrá una respuesta, que en última instancia puede ser *hic et nunc*.

Hay otras formas de configuración indirecta que pueden dotar al espacio vacío de contenido, pero en este caso para referir una unidad tradicional. Una de ellas es a través del vestuario de los personajes, que por metonimia indicaría de

¹¹⁵ El escenario como lugar de la representación puede estar vacío; pero el espacio teatral siempre está poblado, incluidos los propios espectadores. Sin embargo, como se ha dicho, el pacto ficcional adquiere una fuerza subordinante.

qué espacio se trata, lo que suele ser cooperativo con la acción. Otra posibilidad es, desde luego, mediante la palabra, pues basta con que sobre el escenario vacío un personaje profiera que se encuentra en un “bosque maravilloso”, para que dicho espacio adquiriera ese estatuto en virtud del contrato ficcional.

Por lo anterior, no debe extrañar lo que afirma Boves Naves: “Según algunos teóricos del teatro, el espacio es la categoría más importante del género dramático” (p. 387).

A diferencia de la novela, que puede extenderse en describir toda suerte de detalles del espacio, desde sus componentes más minúsculos hasta los ruidos más inaudibles; y del cine, que puede mostrar desde los espacios más grandes y abiertos hasta los detalles visuales más pequeños; el espacio teatral es, por sus características, un espacio no propenso para detalles profusos, cosas pequeñas o sonidos tenues, pues los espectadores, al igual que el espacio de la representación, ocupan un lugar material (que puede ser también semiótico) dentro del espacio teatral, por lo que se hallan —permítasenos la expresión— *espacializados*. Este hecho hace que su punto de audición y de visión respecto al espectáculo se encuentre determinado por su posición, que puede ser más o menos próxima a la acción; de ahí que, de presentarse, esta información estaría fuertemente sujeta a lo que hemos designado como el *grado de perceptibilidad* informativo que, en consecuencia, tendría una amplia gama diferencial. De ahí que no sea información inicial corriente como lo es en la novela o el cine.

¿Qué consecuencia tiene lo dicho hasta ahora para el inicio del espectáculo? La respuesta es que en el teatro, en el principio, siempre está el espacio, que antecede a la palabra y a la acción. La primera cuestión es, por tanto, una respuesta al dónde, aunque luego la identificación del lugar tarde en precisarse e, incluso, quede abierta, como un espacio abstracto de representación-acción.

En síntesis, el espacio teatral presenta particularidades y complejidades cuya reflexión teórica trasciende los propósitos de este trabajo. Mención aparte merece la incorporación de proyecciones, de realidad aumentada y de realidad virtual en el espectáculo teatral.

El texto dramático, por su parte, también suele comenzar con la mención del lugar y con una breve descripción de la escena en general, donde se enumera parte

del mobiliario, se habla de los personajes, sus edades y, entre otras posibilidades informativas, lo que se encuentran haciendo.

En *La cantante calva* (1980), Ionesco comienza describiendo la escena de la siguiente manera:

Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor SMITH, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma su pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa. Tiene anteojos ingleses y un bigotito gris inglés. A su lado, en otro sillón inglés, la señora SMITH, inglesa, remienda unos calcetines ingleses. Un largo momento de silencio inglés. El reloj de chimenea inglés hace oír diecisiete toques ingleses.

Como cabe apreciar, el texto didascálico introductorio¹¹⁶ hace una descripción del lugar específico de la acción, que se entiende es el salón de la casa de los Smith. En ese sentido, menciona algunos de los elementos constitutivos funcionales (un par de sillones, una chimenea, el reloj) y, no exento de ironía, enfatiza y reitera el carácter “inglés” de cada elemento y del conjunto.

El primer parlamento, en el mismo sentido que las indicaciones iniciales, dice lo siguiente:

SRA. SMITH:

– ¡Vaya, son las nueve! Hemos comido sopa, pescado, patatas con tocino, y ensalada inglesa. Los niños han bebido agua inglesa. Hemos comido bien esta noche. Eso es porque vivimos en los suburbios de Londres y nos apellidamos Smith.

En su primera intervención, la Sra. Smith menciona explícitamente dónde viven, por lo que desde el comienzo se informa que el espacio escénico se corresponde con el salón de una casa de “interior burgués” ubicada en los “suburbios de Londres”. A partir de la calificación social, de su ubicación referencial

¹¹⁶ Descripción con un tinte de ironía que, si no se emplea un narrador que las mencione, quedarían fuera del espectáculo teatral, ya que no se reemplazarían por el empleo de mobiliario funcional “típico”.

y de los elementos informados se configura explícitamente un espacio que paralelamente permite inscribir información implícita producto de estas relaciones.

7.4 ¿Qué?

La respuesta a la pregunta implícita ¿qué? Se refiere al asunto comunicado, esto es, a algún hecho de partida, una acción en ejecución o una situación inicial, en cuya consideración puede incluirse un sentimiento, un estado anímico o un orden de cosas, o bien, todo lo anterior, ya que no se trata de alternativas mutuamente excluyentes.

El asunto comunicado al inicio puede referir o anticipar el problema central de la historia o, por el contrario, tratarse de una acción secundaria, incluso periférica y circunstancial. Lo anterior permite distinguir entre un *qué inicial* y un *qué central* que eventualmente pueden coincidir, mas no de manera necesaria. El qué inicial y el qué central establecen una relación interna funcional que, entre otras posibilidades, puede ser de subordinación, de coordinación, de anticipación, de contradicción, o bien, funcionar sin vínculos evidentes, de manera autónoma. Por otra parte, la respuesta al qué inicial puede promover (o no) la formulación de la pregunta acerca del qué central.

De este modo, la pregunta: ¿qué? Aporta información inicial que se relaciona directamente con las *funciones inaugurales*¹¹⁷, sobre todo con lo que denominamos *funciones apelativas* y *funciones detonantes*, ya que regularmente implica un movimiento que presenta dos opciones básicas –con todos los matices intermedios que puedan caber—. El primero es cuando el movimiento es manifiesto y está en curso. El segundo es cuando el movimiento se encuentra latente en una situación de calma y armonía, que se intuyen aparentes y transitorias.

En el primer caso, la acción puede ser la consecuencia de otra acción o de eventos previos, cuya omisión es deliberada como sucede en los inicios llamados

¹¹⁷ Véase capítulo correspondiente a las funciones inaugurales.

in media res. Ello implica que la información inicial sobre el asunto sea el efecto de una causa que, nuclear o no para el desarrollo de la historia, se ignora o se halla implícita y tiende, por lo mismo, a abrir una o más preguntas derivadas, por ejemplo, ¿a qué se debe la cólera de Aquiles?

Asimismo, una respuesta al asunto inicial puede ser la causa y no el efecto, un hecho que ocurre o una acción ejecutada que engendra un cambio de estado en algo o en alguien, o sea, lo que aquí designamos como un *motivo detonante*¹¹⁸, que fuerza a una transformación u obliga a un personaje a moverse, como puede ser tomar una decisión, cambiar de opinión, emprender una tarea (búsqueda, huida, promesa...), etcétera.

Muchas veces, cuando existe coincidencia entre el qué inicial y el qué central, el relato parte directamente de un motivo detonante de impacto para el desarrollo de la historia, que puede ser un evento o una acción trascendente que requiere de un movimiento inmediato, sea por su carácter abrupto, por la naturaleza misma del suceso o por ambas cuestiones. La acción o la situación de partida pueden no sólo ser imprevista o radical, sino extraordinaria y “fuera de lo común”, en cuyo caso el qué opera reforzando las funciones contractuales de la ficción al hacer válida y posible la acción o el suceso dentro del universo ficcional. Paradójicamente, el suceso extraordinario inicial puede percibirse, no obstante, como típico en virtud de constituir una marca de género, por ejemplo, el hecho de una invasión alienígena como motivo detonante.

Uno de los efectos de un hecho o situación de partida trascendente o abrupto es la necesidad de un cambio, lo que permite identificar una ruptura temporal y situacional entre un *antes de* y un *después de*, que, además de ser potencialmente útil para establecer los hitos del relato, abre las puertas a narrar en una u otra de las direcciones señaladas o alternativamente en ambas.

El nacimiento o la muerte de un personaje son dos asuntos que representan motivos detonantes del inicio por excelencia, de ahí que se presenten de manera recurrente.

¹¹⁸ Para más información consúltese el capítulo sobre las situaciones típicas.

Otra posibilidad, en sentido distinto a las ya mencionadas, es cuando se presenta una situación inicial constituida de una o más acciones o un estado de cosas que expresan calma o una normalidad apacible o, al menos, rutinaria, en cuyo caso, el asunto inicial sirve –la mayor parte de las veces— como antecedente y preparación para el asunto central o principal. La situación de calma entrafia la potencialidad de un hecho que produzca un giro desestabilizador, puesto que por convención se sabe que lo más probable es que dicha calma se vea afectada de manera inmediata o mediata, de forma gradual o abrupta, a través de un motivo detonante capaz de desencadenar la narratividad. Se trata, a diferencia de los casos anteriores, de una respuesta coordinada en dos tiempos. Sin embargo, existe igualmente la posibilidad –aunque es poco frecuente— que el movimiento esperado no se presente y que el giro nunca ocurra, en cuyo caso el asunto principal del relato podría convertirse en la extensión del qué inicial. De igual forma, el relato se podría extender en la misma línea de la apertura, esto es, narrando hechos cotidianos y aparentemente triviales, en una linealidad discursiva libre de conflictos y tensiones dramáticas.

En ocasiones, como sucede en la pieza dramática de Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (1952), o el filme *Almacenados* (Jack Zahga, 2015), la espera de algo o alguien aparece como el asunto principal, sin embargo, se trata de un asunto de trasfondo o de marco¹¹⁹, puesto que, durante lo aparentemente interminable de la espera, que resulta regularmente infructuosa, suelen tener lugar una serie de conversaciones y reflexiones (o al menos de diálogos inconexos) que constituyen el qué o asunto operativo del relato.

El qué también puede ser una transformación intempestiva en el quién, cuando tiene lugar en el mismo personaje un cambio que conlleva la aparición de un nuevo quién, simultáneamente reconocible e irreconocible para sí o para los otros personajes, por lo que dicha transformación, que sirve de motivo detonante, produce necesariamente un cambio situacional. La transformación en el personaje puede ser interna, externa o ambas, casi siempre como efecto de un agente que puede ser explícito (como sucede al Quijote con los libros de caballería); implícito

¹¹⁹ No confundir con la narración de marco, aunque se trata de fenómenos con una operación semejante.

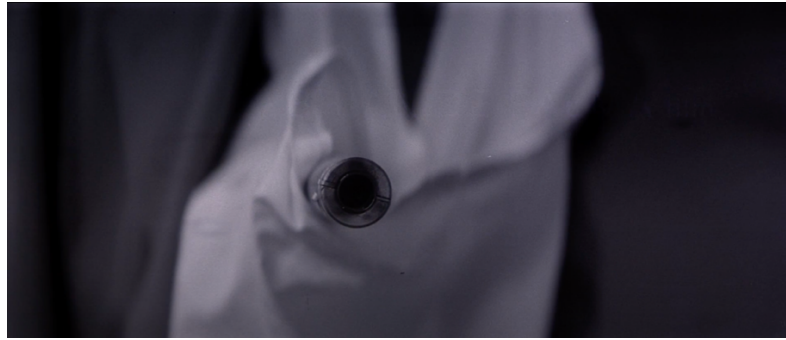
o sugerido (como en el filme *2001: A Space Odyssey* a partir del encuentro con el monolito); desconocido o inexplicable (como sucede a Gregor Samsa al despertar en el inicio de *La metamorfosis*).

7.4.1 El qué al inicio del segmento inicial.

Un asunto inicial, sea narrado o mostrado, puede aparecer rápidamente o postergarse mediante una descripción u otros datos. En el inicio de *El extranjero* (1942) de Albert Camus, la muerte de la madre del narrador acompañada de la fecha de su ocurrencia constituye lo que aquí llamamos el *hecho fundamental* del inicio (aunque no necesariamente de la historia y del relato), el cual se comunica de inmediato: “Hoy, mamá ha muerto. O tal vez ayer, no sé”; luego, se presentan una serie de lo que llamaremos *hechos participantes*, los cuales son complementarios, accesorios o derivados (inmediatos o futuribles) del hecho fundamental. De este modo, sucede una duda acerca de la fecha del deceso, se habla del medio informativo, esto es, la recepción del telegrama de condolencia, cuyo contenido se cita: “He recibido un telegrama del asilo: <<Madre fallecida. Entierro mañana. Sentido pésame>>. Nada quiere decir. Tal vez fue ayer” (pos. 20). Además del anuncio del fallecimiento realizado mediante el telegrama del asilo, que refiere más que una distancia geográfica entre la fallecida y su hijo, se comunica la fecha del entierro en cuanto hecho futuro. Asimismo, sabemos las dudas y opiniones relativizadoras del narrador-protagonista, que van sentando las bases contractuales del relato.

En *Carlito's Way* (Brian de Palma, 1993) la primera imagen es un plano fugaz donde destaca el cañón de un arma oculta en una prenda. La imagen dura pocos segundos para dar la impresión de lo vertiginoso e intempestivo del hecho, sobre todo, desde el punto de vista del personaje en quien se centra la acción¹²⁰.

¹²⁰ Aquí se tiene un ejemplo de lo que se exponía en el capítulo 6 sobre la relación entre la cantidad y la cualidad de la información y el tiempo.



Se escucha un disparo que permite identificar que la imagen previa era efectivamente un arma, y se transita, como representación del disparo recibido, a un flashazo con una pantalla blanca para inmediatamente hacer un contracampo que presenta a la víctima de frente, un hombre de barba (Al Pacino), y al victimario, cuya identidad se oculta porque se halla de espaldas¹²¹, pero del que destaca su forma de vestir (que corresponde con la convención cinematográfica del mafioso)¹²². Hay un segundo disparo en los mismos términos que el primero.

¹²¹ Este procedimiento sirve igualmente de ejemplo de lo expuesto en el capítulo 6, con relación a mostrar y ocultar deliberadamente determinada información. A través del rostro se muestra la identidad de la víctima, pero se oculta, bajo el mismo principio informativo, la del victimario que se halla de espaldas a la cámara. Este hecho expone el aspecto multidimensional de la información narrativa que cobra especial relevancia en el inicio, donde se proporcionan las primeras informaciones del relato. Dentro de la misma escena está, por un lado, la dimensión informativa que se comunica a los espectadores y, por otro, la que se maneja al interior de la ficción y se supone que conocen los personajes. En el ejemplo, los espectadores desconocen la identidad del victimario, puesto que se halla de espaldas; pero la víctima, aunque tomada por sorpresa, ve de frente a su agresor.

Como han observado varios estudiosos desde los formalistas rusos, no tiene que haber equivalencia de saberes entre los distintos personajes, ni entre éstos y el narrador, mucho menos con los destinatarios.

¹²² Información que opera como marca genérica y promueve, por ende, la función contractual (véase el capítulo dedicado a las funciones inaugurales), lo que demuestra la cooperación entre los distintos componentes complementarios del inicio (CCI).



La víctima se empieza a desvanecer y comienza a debatirse entre la vida y la muerte. En plano cuasi cenital se ve a una mujer, que se entiende es su pareja, que intenta auxiliarlo, a su lado hay una maleta. La puerta del vagón está abierta.

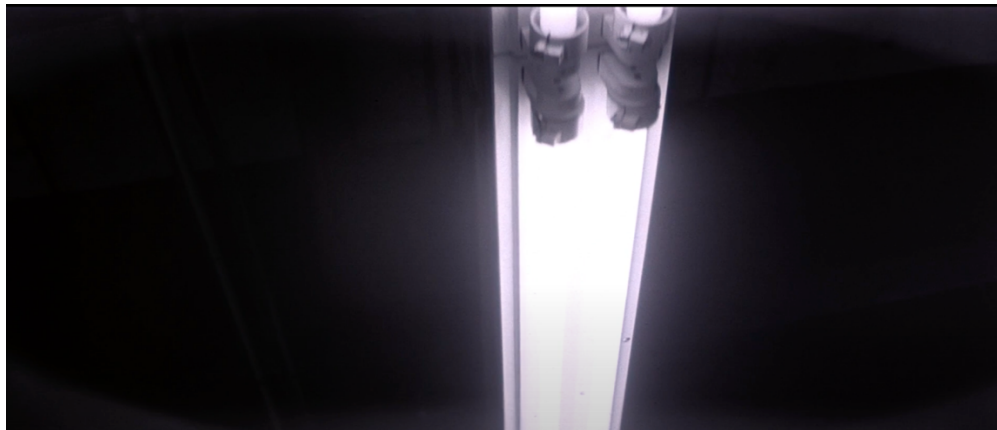


La primera acción es, pues, el disparo a un hombre, cuyo efecto inmediato es el tránsito premortuario que se relata desde la focalización interna del personaje. Lo anterior se comunica mediante diversos procedimientos cinematográficos (distintas angulaciones, cámara lenta, planos del techo, etcétera) que representan su punto de vista (visual y sensitivo) para transmitir a los espectadores la información que se está muriendo, pero también la sensación experimentada por el personaje.



El hecho fundamental y motivo detonante, esto es, el disparo, se relaciona, entonces, con un conjunto de hechos participantes en los que intervienen con su presencia diversos personajes como paramédicos, policías, trabajadores, así como otros pasajeros de fondo.

El escenario de la acción (el dónde), que corresponde a una estación como lugar de tránsito, coopera con el hecho (el qué), ya que sirve para enfatizar simbólicamente el tránsito que realizaría el personaje en caso de fallecer, y el tránsito literal que realiza mientras recorre la estación en camilla.



Lo anterior supone algunas elipsis que son totalmente coherentes con la representación del estado semiconsciente del personaje, y que informan sobre hechos participantes implícitos, que presuponen actos ocurridos, pero que no se muestran, como la llegada de los paramédicos para asistirlo, su colocación en la camilla, su canalización para soluciones. No obstante, quedan claros en virtud de

los elementos mostrados que se van incorporando, los movimientos y angulaciones adoptados por la cámara, la secuencia de imágenes, recursos con los que se informa del estado del herido convertido en paciente crítico.



El qué inicial abre una expectativa sobre su propia resolución a través de una pregunta implícita que une causalmente el disparo con su efecto: ¿Morirá o no morirá? El dramatismo se acentúa mediante las características formales como el uso del blanco y negro, la clave baja, la cámara lenta, las angulaciones, las elipsis, la música, etcétera. La mujer llora y se lleva las manos al rostro.

De esta suerte, mientras se responde a las preguntas ¿qué?, ¿quién?, ¿dónde?, que toman un lugar preponderante —el cuándo no presenta marcas específicas—, se abren nuevas preguntas que buscan una respuesta inmediata: ¿Qué pasará? ¿Sobrevivirá? Así como preguntas de fondo: ¿Quién es ese hombre de barba? ¿Quién y por qué querrían matarlo? Surge así un imperativo informativo que clama por una explicación. Evidentemente, se espera que el relato dé respuesta a estas interrogantes en un momento posterior.

7.4.2 El qué al final del segmento inicial.

Así como la respuesta al qué puede aparecer inmediatamente, también puede ser retrasada hasta el final de un segmento inicial, en cuyo caso la respuesta suele venir precedida o acompañada de otras informaciones que responden a una

o más cuestiones: ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, cuyas respuestas pueden ir abriendo, a su vez, nuevas interrogantes o generando elementos informativos o tensionales que preparen el asunto.

En el célebre comienzo de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), lo primero que vemos es el rótulo de la cerca que prohíbe la entrada: “No Trespassing”.



Sin embargo, esta prohibición es inmediatamente trasgredida por el dispositivo narrativo del relato, que nos conduce, a través de una serie de fundidos encadenados y movimientos de cámara, del exterior al interior de la propiedad. En el trayecto, se muestran algunos espacios de la finca (un zoológico, unos canales, un campo de golf, etcétera) que describen, en conjunto con ciertas referencias y símbolos, un estado de cosas que sugieren determinados contenidos, por ejemplo: a partir de las dimensiones, lo exótico y lo ostentoso de la propiedad, el poder de su dueño; al mismo tiempo, dada la situación ruinoso y en aparente abandono de lugar, la idea de un presente menguado con relación a tiempos mejores, pero pasados.

En una de las imágenes, aparece una letra “K”, como señal de la identidad del nombre del propietario que, en este caso, se actualiza con el nombre Kane del título (K de Kane).

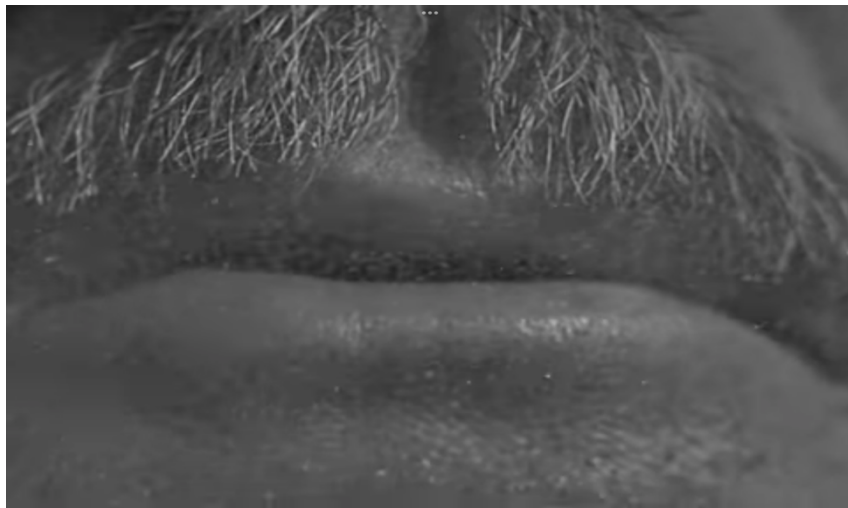


El inicio, entonces, se centra en el dónde y, a partir de ello, va introduciendo cierta información indirecta sobre el quién y el cuándo. Pero el hecho fundamental del inicio todavía está en suspenso.

La cámara se detiene situando la imagen en una ventana vista desde el exterior. Aparece aquí una señal de movimiento a través de una luz encendida que luego se apaga de forma abrupta. El carácter del suceso viene dado por la música que se interrumpe bruscamente para luego reanudarse cuando la luz se vuelve a encender, pero cuando esto sucede, la cámara nos ha situado en el interior del inmueble, lo que permite ver que bajo la ventana se halla el cuerpo de un hombre (Orson Welles) cuyo rostro queda oculto por la cortina. En su mano derecha sostiene algo.



Se hace un nuevo fundido encadenado hacia lo que aparentemente es una tormenta de nieve, luego otro hacia una casa y, posteriormente, mediante un alejamiento se observa que se trata del interior de una esfera, con lo que se identifica el objeto sostenido por el personaje. Se hace un corte. En plano detalle vemos los labios de un hombre que pronuncia unas misteriosas palabras: “Rosebud”.



Después del corte, en plano contrapicado, vemos que la mano suelta la esfera en señal de que el hombre desfallece. La esfera cae y rueda un par de escalones hasta quebrarse. Una metáfora de que el hombre ha muerto. Es, en ese momento, ya al final de la secuencia, que se responde claramente al ¿qué? En este caso, la muerte del personaje y sus últimas palabras como motivos detonantes.

Como colofón, y para que no queden dudas sobre el hecho fundamental, se añade un hecho participante. Desde el punto de vista de uno de los trozos de la esfera, vemos una imagen anamorfótica que muestra a una enfermera que entra en la habitación (es el contracampo de la ventana).



Se regresa al plano de la ventana para ver la acción de la enfermera, que acomoda las manos del difunto y cubre su rostro con una sábana como parte de un ritual mortuario que no deja dudas del suceso, el cual es construido semióticamente a través de una serie de isotopías (como la luz que se apaga).

El asunto, entonces, se presenta prácticamente en el cierre de la secuencia, donde aparece el hecho fundamental: La última palabra y la muerte de Kane, que abren una serie de interrogantes sobre su significado, lo que repercutirá en una búsqueda que guiará el desarrollo de la diégesis.

Después de los dos ejemplos cinematográficos anteriores, el del qué en el inicio de la secuencia de apertura como en *Carlito's Way*, y el del asunto que se responde hasta el cierre de dicha secuencia como en *Citizen Kane*, donde entre el qué inicial y el qué central se presenta lo que designamos como *convergencia sincrónica*¹²³; un tercer caso puede incluir una modalidad mixta, en la que puede existir (o no) una coincidencia entre el qué inicial y el qué central, pero, en caso de hacerlo, se presentaría una *convergencia asincrónica*¹²⁴.

¹²³ La *convergencia sincrónica* se presenta cuando el qué inicial y el qué central coinciden en el mismo momento o punto.

¹²⁴ La *convergencia asincrónica* se presenta cuando la coincidencia no se da en el mismo momento o punto, pero sí dentro de la misma unidad (segmental o fragmental) inicial.

7.4.3 El qué en dos momentos de la secuencia de apertura.

El qué puede articularse también en dos momentos dentro del mismo segmento inicial: el primero, mediante un anzuelo que plantee un asunto tan pronto comience el relato; y, el segundo, al final de la secuencia, donde se presente la resolución de ese asunto inicial y se abra, paralelamente, un hecho fundamental que conlleve a una serie de preguntas secundarias que el relato implícitamente ofrece responder.

En la primera imagen de *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) se ve un plano detalle de una bomba de tiempo, la cual es sostenida por un hombre cuyo rostro no se aprecia, puesto que queda recortado por el encuadre. El hombre activa el temporizador (*timer*) y, con ello, empieza a correr la cuenta regresiva para que la bomba explote. Este hecho sirve de motivo detonante, pero en este caso incluso en un sentido literal. Al mismo tiempo, abre paso al magistral plano secuencia que mostrará, de una manera particular y continua, el espacio, así como los hechos y a algunos de los protagonistas del qué inicial y del qué central.



El hombre gira y, con él, la cámara, que encuadra una calle con portales. Al fondo se observa a una pareja caminar. Se escucha que ella ríe en señal de una noche de diversión. Caminan uno al lado del otro y se pierden de vista al quedar ocultos por la construcción.



Entonces, el hombre con la bomba aprovecha la ocasión y corre hasta llegar a donde se encuentra un auto, en cuyo maletero coloca la bomba de tiempo. El hombre sale de cuadro por la parte inferior, al mismo tiempo que la cámara se eleva mediante un movimiento de grúa (*crane shot*) para proporcionar una visión más amplia de los hechos. La cámara se encuentra en contrapicada. La pareja entra a cuadro (quién) y aborda el automóvil (hecho participante).



A partir de ahora, identificamos quiénes son las posibles víctimas, por lo que se abre una serie de preguntas sobre el hecho: ¿se salvarán o no?; sobre el tiempo: ¿cuándo estallará?; sobre las razones y motivaciones detrás del posible atentado: ¿por qué?, ¿para qué?; así como sobre la identidad de las posibles víctimas y los posibles victimarios: ¿quiénes son unos y otros?

Con el conocimiento espectral que el auto tiene una bomba, sin que sus ocupantes lo sospechen, la posibilidad de que la bomba estalle en cualquier momento subyace como hecho latente a todo el conjunto de hechos participantes posteriores.

El auto sale por donde la pareja entró, toma una avenida, pero en la primera esquina es detenido por un oficial de tránsito para dar paso a varios peatones y a otros autos. El auto avanza¹²⁵.

A la siguiente esquina, sucede lo mismo, pero en esta ocasión cruza la calle una pareja de peatones que la cámara sigue (todo ello sin cortes puesto que se trata de un plano secuencia).



La segunda pareja camina por la calle perpendicular a la avenida, cuando es adelantada por la pareja del auto que ha girado en la misma dirección.

¹²⁵ La manera en que Welles maneja el suspense en esta secuencia, coincide con la definición hitchcockiana de suspense expresada en las famosas entrevistas con Truffaut. *Le cinéma selon Hitchcock* (1966).



La cámara sigue a la pareja de transeúntes que ha tomado el relevo protagónico, y ahora, por su parte, adelanta a la pareja del auto que nuevamente ha tenido que detenerse, en esta ocasión por causa de un rebaño de cabras y una infinidad de transeúntes.



Las dos parejas vuelven a empatarse justo en el cruce fronterizo entre Estados Unidos y México. En la aduana tienen lugar las primeras palabras. Se revela nominalmente la identidad de la segunda pareja, son los Vargas (Charlton Heston) y su esposa (Janet Leigh), recientemente casados (hecho pasado). El hombre del auto pregunta si puede pasar; mientras que los agentes, que han reconocido a Vargas, le preguntan sobre el negocio que arruinó a los Grandi (hecho pasado e introductorio de nuevos personajes). Un oficial atiende a la pareja del auto

dirigiéndose al hombre, a quien llama Mr. Linnekar (Jeffrey Green). La mujer del segundo auto (sin créditos) menciona que no deja de escuchar un ruido.



Finalmente, ambas parejas cruzan la frontera. El filme sigue a los Vargas que se disponen a besarse y, en cuanto lo hacen, se escucha una explosión. Termina el plano secuencia. Se ve al coche en llamas. Permanecemos sin saber quiénes eran las víctimas –más allá del nombre de él— y por qué fueron asesinadas. No obstante, la colocación de la bomba encuentra su resolución con el atentado contra Linnekar y su acompañante.

7.4.4 El qué en el título y en el inicio.

Como en los casos del resto de preguntas, el asunto también puede aparecer anunciado desde el título, lo que conlleva la tarea de verificar si este anuncio encuentra su correlato en un momento puntual (como el inicio o el final) o en el conjunto del relato, ya sea de manera directa o indirecta. Por ello, aunque no se puede pasar por alto en esta parte del análisis al tratarse de un caso donde la respuesta a la pregunta implícita (¿qué?) precede al inicio, se trataría de un aspecto que cabe analizar más profundamente dentro de las relaciones del inicio¹²⁶.

¹²⁶ Véase el capítulo dedicado a las relaciones fundadoras.

En la novela *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez, el asunto se anticipa desde el título, así como se adelanta que el relato adoptará la forma de crónica, datos que el inicio parece confirmar, al posicionar el tiempo, el asunto y la identidad de la víctima desde el anzuelo. Así, lo primero que hace la novela es situarse justo el día del hecho fundamental (convergencia sincrónica¹²⁷), que no es otro que la muerte anunciada en el título, así como proporcionar la identidad de la víctima, Santiago Nasar. Dicho esto, empieza a narrar lo que hizo Santiago ese día, desde que se levantó a las 5:30 de la mañana, después de un sueño que iba a resultar presagioso.

El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros (p. 6).

En el segundo párrafo se confirma que su muerte sí tuvo lugar, de un modo por demás violento: “fue destazado como un cerdo”, lo cual ocurrió una hora después de salir de su casa para esperar el buque del obispo, o sea, murió a las 7:05 de la mañana.

Más aún: las muchas personas que encontró desde que salió de su casa a las 6.05 hasta que fue destazado como un cerdo una hora después, lo recordaban un poco soñoliento, pero de buen humor, y a todos les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso (p. 6).

En el fragmento citado se refieren varios hechos participantes, se habla de la casa e implícitamente del espacio público, se informa del cómo y del qué del hecho fundamental y el contraste con las palabras de la víctima, que participa como protagonista, a la vez que se menciona a las personas con las que habló, al obispo

¹²⁷ Ya que el qué inicial y el qué central coinciden en el mismo punto.

cuyo buque llegaba e, implícitamente a través del acto homicida, al agresor o agresores. Aparecen varias marcas temporales. El inicio responde, entonces, con mayor o menor detalle y de una forma u otra a las preguntas: ¿qué?, ¿dónde?, ¿para qué?, ¿quién?, ¿cuándo?, ¿cómo?, por lo que confirma el hecho fundamental anunciado en el título. No obstante, si el interés en el qué ha quedado resuelto, queda por descubrir ¿por qué lo mataron?, ¿quién lo mató? ¿qué pasó en esa hora desde que salió de su casa hasta que lo mataron?

7.5 ¿Cuándo?

Como la cuestión del espacio material en el teatro, el tiempo se halla materialmente presente –no sólo de manera semiótica— en el cine, en el teatro y en otras manifestaciones como el relato radiofónico. En ese sentido, el tiempo de duración de la acción representada en una escena teatral suele coincidir con el hecho representado. En la novela, por su parte, la duración es siempre semiótica, aun en el caso de las escenas dialógicas. En el cine, en cambio, la duración de una secuencia de apertura es determinante en la manera en que se percibe el complejo informativo, ya que se trata de un elemento formal constitutivo del inicio (y de todo el relato), en consecuencia, con un efecto directo en los hechos, como se aprecia en la apertura de *Carlito's Way*.

Aunque la cuestión anterior sobre la duración real, perceptual o semiótica en el ámbito del discurso narrativo es, sin duda, interesante, no la abordaremos en este apartado, ya que éste aborda en específico la pregunta informativa: ¿cuándo?, cuya respuesta vincula los hechos con el tiempo de su ocurrencia en el marco del universo diegético.

Un gran número de inicios aportan explícitamente datos, de manera directa o indirecta, en forma precisa, aproximada o indefinida de la temporalidad del relato y de la historia, sea sólo la del comienzo y sus eventos correlativos o, de manera más general y concomitante, la del conjunto diegético.

7.5.1 El cuándo en la novela.

El cuándo refiere las marcas que señalan tanto la temporalidad de la diégesis como la de los eventos que ocurren en ésta. Llamaremos *temporalidad diegética general*, cuando se proporciona información inicial de este tipo que es válida para todo el relato, salvo indicación posterior que sea contraria o específica. A su vez, llamaremos *temporalidad diegética apertural* a la información inicial cuya validez se circunscribe al establecimiento de la temporalidad en la situación inicial o el conjunto de hechos de partida, pero sin que sea extensiva al resto de la diégesis. En las narraciones que previamente hemos llamado de *marco externo* y de *marco interno*, lo más común es que exista una temporalidad apertural diferenciada de la temporalidad general. En las primeras, la distancia temporal suele ser amplia, incluso de siglos, por lo que es más de *carácter histórico*; en las segundas, que suele establecerse como la reflexión o rememoración desde un presente narrativo que separa dos momentos en la vida de algún personaje, tiene más un *carácter biográfico*. En otro orden de ideas, llamaremos *temporalidad eventual* a la información que se refiere exclusivamente al tiempo de ocurrencia de un evento particular del inicio, pero que no permite establecer en un primer momento la temporalidad general del relato ni necesariamente de la apertura, aunque posteriormente, incluso de manera casi inmediata, pueda revelarse si efectivamente lo hace o no.

La novela *El nombre de la rosa* (2010) [1980] de Umberto Eco, que comienza con un preinicio titulado “Naturalmente, un manuscrito”, dice al inicio de su primer párrafo lo siguiente:

El 16 de agosto de 1968 fue a parar a mis manos un libro escrito por un tal abate Vallet, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon* (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). El libro, que incluía una serie de indicaciones históricas en realidad bastante pobres, afirmaba ser copia fiel de un manuscrito del siglo XIV, encontrado a su vez en el monasterio de Melk por aquel gran estudioso del XVII al que tanto deben los historiadores de la orden benedictina (pos. 9 a 13).

Lo primero que se informa es la respuesta al cuándo, de manera directa, explícita y precisa, a través de una fecha: el 16 de agosto de 1968, día en que lo ocurrido es la recepción de un libro (pasado enunciado), por lo que la fecha referida se correlaciona con el momento implícito de la redacción del texto que da cuenta de tal evento (presente enunciativo) y que al final del segmento se fecha el 5 de enero de 1980. Concomitantemente, este par de hechos con sus respectivas temporalidades presuponen dos fechas posteriores: la de la nueva publicación (no referida aún, pero se entiende que cerca de 1980) y cualquiera en que los destinatarios (variable) estén leyendo el libro prologado.

Más adelante, pero en el mismo párrafo, el narrador dice que ese día se encontraba en Praga, por lo que la fecha cobra un sentido histórico con relación al lugar, vínculo que el texto hace explícito cuando menciona una fecha relativa: “Seis días después las tropas soviéticas invadían la infortunada ciudad” (pos. 14).

Sobre el libro que recibe, se informa que fue publicado en París durante 1842, por lo que aparece una segunda fecha explícita, pero distante de la primera. A su vez, dicho libro afirmaba ser una copia fiel de un manuscrito del siglo XIV, lo que representa una tercera fecha explícita pero menos precisa, lo mismo que el siglo XVII, fecha en que el manuscrito fue hallado por un estudioso.

Como cabe apreciar, el inicio involucra una serie de fechas distantes entre sí, pero vinculadas por diferentes textos que son, a la vez, el mismo, por lo que hay un juego de metaficción exponencial con el tópico del manuscrito encontrado como fondo, de ahí que el título “naturalmente, un manuscrito” haga referencia al tópico de iniciar mediante este recurso literario que, en este caso, dada la distancia crítica y su uso lúdico, conlleve el fenómeno de la “ironía intertextual”, según el propio Eco (2002) reconoce. El cuándo es, pues, una cuestión fundamental en el primer párrafo de este preinicio, aunque más que para dar contexto funcional a la historia, para operar el juego inicial referido.

¿Lo anterior es señal, en este caso, de la importancia de la cuestión del cuándo en este inicio? Efectivamente así sucede, ya que en lo subsiguiente de esta sección como en las siguientes secciones hay constantes alusiones a esta cuestión. Por ejemplo, el segmento posterior es una “Nota”, la cual explica que la

organización del manuscrito de Adso se divide en seis días, “correspondientes a las horas litúrgicas” (Pos. 101). En la siguiente sección, “Prólogo”, el comienzo es igualmente intertextual, así como relativo al cuándo con la referencia al comienzo del Evangelio según san Juan y al tiempo original: “En el principio era el Verbo...”. Por su parte, en el inicio del primer capítulo, llamado “Primer día”, al que le sigue el subtítulo “Prima”, el inicio vuelve a hacer referencia a la cuestión no sólo en los títulos anteriores, sino nuevamente de un modo intertextual con otro tópico inicial en la primera frase: “Era una hermosa mañana de finales de noviembre” (pos. 270).

Cuando la temporalidad eventual no es señalada mediante una marca temporal precisa, entonces pasa a definirse indirectamente mediante el hecho que tiene lugar, como en el ejemplo citado de *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez: “El día que lo iban a matar”. La fecha es imprecisa y se define por el evento vinculado, pero, en este caso, opera cooperativamente con el título para permitir interpretar que el día del evento definitorio constituye el eje temporal de la crónica del hecho anunciado y, en consecuencia, de la diégesis y del relato.

Las unidades temporales que un inicio refiere son variadas, y pueden ir solas o en grupo. De este modo, puede haber unidades que abarquen grandes periodos de tiempo o ser muy puntuales. *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal recurre en su apertura a una unidad horaria al situar los hechos de partida en una hora específica: “A las seis de la tarde se levantó de la cama y se puso los zapatos y la corbata” (pos. 10).

Cuando la temporalidad diegética aparece como dato directo y aislado de las otras preguntas es regularmente porque se halla vinculada a la segmentación textual, así como a determinadas formas discursivas (la epístola, el diario, la crónica), donde la fecha es importante y por convención suele informarse desde el comienzo. En estos casos, las fechas sirven frecuentemente como criterio segmental para determinar las unidades narrativas del relato, así como para proporcionar información inicial sobre el cuándo. Por ello, muchas indicaciones temporales se encuentran inscritas en los títulos de los capítulos u otras unidades segmentales. También suelen aparecer, ya dentro del espacio del capítulo, pero en renglón aparte, al comienzo de todo, en un territorio liminal entre el subtítulo y la primera línea.

Cuando una fecha aparece como título capitular desempeña claramente una doble función: la que corresponde a su función titular identificatoria, que no excluye diversos tipos de relación con el capítulo que designa, y la de enmarcar temporalmente –salvo indicación contraria posterior– los acontecimientos que se van a narrar. En *El ruido y la furia* (2014) [1929] de William Faulkner, el título de cada capítulo es una fecha, el primer capítulo corresponde al “Siete de abril de 1928”¹²⁸, por lo que este indicador temporal constituye la primera información textual, previa al “A través de la cerca, entre los huecos de las flores ensortijadas, yo los veía dar golpes” (pos. 3), que responde al dónde, al qué y parcialmente al quién

Algunos textos presentan antes del inicio formal varios segmentos (preinicios), cada uno con su respectivo título, cuya información puede ser heterogénea u ocuparse de la misma cuestión, por ejemplo, relativa a diferentes aspectos temporales que, en conjunto, responden al cuándo de la historia. En *El problema de los tres cuerpos* (2019) [2008] de Cixin Liu, el título de la primera parte tiene una referencia temporal “Primavera silenciosa”; luego, el título del primer capítulo también “Los años de la locura”; y lo mismo el inicio formal, ya que a renglón aparte se proporciona información sobre el lugar y la fecha: “Pekín, año 1967”. Después, se dice lo siguiente, “El Cuartel General de la Brigada del 28 de Abril llevaba dos años siendo asediado por la Liga Roja” (pos. 54). El evento (¿qué?) es el asedio que lleva dos años, o sea, si se relacionan las informaciones, desde 1965. Los referentes cronotópicos nos sitúan, por ende, textual y extratextualmente en los años de la llamada Gran Revolución Cultural de China, años que son calificados por el texto a través de los títulos, donde la respuesta al cuándo se vuelve un asunto destacado.

Como ocurre con el resto de las preguntas, el cuándo puede aparecer formulado explícitamente en forma interrogativa, con lo cual se aborda la cuestión sin que necesariamente se dé respuesta. En estos casos, es una pregunta que el inicio deja abierta.

¹²⁸ El capítulo 3 es un día antes y el capítulo 4 un día después, esto es, seis y ocho de abril de 1928 respectivamente. El capítulo 2 es, en cambio, varios años atrás, dos de junio de 1910.

En la novela *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, la pregunta sobre la temporalidad se formula explícitamente en la apertura cuando el narrador protagonista se interroga por el año que su memoria trata de evocar: “Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél? Ya había supermercados pero no televisión, radio tan solo” (p. 7). Se ignora el año del recuerdo, pero se circunscribe a un antes de la televisión y a un después de la radio y los supermercados. El año no se puede precisar en este punto, pero si se puede, por aproximación y exclusión, ubicar de manera relativa. El texto invita a establecer una relación extratextual para complementar el dato¹²⁹.

En muchos textos el cuándo se encuentra vinculado al qué o al quién. En el primer caso, se manifiesta cuando se señala o sugiere la fecha o el momento en que ocurre un hecho, o cuando se señala, en términos amplios, la temporalidad de la historia en general. El segundo caso se manifiesta cuando se informa la edad de los personajes, el tiempo que llevan, ya sea en un lugar, desempeñando una actividad, o en una situación o condición determinadas.

Dentro de las formas elementales destaca la forma explícita, directa y determinada, es decir, cuando mediante una fecha se aportan datos precisos sobre la temporalidad de la diégesis o sobre algún evento. La información temporal también se puede comunicar de forma implícita, indirecta e indeterminada. Entre estas dos formas caben toda clase de combinaciones y posibilidades intermedias. En ciertos casos, si no se aportan datos o si los distintos datos no conllevan certeza, la fecha puede ser indeterminada e incluso indeterminable. Así pues, existen muchas posibilidades con relación a qué tan explícita, directa y precisa puede resultar la información temporal del inicio. No hay que olvidar que, a diferencia de otros lugares del texto, donde los antecedentes facilitan establecer inferencias y relaciones, en el inicio no se tienen más datos directos del texto que los que se aportan en el momento, de ahí que muchas veces este dato informativo no se resuelva en el inicio y se requiera de avanzar en la lectura para precisarse. Por lo anterior, no resulta ocioso insistir en que la información inicial se diferencia

¹²⁹ Véase el capítulo correspondiente a las relaciones fundacionales.

efectivamente de la información de otras zonas, pero no necesariamente por sus cualidades intrínsecas, sino en virtud de su posición estructural.

Cuando el inicio refiere eventos históricos conocidos, pero sin mencionar la fecha, el cuándo queda implícito en el qué, lo que requiere del establecimiento de una relación extratextual. Este tipo de relación puede tener bastante peso en ubicar el cuándo, ya que, a falta de datos precisos sobre la cuestión, entran en relevo los referentes extratextuales. Lo mismo sucede en otros casos donde aparecen prácticas sociales, objetos o producciones culturales que son capaces de caracterizar determinadas épocas sin la necesidad de indicaciones temporales precisas, incluso independientemente que se hayan empleado o no con esa intención, ya que funcionan en la lectura como operadores semióticos de temporalidad, toda vez que se convierten en símbolos de un tiempo determinado. Por ejemplo, la mención de alguna tecnología puede ser interpretada por los lectores, ya sea como actual, obsoleta o futurista con relación a su propio tiempo, o bien, entenderla como característica de una época concreta. En muchos otros casos, a falta de datos específicos, la temporalidad se infiere contemporánea a la producción del texto (siempre que ese dato resulte conocido). Este *referente de contemporaneidad* –por llamarle de algún modo– permite, en ausencia de otros datos y en determinadas circunstancias, ubicar desde el inicio no sólo una posible temporalidad diegética, sino determinados géneros como puede ser la ciencia ficción futurista.

Asimismo, se encuentra el caso de la aparición inicial de determinados elementos que se hallan fuertemente convencionalizados y asociados con marcas temporales. En ese sentido, un evento meteorológico inicial, como puede ser una nevada, podría tener escasa importancia como suceso, pero proclamar su valor como signo temporal para denotar que la historia –o al menos su inicio– se desarrolla durante el invierno.

En el caso de la temporalidad asociada al quién, el inicio suele recurrir tanto a referentes calendáricos y horarios –si lo que busca es ser más específico– como a las etapas convencionales de la vida humana: niñez, adolescencia, adultez, vejez.

En otro orden de ideas, en el primer apartado de este capítulo se hablaba de la primacía *de orden* o *de énfasis*. La primera, en este caso, es cuando el dato

inicial es una fecha, pero posteriormente aparecen otros datos en los que recae el énfasis de la apertura. La segunda se presenta cuando, pese a no ocupar una posición primera en orden, el dato temporal recibe la primacía en cuanto al peso informativo. Esta primacía es menos frecuente en el caso del cuándo, sin embargo, no hay ninguna limitación en que un dato temporal (u otro relativo a cualquiera de las preguntas implícitas) ocupe la primacía de orden o de énfasis e, incluso, ambas. Tampoco existe ningún impedimento en que exista un equilibrio entre el énfasis que puedan tener dos o más cuestiones.

No es poco frecuente que la respuesta al cuándo tenga la primacía de orden. En el inicio citado de *El extranjero*, el primer dato es temporal: “hoy” (primacía de orden), que aparece inmediata y directamente vinculado con el hecho ocurrido, la muerte de la madre (que adquiere una primacía de énfasis).

Los excluidos (2010) [1980] de Elfride Jelinek también comienza con la información del cuándo, la cual precede tanto al asunto como al lugar: “En una noche, a finales de los años cincuenta, se produce un atraco en el parque municipal de Viena” (p. 2).

En *El tulipán negro* de Alexandre Dumas (2022) [1859], antes de la explicación metainicial del segundo párrafo, la novela abre con una fecha en la que recae la primacía de orden, mientras que la primacía de énfasis pasa rápidamente al lugar:

El 20 de agosto de 1672, la ciudad de La Haya, tan animada, tan blanca, tan coquetona que se diría que todos los días son domingo, la ciudad de la Haya con su parque umbroso, con sus grandes árboles inclinados sobre sus casas góticas, con los extensos espejos de sus canales en los que se reflejan sus campanarios de cúpulas casi orientales; la ciudad de La Haya, la capital de las siete Provincias Unidas (p. 5).

En *Nuestra Señora de París* (2022) [1831] el cuándo se presenta como anzuelo, invocando desde el inicio una doble temporalidad que adquiere ambas primacías:

Hace hoy trescientos cuarenta y ocho años, seis meses y diecinueve días que los parisienses se despertaron oyendo todas las campanas lanzadas al vuelo en el triple recinto de la Cité, de la Universidad y de la Villa.

No es, sin embargo, el 6 de enero de 1482 un día del que la historia haya guardado recuerdo. Nada destacable sucedió para que se pusieran en movimiento de buena mañana las campanas y los burgueses de París. No se trataba no de un ataque de picardos o de borgoñeses, ni de un relicario sacado en procesión, no de una revuelta de estudiantes en la viña de Laas, ni de la entrada del “llamado nuestro muy temido señor rey”, ni siquiera de una buena ejecución de ladrones y ladronas en la justicia de París (p. 17).

El énfasis recae en ambas fechas relacionadas con una contabilidad precisa. Primeramente, la del pasado evocado que, salvo las campanadas, lo que refiere son los hechos que no ocurrieron (asumiendo una de las formas negativas que hemos referido previamente), y la del presente narrativo, cuya fecha no se dice directamente, pero se puede precisar haciendo una suma, esto es, el presente narrativo (pn) es igual al tiempo de la historia (th) 6 de enero de 1482 + 348 años, 6 meses y 19 días. De este modo, la temporalidad de los hechos narrados se ubica el 6 de enero de 1482, día de la fiesta de Epifanía, y el presente en que se narran: un “hoy” situado trescientos cuarenta y ocho años, seis meses y diecinueve días después, o sea, el 25 de julio de 1830, una fecha contemporánea a la publicación de la novela.

Finalmente, ante una posible ausencia de datos temporales específicos, de referentes extratextuales o de signos temporales en el inicio novelesco, en lenguas como el español, los tiempos verbales permiten establecer, al menos, si los hechos ocurrieron, están ocurriendo u ocurrirán, ya sea proféticamente o como una posibilidad.

7.5.2 El cuándo en el cine.

En el cine se habla de secuencias de exteriores y secuencias de interiores. Se trata de categorías espaciales sobre las que puede haber divergencias entre el punto de vista del rodaje (que indica dónde se deben filmar las escenas) y el de la proyección y la recepción (que representan el espacio ficcional articulado). Un interior de rodaje, dígase una toma en un plató, puede representar perfectamente un exterior ficcional, por ejemplo, una calle. Lo mismo cabe decir del ciclo lumínico diurno. Una escena rodada en la noche puede aparecer en la pantalla como si fuera de día, y viceversa. En cuanto al clima, lo mismo, un frío día invernal o una tarde lluviosa puede rodarse en realidad en una tarde seca de calor inclemente. Si se menciona lo anterior es porque hay que desnaturalizar la idea de que la imagen cinematográfica es un fiel –cuando no un mero— registro mecánico de la realidad, y subrayar que se trata de una construcción semiótica y de un proceso cuyo resultado en pantalla es la configuración y articulación del espacio-tiempo cinematográfico. En ese sentido, toda representación del espacio ficcional no puede ser desvinculada de la duración real, del tiempo perceptual y de los signos directos e indirectos que articulan o remiten al tiempo ficcional, ya que conforman un auténtico cronotopo.

En este apartado, nos ocuparemos sobre todo de los signos que articulan el tiempo diegético, puesto que si bien los otros aspectos del tiempo cinematográfico (que engloba la temporalidad diegética) tienen una participación destacada en el relato y, por ende, en la secuencia de apertura, son los signos temporales directos e indirectos los que se relacionan de manera más franca con la pregunta ¿cuándo?, la cual refiere, como se ha dicho, la información acerca de la temporalidad de la diégesis en general y de los hechos iniciales en particular.

No huelga insistir en el hecho que al tratarse de un medio pluricódigo y bicanalizado, el cine puede presentar la información temporal de múltiples maneras: aisladamente, coordinadamente (con o sin redundancia), por relevos, e incluso, de manera anacrónica, contradictoria o contrapuntística. Por otro lado, pero en forma complementaria con lo anterior, al tratarse de un medio estrechamente vinculado con el desarrollo tecnológico, las producciones tienden a expresar no sólo

las tendencias artístico-narrativas propias de su época, sino también las condiciones industriales y tecnológicas. Esto implica que las producciones cinematográficas manifiesten las características del momento de desarrollo tecnológico-industrial en que fueron producidas. En otras palabras, las películas en sí mismas, expresan tiempo.

7.5.2.1 La temporalidad de los modos de representación.

Así como en el espectáculo teatral el espacio material de la representación no puede ser completamente diluido por el espacio representado, si bien suele subordinarse a él en virtud del pacto ficcional; en el cine, la representación temporal diegética no puede desvincularse no sólo de la duración en tiempo real de la toma de montaje, sino sobre todo de la temporalidad inherente y manifiesta de un momento determinado del desarrollo de la historia del cine, así como de lo que Noël Burch (1987) denomina su “Modo de Representación”, que implica una serie de cuestiones de diferente naturaleza, incluso ideológicas.

De manera que, a los ojos de los espectadores contemporáneos, una película del periodo preindustrial y prehablado que represente una época pasada, digamos, la antigüedad romana, no podrá evitar ser vista, no sólo con relación a la época representada, sino de acuerdo con su propia época y Modo de Representación.

Hay muchos elementos que no obstante la breve historia del cine, revelan su época de producción. Según el caso, la duración de la película, el movimiento a 16 cuadros por segundo, los planos fijos, los decorados y el *attrezzo* en general, el uso de intertítulos, la ausencia de voz hablada, el montaje, los efectos especiales, el estilo de actuación y, de manera destacada, el uso predominante del blanco y negro. Así, a pesar de que en el cine pionero hay cine en color, y que hubo diversos intentos de incorporar el color también más adelante¹³⁰, lo cierto es que la producción en blanco y negro fue hegemónica por lo menos hasta los años

¹³⁰ En este sentido, según la fuente que se consulte, hay divergencia de cintas, fechas e inventos a los que se considera precursores del cine en color.

cincuenta¹³¹, que empieza a cambiar esta tendencia. Esto no significa que previamente no hubiese algunas grandes producciones en color, que incluso fueron ganadoras del premio Oscar como *Gone with the Wind* (Victor Fleming et al., 1939)¹³².

Muchos han sido los cambios que se han producido en el cine desde aquellas películas pioneras presentadas por los hermanos Lumière hace más de un siglo. Con el paso del tiempo, estos cambios se aprecian como tales y pasan a denotar, sin que ésta haya sido su intención, el cine de su propia época. La pregunta aquí es ¿cómo puede afectar lo anterior la información inicial sobre el cuándo? Una primera respuesta es que las transformaciones referidas han pasado a convertirse en marcas temporales indelebles de la narración y la representación cinematográficas, por consiguiente, se hallan indisolublemente asociadas con la temporalidad del universo representado, y aunque pueda existir una subordinación funcional basada en un pacto ficcional, ésta no se da de manera tan sencilla como en otros casos previamente señalados, lo que muchas veces requiere de una lectura en contexto¹³³ que resuelva las contradicciones potenciales. Sin esta lectura, un ingenioso y avanzado efecto especial para su época podría parecer rudimentario y hasta fallido a la mirada de los espectadores actuales, y los otrora soportes del pacto ficcional, hoy podrían resultar en sus interruptores.

El cine pionero previo al montaje tiene una narratividad si acaso básica, por ende, la idea de una apertura o de un cierre carece de sentido en la mayoría de los casos, aunque estrictamente haya un comienzo y un final de la película. Con todo, inicio, parte media y final no son momentos diferenciados sino concurrentes. No obstante, hay una construcción del espacio-tiempo cinematográficos, hay acción y actores, de suerte que se puede responder a las preguntas informativas, pero la respuesta no sólo atañe al inicio, sino a la película entera. Por su parte, dada la naturaleza de muchas de estas cintas, no hay lugar para nuevas preguntas.

¹³¹ Lo anterior hablando de Hollywood y el cine industrial de gran presupuesto, ya que estas fechas son variables según la cinematografía y el tipo de cine del que se hable.

¹³² En realidad, existen muchos tipos de manejo del color, desde los pintados a mano, los virajes, hasta el HDR Dolby Vision, pasando por el Technicolor.

¹³³ Esto es, teniendo presentes las condiciones y el momento en que determinado texto fue producido.

En *À la conquête de l'air* (Ferdinand Zecca, 1901) se ve a un hombre (el propio Zecca) volar de día sobre el cielo de París. Conduce una aeronave que es un híbrido entre una embarcación y una bicicleta. El hombre pedalea, ajusta el timón y se quita el sombrero para hacer un gesto de saludo en dirección a la cámara. El filme entero (incluido inicio y final) da respuesta así a las preguntas: ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Quién? ¿Qué? ¿Cómo?



Para muchos espectadores contemporáneos, una película en blanco y negro, y elaborada con los efectos especiales propios de su época, sugiere un cine de otro tiempo. De suerte que, por más que su universo diegético represente un cine fantástico futurista o incluso de ciencia ficción, podría denotar, paradójicamente, la idea de un cine de otra época y, en consecuencia, la noción de pasado, que puede imponerse a la idea de futuro expresada en la diégesis. En estos casos, la representación diegética y su modo de representarla, producto de tendencias claramente identificadas con determinada época¹³⁴, constituye lo que denominamos un *cruce denotativo*, del que puede resultar un refuerzo o una inclinación hacia una u otra de las temporalidades.

¹³⁴ Evidentemente, una película actual puede hacerse técnicamente de un modo que configure un pastiche de época, pero se trataría de casos excepcionales, no de una tendencia hegemónica.

7.5.2.2 La temporalidad ideológica. El retorno de la Luna.

Le Voyage dans la Lune (George Méliès, 1902)¹³⁵ fue producida sólo un año más tarde que el filme del ejemplo anterior; sin embargo, muestra cambios muy notables que van desde la duración de la película, la multiplicidad de escenas y el montaje, hasta los vestuarios y los escenarios, pasando por efectos especiales más sofisticados y una articulación ya propiamente de relato¹³⁶. En cuanto el tema, el viaje resulta más ambicioso al implicar una travesía fuera de la Tierra. Por lo anterior, algunos críticos han considerado que se trata de una de las primeras cintas de ciencia ficción, aunque conviene señalar que este término no sería acuñado sino varios años después (1926) por Hugo Gernsback.

Si se asumiese lo anterior, es decir, que se trata de un filme de ciencia ficción ¿Cuál sería informativamente el tiempo predominante? ¿El denotado por la diégesis que subordinaría al tiempo indeleble del modo de representarla? ¿El tiempo denotado del modo de representar esa historia, que terminaría por imponer sus marcas al tiempo de la diégesis? ¿El tiempo del espectador contemporáneo que no logra dejar de ser consciente de su propia posición histórica y observa la temporalidad diegética, pero sin poder abstraerla de su modo de representarla y, sobre todo, de su propia distancia hermenéutica?

Por otro lado, al tratarse de un filme que articula ya un relato en toda regla, la idea de apertura y de cierre comienzan a adquirir sentido, si bien todavía, sobre todo en el caso de la apertura, no de forma tan específica. Dicho de otro modo, existen funcionalmente como zonas del texto que se correlacionan claramente con momentos diferenciados del desarrollo de la historia, en el caso del inicio con el planteamiento; sin embargo, todavía no se muestra una entrada sofisticada, apartada o específicamente diseñada para cumplir todas las funciones inaugurales de forma acentuada.

¹³⁶ Es menester tener presente lo que se comentó previamente sobre la recepción del cine pionero, a saber, que no se deben considerar condiciones de recepción homogéneas, ni siquiera en su contexto de producción, menos en otros momentos de la historia que distan mucho de las condiciones actuales. Por ejemplo, hoy se puede ver con mucha facilidad esta película en YouTube, producto de la digitalización de una copia en color encontrada en 1993 y restaurada en 2011.



La primera escena nos muestra a un grupo de personajes que representan a una sociedad de astrónomos en un congreso, quienes se hallan proyectando un viaje a la Luna. El inicio responde, entonces, al quién, al dónde, al qué, al para qué y al cómo, pero el cuándo general queda indeterminado y el cuándo eventual pasa a definirse indirectamente por el hecho fundamental del inicio. El qué, el proyecto del viaje, y el quién, los astrónomos, parecen situarse en un presente contemporáneo a la película o en un futuro inmediato. Sin embargo, los vestuarios y el espacio inicial representados difícilmente remitirían —al menos en la actualidad— a una idea de modernidad, mucho menos de un futuro lejano o indeterminado, todo lo contrario.

El cine pionero puede presentar una heterogeneidad que dificulta responder al cuándo, o a otras cuestiones, sobre todo si se le quiere ver —como a menudo se hace— con demasiada conexión directa con el cine *mainstream* posterior. Una película como *Le Voyage...* contiene elementos que se pueden identificar con diversos géneros, pero no permiten una clasificación genérica estricta, y no sólo porque es prematuro hablar de géneros en este periodo del cine. La heterogeneidad hace que pueda entenderse tanto como una manifestación propia de su tiempo y vinculada con la feria, la magia y la espectacularidad, como precursora de un cine de género: fantástico, de aventuras, de acción y —como sea visto— de ciencia ficción. Por lo mismo, habría que considerar la pluralidad de contenidos, ya que no sólo se trata de la invención de un artefacto tecnológico, la cuestión del viaje estelar y el encuentro con una civilización alienígena (tres tópicos de la ciencia ficción).

Más adelante, el cohete se construye y es lanzado a la Luna, a manera de un cañonazo. El viaje es instantáneo y la llegada es fantasía casi surrealista con el cohete que se inserta en el ojo de un rostro lunar derritiéndose; lo mismo que el sueño lunar de los astrónomos, que invoca imágenes mitológicas antes de ser despertados por una tormenta. Los hombres se pasean por la Luna en sus trajes habituales, incluido sus sombreros de copa como marca temporal. La aventura lunar, por su parte, pronto pasa de los paisajes fantásticos a un enfrentamiento con la civilización selenita, lo que lleva a los científicos a enfrentar una comparecencia que, una vez han eliminado al líder y logrado escabullirse, da paso a unas escenas de persecución y de huida. El retorno de la Luna, que se halla alejado del principio de propulsión previamente planteado y de toda lógica del espacio exterior, consiste en una curiosa solución: uno de los hombres se cuelga de una soga de la nave, la cual se halla en una especie de peñasco, así, gracias al peso del hombre, la nave se inclina y cae por gravedad directamente en la Tierra, como si ésta se encontrara literalmente abajo. Para amortiguar el impacto, cae convenientemente en el fondo del mar, pero la nave flota y es rescatada. Se da la celebración y la condecoración a los expedicionarios. La expedición pasa a convertirse así en una empresa colonialista, incluida, como prueba de su éxito, la captura fortuita de un selenita que ha viajado asido del exterior de la nave y que ahora es exhibido y controlado por una soga al cuello y un garrote. La escena de cierre, que muestra ser más elaborada que la apertura, resulta igualmente representativa en ese sentido: una celebración en una plaza pública alrededor de un nuevo monumento en cuyo pedestal puede leerse la palabra “Ciencia” [Science]. El monumento es la efigie de un científico que, en señal de conquista, posa orgullosamente un pie sobre el rostro de la Luna.

En consecuencia, cabe destacar la manifestación de lo que podría designarse como una *temporalidad ideológica*, que trasparece más claramente en el desenlace y en el cierre, pero que se halla presente en toda la película, incluida la apertura. Apertura y cierre operan, pues, como condensadores de la temporalidad ideológica del relato, la cual, como la temporalidad del modo de representar, inscribe sus marcas dentro de la temporalidad diegética, por ende, en

su calidad de información implícita, puede afectar en grado diverso la respuesta al cuándo.

Hechas las observaciones anteriores, relativas a la interacción e influencia de la temporalidad del modo de representar y de la temporalidad ideológica en la temporalidad diegética, se está en condiciones de pasar a exponer algunos casos frecuentes de marcas temporales en las aperturas cinematográficas.

7.5.2.3 Algunos casos de marcadores temporales.

Este apartado mezcla inevitablemente cuestiones propias del componente complementario de la información inicial, particularmente en lo que toca a la pregunta informativa abordada, y del componente complementario de las características formales, que es materia del siguiente capítulo. Sin embargo, como se ha dicho, todos los componentes, al ser complementarios, se encuentran indisociablemente interrelacionados, y eso hace que se haga imposible abordar determinados aspectos de un componente sin abordar también los de otro, tal y como ocurre en los subapartados siguientes en los que, además de hablar de la respuesta al cuándo, se abordan formas y modos en que suele aparecer la información inicial relativa a esta cuestión.

7.5.2.3.1 Títulos, intertítulos y subtítulos.

Uno de los casos más comunes en los inicios con relación a responder a la pregunta ¿cuándo?, consiste en el empleo de títulos, intertítulos y subtítulos, los cuales pueden contener información exclusivamente temporal como una fecha, o información mixta, esto es, acompañar la fecha con otros datos, regularmente el nombre de lugar seguido de la fecha con indicaciones de tipo: “Barcelona, 1934”.

Desde el punto de vista visual, suelen presentarse dos opciones como las más comunes: mediante título o intertítulo en fondo negro (o de cualquier color) y como título o subtítulo sobreimpreso con una imagen de fondo. Este recurso también se utiliza como transición, después de una secuencia de apertura habitualmente de carácter prologal, para dar paso a la siguiente secuencia, la cual

se ubica muchas veces en otro tiempo y en otro lugar. La indicación temporal como transición también se utiliza para marcar saltos hacia un momento anterior o posterior a la secuencia de apertura, con una leyenda del tipo: “Un año antes”, “Tres meses después”.

En la referida *Carlito's Way*, después de la secuencia de apertura en blanco y negro, se transita a una segunda secuencia, la cual se ubica en otro tiempo y otro lugar. Un subtítulo precisa lo anterior: “New York, 1975”; y vemos al protagonista con una apariencia más joven (se entiende que es Carlito), dentro de un juicio en una corte de Estados Unidos.

Raging Bull (Martin Scorsese, 1980) abre con una secuencia de créditos superpuestos a la imagen del plano general de un hombre (Robert De Niro) sobre un ring de boxeo. Mientras suena el tema musical, el Intermezzo de la *Cavalleria Rusticana* (1890) de Pietro Mascagni, el hombre, a manera de una coreografía, hace movimientos de calentamiento aparentemente en espera de su rival. El tiempo del relato cinematográfico se encuentra ralentizado. De manera muy difusa (grado de perceptibilidad) se aprecia que es una arena con público. De vez en cuando, destellan los flashes de los fotógrafos. Por la parafernalia y por un conocimiento convencional, puede entenderse que se trata de una noche de box, muy posiblemente de una pelea estelar.



Al terminar la secuencia de créditos, se pasa a un intertítulo que sitúa la ciudad y el año: “New York, 1964”. La música cesa y, en su lugar, pero todavía con

la pantalla en negro, se escucha el ruido de los autos. Se pasa a la imagen de un cartel que refiere la noche sugerida antes: "An Evening with Jake LaMotta". Se escucha una voz masculina fuera de cuadro (en *off*) que dice "Recuerdo los aplausos...". Una nueva imagen muestra parte de un afiche con la hora "Tonight 8:30". La voz prosigue diciendo que los aplausos resuenan en sus oídos y que permanecerán durante muchos años. Se pasa a la imagen del hombre de la voz, que se halla vestido con traje informal, fuma un puro y habla hacia el fuera de cuadro como si estuviese dando una entrevista. Se encuentra en una suerte de camerino. Entre las cosas que dice, cita una de las frases célebres del final de *Richard III* de Shakespeare: "Mi reino por un caballo" y agrega que no ha tenido uno ganador en seis meses. Habla del negocio del entretenimiento. Se hace un corte y se pasa a un primer plano, donde aparece un subtítulo con el nombre del personaje y el año: "Jake LaMotta, 1964". Se repite la frase: "eso es entretenimiento", y se hace un nuevo corte a otro primer plano en el que se ve el rostro de Jake más joven, en medio de una pelea. El subtítulo dice "Jake LaMotta, 1941".

Como cabe apreciar, las marcas temporales se manifiestan en tres ocasiones a través de títulos, intertítulos o subtítulos, siempre de manera mixta bajo la fórmula lugar o personaje + fecha. También aparecen signos temporales directos como el anuncio de la pelea para esa noche y, luego, el afiche con la hora. Otro medio por el que se presentan marcas temporales, además de la iluminación de la imagen o las que se infieren por los hechos presentados, se da por las palabras del narrador-protagonista que, en principio, se sitúan en un presente narrativo desde donde se aborda la historia. Se trata de palabras que evocan un pasado a través de la memoria y de fechas relativas.

En suma, el inicio de este filme presenta marcas temporales de diferente tipo y a través de vías diversas, donde el uso de los títulos ocupa un papel destacado para responder a la pregunta ¿cuándo?

7.5.2.3.2 Narradores y diálogos.

Otra forma de indicar la temporalidad en el inicio es mediante el uso de narradores, ya sea heterodiegéticos u homodiegéticos, es decir, que pertenezcan o no a la historia. En el cine clásico eran típicos los narradores externos; en el cine actual son más habituales los segundos.

En la versión clásica de *Quo Vadis* (Mervin LeRoy, 1951), la temporalidad se establece de tres formas:

La primera forma es a través de la imagen, que muestra que se trata de un día soleado, por lo que la temporalidad se encuentra vinculada de modo inseparable al espacio representado, los personajes y las acciones que tienen lugar ahí. Con lo anterior, se responde a la pregunta sobre la temporalidad eventual.



La segunda forma es a través de signos indirectos de temporalidad, en este caso, mediante el vestuario de los personajes y sus medios de transporte, que remiten a la época del imperio romano. La temporalidad que establecen estos signos es general, es decir, enmarcan desde el inicio la temporalidad de la historia.

La tercera forma se da a través de las palabras del narrador, que actúan cooperativamente con las formas anteriores, pero confiriéndoles una mayor precisión mediante fechas explícitas. A su vez, estas palabras involucran una temporalidad implícita en otro nivel narrativo. En el primer rol, la participación del narrador establece que el lugar visualizado corresponde a la Vía Apia romana y

proporciona fechas directas o relativas a algún evento. Asimismo, su intervención implica aquí uno de los casos de *desdoblamiento informativo* a los que se ha hecho referencia previamente, esto es, cuando se presentan dos o más respuestas diferenciadas a las preguntas básicas. El narrador comenta que “30 años antes de este día, ocurrió un milagro: En una cruz romana en Judea, un hombre murió para hacer libres a los hombres”. En cuanto a los hechos visualizados, los ubica “En el principio del verano del año 64 d.C, en el reinado de Nerón”. Las respuestas, al implicar dos tiempos, implican también lugares, personajes y hechos diferentes, si bien correlacionados. En el segundo rol, cuando el narrador da una explicación introductoria para poner en contexto la historia, lo hace sin pronunciarse específicamente cuándo y desde dónde habla, no obstante, queda implícito que es desde un presente narrativo muy posterior a los hechos expuestos. Las marcas temporales estarían aquí constituidas, por un lado, por el conocimiento del futuro del curso de los acontecimientos narrados en el inicio: “Pronto esa humilde cruz reemplazará a las orgullosas águilas romanas de los estandartes”; y por el otro, por el conjunto de juicios valorativos y opiniones del narrador, que operan de manera similar a la temporalidad ideológica.

En un sentido similar al de los narradores, la respuesta al cuándo también puede darse a través de algún diálogo, donde como parte de la conversación, uno o más personajes proporcionen información sobre esta cuestión.

7.5.2.3.3 Signos indirectos de temporalidad.

Por su parte, todos los objetos cinematográficos pueden actuar, intencionadamente o no, como signos temporales que remiten a una época. De ahí que suele recurrirse a ellos para representar siglos anteriores o décadas concretas del siglo XX, independientemente de si en un momento dado incurren en anacronismos graves desde el punto de vista historiográfico, pues al no operar aisladamente, sino dentro de un conjunto sistemático, terminan por adscribirse a las reglas asociativas del campo semántico rector. De este modo, peinados, vestuario, decorados, utilería, objetos (sobre todo los que implican determinadas tecnologías), prácticas sociales y, en suma, todo elemento diegético (puesto en

cuadro), resulta susceptible de actuar intencionadamente o no como marca temporal, sin que ello ocluya que cumplan con otras funciones, incluso más relevantes para el desarrollo de la trama. Paralelamente esta función semiótica de los objetos puede remitir a la identificación de determinados elementos como propios de un género y, en ese sentido, situar la temporalidad como alternativa o prospectivamente posible.

En *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), después de un cuadro de título en negro con un epígrafe de estilo novelesco¹³⁷, la secuencia de apertura muestra, en un gran plano general, a un grupo de personajes cuyos rasgos y señas identitarias resultan inapreciables, aunque el rol informativo de revelar la identidad del quién recae en el narrador, que habla sobre el padre de Barry. La temporalidad eventual se corresponde con una tarde nublada. La acción es, a pesar de lo lejano de los participantes, clara y corresponde a la práctica en desuso del duelo, en este caso con pistola. El perdedor –así lo informa el narrador— es el padre de Barry, a quien se le auguraba una prominente carrera de abogado. La siguiente secuencia, en la que se puede apreciar a la viuda y a su hijo (Barry), el tipo de construcción y el vestuario confirman que la temporalidad general se corresponde a otra época, cuya precisión requiere, ya sea de otros datos textuales, ya de un conocimiento sobre la época de pertenencia de los elementos mostrados.



¹³⁷ La película se basa en la novela (originalmente por entregas) *La suerte de Barry Lyndon* (1844) de William Makepeace Thackeray; sin embargo, los epígrafes de los capítulos de la película no se corresponden a los de su fuente literaria.

En el caso de la temporalidad eventual, determinados actos cotidianos (como ir a dormir, despertarse, desayunar), o bien, asociados con determinadas horas o momentos del día en una cultura dada (verbigracia, la hora del té) pueden cumplir el rol de marcar la temporalidad de manera indirecta.

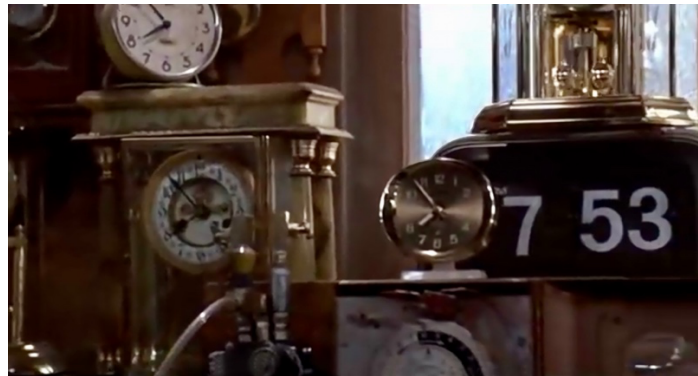
7.5.2.3.4 Signos directos de temporalidad.

Se trata de signos que refieren o denotan directamente información sobre el tiempo de la ocurrencia de los hechos en particular o de la historia en general. Se pueden dividir en lo que llamaremos *signos ambientales* y *signos cronométricos*. Ambos, no sólo dotan de un marco de referencia temporal las acciones iniciales, sino que pueden desempeñar otras funciones, por ejemplo, de carácter descriptivo, o agregar a la acción un valor simbólico y dramático más amplios.

Los signos ambientales se hallan representados por elementos habitualmente de la naturaleza asociados con el paso del tiempo, como pueden ser las puestas de sol, el día, la noche, una nevada. Enmarcan habitualmente los hechos y permiten responder a la pregunta sobre la temporalidad eventual, aunque también pueden determinar la temporalidad general en historias que transcurren dentro de una unidad de tiempo, por ejemplo, en una sola noche. En los exteriores, estos signos son consustanciales al espacio, esto quiere decir que cuando aparece un exterior se acompaña necesariamente de la referencia temporal a un momento del día (mañana, atardecer, noche, etcétera), a no ser que se trate de lugares que por sus características particulares se sujeten a una lógica distinta, por ejemplo, que la acción suceda en el fondo del océano, en el espacio exterior o en un mundo distópico o postapocalíptico que haya cambiado las condiciones y, por ende, las convenciones más habituales.

Los signos cronométricos, por su parte, se conforman por objetos habitualmente diseñados con el propósito de registrar, contabilizar o medir el tiempo, por lo que a través de ellos se puede saber información concreta sobre el cuándo inicial. Aquí caben imágenes de agendas, calendarios, temporizadores, despertadores, relojes, portadas de diarios con la fecha, pantallas de diversos dispositivos, entre otras posibilidades.

Back to the Future (Robert Zemeckis, 1985) inicia con una pantalla en negro con el título del filme y un sonido de relojes. Luego, la primera imagen muestra varios relojes de diferentes tipos y épocas que marcan todos en perfecta sincronía las 7:53. La cámara hace un recorrido por la habitación para mostrar todos estos relojes.



En el recorrido de la cámara aparecen otros objetos como un par de recortes de un diario, que habla del caso de unos terrenos vendidos a unos desarrolladores; fotos de científicos; una radio encendida, de la que se escucha un anuncio comercial: “Octubre es mes de inventarios. Toyota está haciendo ahora las mejores ofertas del año en los modelos de 1985. No encontrarás mejor auto a mejor precio ni mejor servicio en todo Hill Valley...”. La acción se ubica, pues, un día de octubre de 1985 a las 7:53 en Hill Valley. La cámara prosigue su recorrido, muestra una televisión encendida en medio de un informativo que habla sobre un material radioactivo que fue robado por unos terroristas libios hace dos semanas. La cámara avanza y se ven temporizadores, algunos otros equipos y una máquina casera para la automatización de tareas como abrir latas con comida para un perro, que no se ve, pero en cuyo plato se lee el nombre “Einstein”. De pronto, entra al lugar presumiblemente un joven con una patineta, pero sin que se vean más que sus piernas. El joven pregunta por el “Doc”.

7.5.2.3.5 La música intradieética y otros intertextos.

Eventualmente, además de las ya mencionadas referencias a hechos conocidos, los intertextos también pueden servir como marcas temporales, pues éstos vendrían a sustituir la referencia a una época. Para estos efectos, suelen utilizarse diversos tipos y fuentes de intertextos, entre los que destaca el uso de la música intradieética.

El plano secuencia de apertura de *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) muestra en blanco y negro el piso del patio de una casa.



Es una imagen en principio difusa, abstracta, que se mantendrá fija mientras suceden los créditos. La acción que transforma la imagen es el agua que la inunda, y, como se verá más adelante, es efecto de lavar el patio y el garaje. A través del agua, se observa un claro en el que se refleja el cielo, lo que permite ver que es de día. Pasa un avión. Terminados los créditos, la cámara se endereza y permite descubrir que la imagen corresponde a una parte del piso cercana a la coladera. Una mujer (Yalitza Aparicio) se halla aseando el lugar. El patio permite ver una herrería y algunos elementos que remiten a décadas pasadas, mensaje reforzado con el uso del blanco y negro selectivo.

En la segunda secuencia, ya dentro de la casa, la mujer, que lleva consigo cubeta, escoba y recogedor, se dispone a realizar el aseo. La acción se sitúa en la mañana (temporalidad eventual). Sube la escalera para acceder a la segunda planta, donde todo se ve en desorden. En paralelo a la tarea de limpieza comienza a escucharse una música intradieética, cuya pista es también cantada por la mujer. Se trata de un intertexto musical que corresponde a la canción “Te he

prometido” del álbum *Triunfador de América* (1970), del cantautor Leo Dan. El intertexto auxilia a situar la temporalidad general, que se ubica justamente a inicios de los años setenta. Luego, otros eventos reforzarán este contenido.

7.5.2.4 *Tiempo perceptual.*

Finalmente, dicho de manera muy breve, lo que llamamos *tiempo perceptual* depende de muchos factores, no únicamente subjetivos ni basados exclusivamente en la duración de un segmento fílmico, sea una toma, una escena o una secuencia. ¿De qué factores depende? Claramente de su duración, pero también de la cualidad de la acción representada, de la composición de la imagen, de la cantidad de elementos contenidos, de lo que ocurra en la banda sonora, del tipo de plano y, desde luego, del montaje.

En determinados casos, la temporalidad perceptual permite o impide establecer la temporalidad eventual o general con relación a la variable de su duración, del ritmo del montaje, de los movimientos, tanto de la cámara como al interior del plano. En ese sentido, la ausencia de movimiento da una sensación de pausa, pero el tiempo corre y, paradójicamente, no obstante que siga avanzando, la sensación de pausa puede aumentar. El tiempo real avanza, el tiempo perceptual es de una pausa larga, pero el tiempo ficcional depende, en cambio, no sólo de los tiempos anteriores, sino del contenido de la imagen. Recuérdese la obertura en *Spartacus* de Stanley Kubrick.

Concluido el primer bloque de preguntas básicas, corresponde pasar a un breve examen sobre el segundo bloque.

7.6 El segundo bloque de preguntas.

Si el primer bloque de preguntas se define por su presencia y recurrencia en la mayoría de los inicios, en el sentido que casi todo inicio responde a una o más

de dichas preguntas; el segundo bloque se conforma por preguntas que implican una respuesta que no necesariamente se encuentra en el inicio, ya que se trata de preguntas que más que responder, el inicio promueve o formula implícita o explícitamente. Esto no significa que eventualmente un inicio no pueda responder a una o más de estas preguntas ni que no puedan tener la primacía de orden y de énfasis; pero es común que la respuesta suela hallarse en cualquier punto, desde la apertura hasta el cierre del relato.

La segunda razón por la que incluimos estas cuestiones dentro del segundo bloque, es porque, si bien constituyen preguntas de pleno derecho, no encuentran una identificación inmediata con una de las grandes unidades narrativas de la diégesis, como puede ser el espacio (dónde), el tiempo (cuándo), los sucesos (qué) y los personajes (quiénes). En ese sentido, las cuestiones de este segundo bloque se hallan mayormente vinculadas a los hechos, las situaciones y las motivaciones de los personajes, en otras palabras al qué y, en segundo término, al quién. De este modo, cuando se pregunta: ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Con cuál efecto? Regularmente se refiere a ¿cómo ocurrió tal hecho? ¿Por qué ocurrió tal hecho? ¿Para qué hace lo que hace? ¿Cuál fue el efecto de determinado suceso o acto?

Por su carácter generalmente secundario —aunque hemos advertido que en determinados inicios podría no ser así—, las siguientes preguntas se revisarán de manera más sucinta. De hecho, las dos últimas preguntas que conforman este bloque, las cuales no son parte de la fórmula: 5w+1h (o 6w), podrían incluso constituir un tercer bloque; sin embargo, dado su número y que no están tan alejadas de las dos primeras, no se ve tal necesidad ni desde el punto de vista cualitativo ni cuantitativo.

7.7. ¿Cómo?

De las preguntas del segundo bloque, esta cuestión es probablemente la que en términos estrictos de frecuencia se halla más cercana a las preguntas del primer bloque.

El cómo habitualmente se refiere al modo en que ocurren los hechos. A este respecto, se presentan diferencias notables entre el relato novelesco y el relato cinematográfico, las cuales dimanarían de las diferentes formas de representar los hechos, ya que mientras en el primero la aparición del cómo requiere —la mayor parte de las veces— de su mención expresa; en el cine, el cómo se encuentra prácticamente vinculado al hecho de forma inseparable, puesto que ambas informaciones son mostradas de manera conjunta. En otras palabras, aunque en ambos casos se responde a cómo sucedieron los hechos iniciales, adquieren una formalidad distinta, ya que en el cine se trata de información copresente al hecho; mientras que en la novela se encuentra de manera complementaria, por ende, podría no aparecer, postergarse, implicarse o ser reducida a su mínima expresión.

7.7.1. El cómo en la novela.

El cómo en la novela puede ser de carácter simple y reducirse a adverbios modales de las acciones básicas; o de carácter complejo y articularse a través de una descriptiva que se desarrolla a partir de un núcleo narrativo, con el conjunto de microacciones que lo conforman y las circunstancias que lo rodean, por lo que se genera una serie cooperativa de datos sin la cual no es posible responder cabalmente a esta cuestión. Así pues, en la novela, cuyo soporte expresivo básico es una lengua, el cómo de una acción viene dado, en síntesis, de las adjetivaciones y los detalles que se agreguen a la acción mencionada. Ello implica un grado variable de información que participa asimismo del tono del relato y es susceptible de operar como marca genérica.

El cómo puede igualmente responderse a partir de una derivación de la causalidad del hecho (el por qué del qué), en particular de la forma de la consecuencia, en la cual se halla implícita la causa que revela. También puede presuponerse de la ejecución de un acto bajo las determinantes características del quién.

Por ejemplo, en el primer caso, la descripción literaria o la visualización cinematográfica de una escena que muestra los restos de un auto pueden señalar que son efecto de una colisión (qué implícito), ocurrida de una manera frontal (cómo implícito), y hacer suponer que su causa posible es la pérdida de control por exceso de velocidad (por qué implícito). Dentro del género policiaco, el encuentro con un cadáver en cuanto motivo detonante constituye la lectura del cuerpo fragmentado como texto, por lo que el inicio refiere el hecho de este encuentro e implícitamente el acto previo del asesinato. Ahora bien, la forma en que éste ocurrió, es decir, su cómo, se revela por las huellas-signos del cuerpo y algunos otros indicios del espacio. A su vez, la forma desvela rasgos de su autor e incluso elementos de la posible motivación. El cómo es aquí un condensador donde convergen el qué, el quién y el por qué.

En el segundo caso, un personaje descrito en términos de una edad, una discapacidad o alguna otra condición o rasgo, hace suponer que sus actos y los hechos en los que participa están marcados por una modalidad determinada (que responde al cómo), la cual puede ser inicial o postinicial. En la novela referida de *El curioso incidente del perro a media noche*, la condición del personaje particulariza la forma en que éste actúa e interpreta los hechos. El cómo, en este caso vinculado al quién, actúa como premisa narrativa para el resto del relato, por ende, el componente informativo inicial promueve el desempeño de su función contractual.

El cómo también depende de la posición del narrador respecto a la historia, esto es, de su grado de participación y la influencia que tiene lo anterior en los hechos relatados. Una voz exterior puede dar simplemente cuenta que un personaje miró a otro con curiosidad, o bien, puede ahondar en un sin fin de detalles que traduzcan el espectro semántico de la noción de curiosidad y la trasciendan añadiendo contenidos circundantes. Asimismo, puede narrarse desde el punto de

vista del sujeto mirado o del sujeto de la mirada, entre otras posibilidades, lo que influye en la manera en que la acción se desarrolla, por lo que una misma acción, pero narrada desde un punto de vista determinado, puede hacer que la respuesta al cómo se oriente puramente al hecho o incluya aspectos como la perspectiva del narrador o de algún personaje, con lo cual se da la cooperación entre el componente informativo y las características formales.

El cómo inicial también se asocia a subrayar, independientemente de la acción de que se trate, la idea de movimiento, fortaleciendo así las funciones detonantes¹³⁸. En ese sentido, no sólo se pueden utilizar adverbios y descripciones, sino que se puede recurrir a metáforas, parábolas, símiles e hipérboles...

El “Prólogo” de *Las horas* (1998) de Michael Cunningham se abre de la siguiente manera: “Sale a toda prisa de la casa con un abrigo demasiado grueso para el clima. Es 1941. Ha empezado otra guerra” (p. 13). El inicio refiere dos acciones. La acción de salida como apertura, que es sencilla, o sea, sin ninguna microacción, y es ejecutada por un quién tácito que ha salido de la casa. ¿Cómo? A toda prisa y con un abrigo que, a juicio de la voz narrativa, resulta demasiado grueso para el clima. La otra acción es menos habitual y más trascendente: el comienzo de otra guerra, cuya fecha, 1941, teje un vínculo hacia el exterior del texto. Los motivos detonantes son, pues, el acto de salir, cuyo propósito y destino se ignora, y la guerra que inicia, que ofrece un cambio situacional de diversas consecuencias, lo que anteriormente se mencionaba como un hecho drástico, que conlleva un antes y un después. El qué inicial incluye, entonces, una acción habitual y un suceso extraordinario. El cuándo es informado de tres formas: por la mención del año, 1941; por el evento, mediante un vínculo extratextual; así como por el uso del abrigo, que resulta grueso para el clima y sugiere un cambio de estación.

La novela *La pianista* (2010) [1983] de Elfriede Jelinek comienza con un símil:

Como un ciclón, la profesora de piano Erika Kohut entra atropelladamente en la casa que comparte con su madre. La madre suele llamar a Erika su pequeño torbellino, porque los movimientos

¹³⁸ Véase el capítulo correspondiente a las funciones inaugurales.

de la niña son a veces de una rapidez extremada. Intenta escabullirse de la madre. Erika se acerca al final de la treintena [...] Como una multitud de hojas otoñales, entra disparada en la casa e intenta llegar a su habitación sin ser vista (p. 4).

El qué presenta básicamente la llegada de Erika a la casa donde vive con su madre como hecho fundamental, pero la modalidad (el cómo) enriquece informativamente no sólo la manera en que son presentados los hechos, sino el conjunto, incluidas la situación inicial y el tipo de relación entre Erika y su madre. Se trata de una acción cotidiana, a la que la información sobre el cómo, no obstante, imprime la idea de un movimiento vertiginoso que se asocia con Erika, promoviendo las funciones contractuales y detonantes del inicio. “Entra atropelladamente”, “como un ciclón”, la madre la llama “pequeño torbellino”, ya que sus movimientos son “de una rapidez extremada”, “intenta escabullirse”, “entra disparada” como “multitud de hojas otoñales”. En el breve fragmento citado, se presentan una serie de elementos isotópicos que, a través de comparaciones, metáforas y adverbios refuerzan la idea de un movimiento violento.

El cómo puede observarse también en el plano de la narración, en cuyo caso tiene que ver con la manera en que un hecho es narrado, pero este aspecto más que por la información explícita se constituye por una serie de procedimientos y por el apego (o desapego) a modelos narrativos, que pueden examinarse mejor dentro de las características formales del inicio, las cuales se abordan en el siguiente capítulo.

7.7.2 El cómo en el cine.

En el relato cinematográfico, la acción implica casi necesariamente modalidad. Cuando la acción es mostrada mientras se desarrolla, la modalidad — que no debe confundirse con su sentido— aparece consecuentemente representada de manera clara, ya que es intrínseca a la acción, por ende, hablaremos aquí de un *cómo explícito*.

En la referida secuencia de apertura de *Touch of Evil* observamos quién puso la bomba en el automóvil, sabemos también la consecuencia lógica y directa de dicho acto; pero al mismo tiempo, en la medida que tales acciones aparecen en la pantalla, sabemos cómo fue que ocurrieron. En la imagen cinematográfica el qué y el cómo, al menos en el aspecto más inmediato de la acción mostrada, van siempre unidos.

La referida secuencia de apertura del filme *Amores perros* abre con una persecución frenética en la ciudad y cierra con un violento choque. En ese sentido, sabemos el qué (hechos fundamental y participantes), pero también sabemos cómo fue que ocurrieron tanto la persecución como el impacto y, a la vez, que éste último es consecuencia directa de la persecución como causa inmediata. Pero ignoramos la razón de la persecución y cuáles serán las consecuencias de la colisión.

Cuando la imagen no es una acción en curso, sino el efecto de una acción, lo mostrado puede dotar de elementos informativos que permitan suponer la acción que tuvo lugar antes, así como su modalidad. Es lo que llamamos el *cómo implícito*. Así, de manera equivalente a lo que ocurre en la novela, el cómo puede implicar no sólo información sobre la acción causante, su modalidad y sus participantes, sino operar marcas que permitan, entre otras inferencias, la adscripción del texto a un género determinado, cumpliendo una función inaugural de tipo contractual¹³⁹. Para poner un ejemplo similar al empleado en la novela, la escena de un crimen permite identificar casi de inmediato el género, no tanto por el crimen mismo, sino por su modalidad (sea explícita o implícita) y los demás elementos circundantes. De este modo, una escena de apertura que presente un homicidio permite identificar, en virtud de su modalidad, si se trata de un western, de una película de gánsteres o de una *slasher movie* (terror de cuchilladas). Dicho en términos peircenianos, la modalidad operaría como interpretante, el acto como representamen y el género como objeto.

El cómo, entonces, no sólo responde a informar sobre el modo del qué, sino que contribuye a que el inicio cumpla con sus funciones inaugurales. Lo anterior parece obvio en el caso de que se muestre una acción en curso (cómo explícito) o

¹³⁹ Véase el capítulo correspondiente.

ésta sea inferida de una escena mostrada (cómo implícito); pero incluso cuando la acción tiene lugar fuera de cuadro, ora porque ocurre en el contracampo u otro espacio contiguo, o más allá de lo que permita ver la profundidad del campo, la banda sonora también puede expresar información sobre la cualidad de la acción o del suceso.

Con todo, no ha de suponerse que, por el hecho de que una acción se muestre y con ello se revelen inherentemente aspectos sobre su modalidad, se ocluye que el inicio pueda formular en un sentido más amplio la pregunta: ¿Cómo?

7.8 ¿Por qué?

La respuesta a esta pregunta corresponde a las razones que se tienen para que un evento o un acto haya ocurrido, ocurra o pueda ocurrir. Con frecuencia, esta pregunta se abre o se promueve en el inicio más que responderse, pero su formulación, ya sea explícita o implícita, en su calidad de antecedente o consecuente, suele estar presente en el inicio o sobrevenir inmediatamente.

Es común que los inicios informen de un enunciado narrativo que, dicho de forma simplificada, es algo que pasa o que alguien hace, lo cual ocurre ineluctablemente en un lugar, en un momento, bajo unas circunstancias y de un modo específico. Sin embargo, muchas veces se ignora por qué ocurre.

En el citado inicio del filme *Amores perros*, vemos que dos jóvenes tratan de escapar de la persecución de una pick-up, pero no sabemos por qué son perseguidos ni tampoco por qué el perro que llevan en el asiento trasero se está desangrando. Por ello, la pregunta por qué resulta básica en los inicios llamados *in media res*, en los que vemos una acción en curso, pero de la que faltan sus antecedentes o un mayor contexto, ya que se trata de hechos cuyas causas son anteriores a la temporalidad inicial. La acción se despliega sobre una laguna informativa que se espera sea resuelta más adelante, y que muchas veces es la respuesta a la pregunta: ¿por qué?

En la referida novela *El túnel*, sabemos desde el inicio de un hecho terrible, también conocemos quién es el victimario y quién es la víctima, pero ignoramos la razón por la cual se llegó a esa situación y las motivaciones del narrador para haber cometido tal crimen.

Obviamente también hay inicios cuyas causas aparecen rápidamente para explicar el acto o el hecho que está teniendo lugar. En algunos relatos, el por qué (las causas o razones) y a veces el para qué (las motivaciones y propósitos) aparecen en el inicio como justificación necesaria a un hecho de cambio, verbigracia, mudar de residencia como en *Estas ruinas que ves*; o iniciar una búsqueda como en *Pedro Páramo*.

Otros inicios responden a esta pregunta, aunque no en el anzuelo o la entrada, pero sí más adelante, todavía en el inicio si se considera una unidad inicial *in extenso* como puede ser el primer capítulo de una novela. El Quijote, por ejemplo, sufre una transformación radical, cuya explicación, que obedece a que perdió el juicio por dormir poco y leer en exceso libros de caballería, tiene lugar dentro del primer capítulo. Luego, las consecuencias que sufre el personaje a partir de su conversión en Don Quijote son las aventuras narradas en el desarrollo de la historia.

Hay otras causas que concurren simultáneamente a los hechos, ya que no implican anterioridad con relación al evento, tal es el caso de algunos accidentes, de ciertos eventos naturales o de un evento imprevisto mas no extraño, como un encuentro casual.

En síntesis, las razones que explican un hecho pueden emerger desde el inicio, aunque no necesariamente en la entrada. Sin embargo, cuando estas razones no aparecen, resulta frecuente que el inicio las abra o las formule implícita o explícitamente con el propósito que sean resueltas en el desarrollo del relato, así como de generar interés.

7.9 Notas sobre las preguntas informativas.

Es importante señalar que esta forma de aproximarse a la información inicial, esto es, a través de preguntas, constituye sólo una herramienta para facilitar la tarea analítica, pero no debe pensarse que la información inicial se limita a estos aspectos. Como quiera que sea, formular tales preguntas ayuda a relacionar la información inicial con unidades del relato bien establecidas y correlacionadas con categorías analíticas tradicionales, como son el espacio, los personajes, los sucesos o el tiempo. Asimismo, permite identificar con claridad cuáles son las cuestiones a las que un inicio responde o, en sentido contrario, abre o deja sin respuesta, así como la jerarquía, el orden y el énfasis que presentan dentro de la estrategia informativa del inicio.

Por su parte, la respuesta a las preguntas puede comenzar exponiendo una o múltiples cuestiones a la vez, así como enfatizar en uno o más aspectos. En ese sentido, podría hacerse una tipología de los inicios con base a la cuestión a la que otorguen primacía, ya sea de orden o de énfasis, de modo que podría hablarse de inicios de lugar, de tiempo, de personaje, de hechos, entre otros. En cualquier caso, lo que se pretende es facilitar el estudio de la información inicial como uno de los componentes complementarios del inicio (CCI).

En la medida que se avanza en la recepción de cualquier relato, la información se va acumulando, por ende, se va respondiendo a más cuestiones, a la vez que pueden añadirse detalles, matices, modulaciones o correcciones a la información inicial previa.

La información inicial es compleja por muchas razones, entre otras, porque carece de antecedentes informativos textuales. De hecho, en eso consiste el rol basal de la información inicial que, como se ha venido insistiendo, adquiere valor más allá del mero contenido informativo, pues no debe soslayarse la sinergia que se establece entre los datos iniciales, las características formales, su posición estructural respecto al resto de la información del relato y el hecho que se trata de la primera información que adquieren los destinatarios, esto es, la que abre el

discurso narrativo, inaugura el universo ficcional, sienta las cláusulas del contrato de lectura y marca las primeras pautas interpretativas.

Dada su menor recurrencia en los inicios, las siguientes preguntas serán vistas de manera aún más general y sucinta.

7.9.1 ¿Para qué?

Esta pregunta habitualmente responde a la finalidad, propósito o motivaciones de un personaje para realizar determinada acción, por ello esta clase de información aparece de manera eventual en los inicios, donde no siempre existe claridad en cuanto a las motivaciones, ya sea porque no existen en ese momento y son efecto de una causa posterior; ya porque la estrategia informativa sea no presentarlas; ya porque no tengan mayor relevancia en este punto del relato; ya porque se trate de un relato donde no tengan peso o sean meramente circunstanciales. Aunque no son estrictamente lo mismo, a veces es difícil separar las motivaciones y propósitos de las causas y las razones, esto es, distinguir el para qué del por qué.

El para qué es un dato que, según el tipo de relato o el género, puede resultar más o menos relevante en un inicio. En los relatos de búsqueda, por ejemplo, con independencia de los frutos que pueda rendir ésta, la motivación inicial suele presentarse para dotar de sentido el propósito de la búsqueda, y si bien puede aparecer o no en la entrada, suele hallarse en algún punto del inicio *in extenso*.

Pedro Páramo (1955) de Juan Rulfo comienza de la siguiente manera:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo (p. 2).

¿Quién? El narrador autodiegético, su madre y su padre (ausente). ¿Qué? La muerte de la madre, la promesa del hijo, el viaje en búsqueda del padre.

¿Dónde? El narrador-protagonista está actualmente en Comala. ¿Para qué? Para conocer a Pedro Páramo, su padre. ¿Por qué? Porque antes de morir su madre, él le prometió que iría a conocer a su padre. El propósito, aparecido en el inicio, marcará el resto del relato. La muerte de la madre y la búsqueda funcionan como motivos detonantes.

El para qué inicial puede referir no sólo las actuaciones de los personajes dentro del universo diegético, sino manifestar por parte de los destinadores –sea editores ficticios o narradores homodiegéticos— sus propósitos de escribir o dar a conocer una obra, ciertos documentos, correspondencias o determinados sucesos. En suma, justificar la existencia del relato y la necesidad de su escritura o publicación, según el caso, en el preinicio (a través de algún paratexto ficcional), en el inicio central, o bien, en ambos.

En la referida novela *Los relámpagos de agosto*, de Ibarguengoitia, el “Prólogo” menciona explícitamente que el propósito de sus memorias es combatir malentendidos, así como las calumnias de ciertos personajes y, principalmente, la “Nefasta Leyenda” sobre la Revolución del 29.

En *El Periquillo Sarniento* (2003) [1819] de José Joaquín Fernández de Lizardi, los preinicios y el inicio central coinciden en señalar el propósito pedagógico del texto, que pretende precaver a sus hijos de los peligros de la vida. De este modo, en el “Prólogo de Periquillo Sarniento” puede leerse “Cuando escribo mi vida, es sólo con la sana intención de que mis hijos se instruyan en las materias sobre que les hablo” (p. 7). Luego, en el primer capítulo, desde el epígrafe se menciona que se hablará del motivo para dejar a sus hijos sus cuadernos, lo que se confirma en el íncipit. Los escritos son una especie de herencia que un padre, enfermo y postrado en cama desde hace tiempo lega a sus hijos en sus momentos finales.

COMIENZA EL PERIQUILLO ESCRIBIENDO EL MOTIVO QUE TUVO PARA DEJAR A SUS HIJOS ESTOS CUADERNOS, Y DA RAZON DE SUS PADRES, PATRIA, NACIMIENTO Y DEMÁS OCURRENCIAS DE SU INFANCIA.

Postrado en una cama muchos meses hace, batallando con los médicos y enfermedades, y esperando con resignación el día en que, cumplido el orden de la divina Providencia, hayáis de cerrar mis ojos, queridos hijos míos, he pensado dejaros escritos los nada

raros sucesos de mi vida, para que os sepáis guardar y precaver de muchos de los peligros que amenazan y aun lastiman al hombre en el discurso de sus días (p. 12).

En el cine sucede algo similar a lo que ocurre en la novela, en el sentido que la respuesta a esta cuestión no es tan frecuente como las preguntas que conforman el primer bloque. Con todo, eso no significa que no aparezca o que el propósito no tenga un alcance, según el caso, más amplio o limitado, y que se pueda presentar de manera explícita o implícita.

En el inicio del citado filme *The Godfather Part I*, Bonasera va a ver al Padrino. ¿Para qué? Para pedirle explícitamente que haga justicia para su hija.

En la también citada *Once Upon a Time in America*, una mujer entra en su habitación, donde encuentra elementos extraños. Antes de que pueda hallar una explicación, unos hombres emergen desde las sombras ¿Cuál es su propósito? Obtener información sobre el paradero del hombre del retrato en la casa de la mujer.

7.9.2 ¿Cuál efecto o consecuencia?

Esta cuestión es una pregunta que si no está formulada explícitamente lo hace de manera implícita, ya que conlleva el correlato del hecho fundamental del inicio con sus posibles consecuencias, las cuales pueden ser vistas a lo largo del relato o resolverse de manera inmediata en el inicio. Cuando sucede esto último, habitualmente el acto resuelto se presenta como un nuevo problema a enfrentar, tal como ocurre con la bomba en el inicio de *Touch of Evil*, donde la explosión resuelve la cuestión de su colocación; pero al existir un crimen, abre una ruta sobre su investigación.

Algunos inicios, por su parte, muestran el efecto, por lo que la pregunta se invierte y pasa a ser ¿cuál es la causa?, lo que lleva a interrogarse fundamentalmente sobre el por qué.

7.9.3 La doble funcionalidad de la información inicial.

Establecer los correlatos ayuda a entender mejor las relaciones internas del texto y la estrategia de dosificación informativa. Esto implica, como se ha dicho, que en un inicio determinado podrían estar presentes todas estas cuestiones o solamente alguna o algunas. Asimismo, el énfasis puede estar puesto en un aspecto en detrimento de los demás, pero sin que ello menoscabe la funcionalidad apertural del inicio. Por el contrario, la información inicial se construye a partir de la tensión dialéctica entre los datos aportados y las lagunas informativas.

Hay que mencionar que el conjunto de preguntas iniciales obedece, casi siempre, a lo que designaremos como la *doble funcionalidad* de la información inicial, que corresponde, por un lado, a la necesidad de responder cuestiones básicas y, por otro, a la capacidad de abrir nuevas preguntas. Se trata de un proceso que, si bien se da en todo el texto, en el inicio adquiere un papel destacado.

Finalmente, es prudente añadir que en las respuestas a las preguntas implícitas se puede partir de identificar el atributo más importante, en el caso del quién, puede ser el nombre en cuanto señala de identidad, pero se deben considerar todos aquellos datos explícitos e implícitos que se proporcionan o se sugieren acerca del personaje. Así la pregunta quién incluye una serie de preguntas derivadas, por ejemplo: ¿Cómo se llama? ¿Cuántos años tiene? ¿A qué se dedica? ¿Cómo viste? ¿Qué rasgos físicos o psicológicos lo distinguen? Esta serie de posibles preguntas, digamos, de segundo grado, implican información de diversa índole, la cual un inicio dado responde de manera general o particular y abordando algún aspecto o varios. Lo mismo cabe señalar con respecto al lugar, el momento o la acción.

Las preguntas, pues, buscan identificar más fácilmente los núcleos de la información determinada, pero siempre en el entendido que no toda la información inicial —ni necesariamente la más importante— es de tipo determinada¹⁴⁰, y que

¹⁴⁰ Como se mencionó en el capítulo 6, donde se habla de diferentes tipos de posibilidades de información inicial.

toda información, aunque pueda interpretarse en el proceso de lectura con más o menos facilidad, resulta teóricamente compleja.

CAPÍTULO 8. CARACTERÍSTICAS FORMALES.

Presentación.

Si bien es cierto que todo inicio ofrece información, también lo es que cualquier información conlleva siempre unas características formales que vehiculan el contenido informativo de un modo específico. Por lo anterior, y en la medida que las características formales participan activamente de la producción de sentido y son ellas mismas informativas, su estudio resulta necesario para entender la operación del conjunto inicial.

El análisis de este componente complementario buscaría, determinar cuáles son las características formales de los inicios que se busque estudiar, así como examinar sus consecuencias en el conjunto inicial y sus interacciones con el resto de componentes.

A diferencia del contenido narrativo-informativo, que se puede abstraer, y que potencialmente puede narrarse de muchas maneras, retransmitirse por otros medios y eventualmente resumirse, la forma específica en que los contenidos son presentados resulta irreductible. De hecho, cualquier intento de cambio, transferencia a otros medios o reducción resulta en una transformación sustancial que da lugar a un relato diferente, por más que se cuente la misma historia. De ahí que cuando un contenido narrativo se transfiere, como en el caso de las adaptaciones, se requiere el concurso de procesos transmodelizadores o, dicho de

otro modo, se impone adoptar modelos, formas, repertorios y procedimientos propios del medio de adopción, sin soslayar que éstos y sus usos dominantes se encuentran asimismo en permanente transformación. Algunos de estos modelos tienen, no obstante, lo que aquí llamamos *equivalentes funcionales*; sin embargo, aun en estos casos se presentan especificidades que permiten transmitir (o transmiten necesariamente) datos añadidos, diferenciales informativos y metadatos.

Terry Eagleton (2016) [2013], menciona sobre la importancia de la forma en la obra literaria:

Las obras literarias son creaciones retóricas, además de simples relatos. Requieren ser leídas poniendo una atención especial en aspectos como el tono, el estado de ánimo, la cadencia, el género, la sintaxis, la gramática, la textura, el ritmo, la estructura narrativa, la puntuación, la ambigüedad y, en definitiva, todo lo que podríamos considerar “forma” (pos. 75).

Dada su posición estructural con respecto al conjunto, y de erigirse como el punto señalado por el texto para establecer el primer contacto, en el inicio estas características adquieren mayor relevancia y resultan imprescindibles para el cumplimiento de las funciones inaugurales, sobre todo las de carácter apelativo y contractual¹⁴¹. Asimismo, la proximidad o alejamiento a los diferentes modelos definen parte de las relaciones fundacionales¹⁴² tanto internas como externas. En otras palabras, así como todo inicio presenta, en mayor o menor medida y en un sentido u otro, cierta información, también supone siempre determinadas características que lo hacen más o menos particular. Estas características se basan regularmente en la adopción o rechazo de modelos de presentación informativa que constituyen formas institucionalizadas de comunicar determinados contenidos, las cuales, además de ser imitadas, pueden sufrir variaciones, transformaciones, rupturas, o bien, ser cuestionadas (mediante parodias o deconstrucciones), por lo que se manifiestan como formas convencionales e históricas que, dentro de un

¹⁴¹ Véase el capítulo dedicado a las funciones inaugurales.

¹⁴² Véase el capítulo dedicado a las relaciones fundadoras.

campo determinado y en el marco de una circunstancia dada, se articulan a partir de la conjunción de diversos procedimientos, acervos y normas.

En virtud de lo anterior, es importante precisar que la información inicial, independientemente de los asuntos que aborde, nunca aparece como un conjunto de datos puros o aislados, sino que siempre se presenta bajo una forma concreta que contribuye con su eficacia informativa y su impacto comunicativo. Así pues, todo inicio tiene una forma específica de presentar la información que repercute en su sentido y en sus efectos, por lo que en codependencia con el resto de componentes (CCI) contribuye a establecer determinadas relaciones (con los géneros, la tradición del campo, el mundo...) y, de este modo, desempeñar sus funciones inaugurales.

En la medida que las características formales del inicio son la materialización concreta de un sinfín de posibilidades de presentar la información inicial, contribuyen al refuerzo de lo que designamos como un *efecto particularizante* que, no obstante, encuentra muchas veces su base en modelos discursivos (literarios y no literarios). En el caso de la novela, destacan los modelos de narratividad literaria, pero —a diferencia de lo que ocurre en otros campos— sin que se excluya la incorporación de modelos de diversa procedencia.

En síntesis, los modelos constituyen formas institucionales de comunicación que promueven el establecimiento de un contrato entre el texto y los destinatarios, al permitirles, entre otras cosas, reconocer en el modelo la función de la información y de los elementos textuales involucrados, por ende, facilitan interpretar de forma más eficaz los contenidos informativos del inicio (manifiestos o latentes).

8.1 Características formales y modelos.

Desde el punto de vista del proceso de lectura, comenzar a leer un texto no sólo consistiría en acceder a cierta información inicial sobre los hechos, las circunstancias, los actores, el lugar... sino relacionar e interpretar la información a

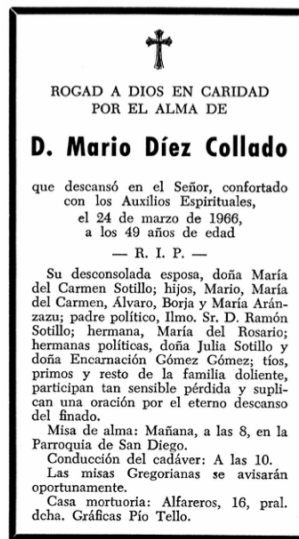
partir de la forma en que se halla expresada, lo que requiere contrastarla con conocimientos convencionales que permitan identificar los términos de la relación tripartita entre la información transmitida, los modelos que la soportan y las funciones comunicativas asociadas a éstos.

Los modelos se constituyen por la conjunción de reglas que determinan diversas cuestiones como el orden, el tipo y la cantidad de información, así como el modo de expresarla a través de procedimientos, técnicas y estrategias que configuran formas particulares que pueden resultar reconocibles dentro del campo en cuestión y que, en algunos casos, legitiman la comunicación al establecer las vías y las formas consideradas correctas según los fines comunicativos que se persigan. De este modo, los modelos institucionales constituyen formas de distribuir y presentar los contenidos informativos, pero también de interpretarlos.

Cada campo cuenta con modelos propios, por tanto, se puede hablar de unas formas y una historia campal. No obstante, en campos afines hay algunos modelos que desempeñan funciones similares, si bien con características formales particulares. De ahí que los modelos de narratividad literaria no necesariamente sean iguales a los del cine, aunque puedan desempeñar funciones cercanas o más o menos equivalentes. Un diálogo literario, por ejemplo, puede desempeñar una función similar a la de un diálogo cinematográfico, pero sus características formales son, en virtud de los diferenciales expresivos, necesariamente distintas.

En la novela *Cinco horas con Mario* (1966), Miguel Delibes comienza con la imagen de una esquila mortuoria. Este sería el modelo. La información que transmite es un hecho fundamental: la muerte (que responde a la pregunta ¿qué?) de Mario Díez Collado, de 49 años (¿quién?), el día 24 de marzo de 1966 (¿cuándo?).

En la esquila aparecen otros datos coherentes con la forma elegida: los nombres de los deudos dolientes, así como información dirigida a los destinatarios ficticiales de la esquila sobre eventos futuros consecuentes con la muerte de Mario (hechos participantes futuribles), a saber, la misa de alma, con fecha, hora y lugar (mañana –entiéndase, 25 de marzo de 1966— a las 8, en la Parroquia de San Diego).



La esquela es un tipo de anuncio cuya función es comunicar algo relativo a la muerte de alguien, de ahí que exista convergencia interna entre la información, la forma empleada y su función comunicativa. En consecuencia, el inicio de la novela presenta concordancia entre la información transmitida: la reciente muerte de Mario; el modelo elegido para comunicar el evento por parte de los deudos: la esquela; y el cumplimiento pragmático de la función: dar a conocer o lamentar la muerte de alguien. Sin duda, el mismo evento se podría haber comunicado de otra manera, pero la elección de hacerlo en forma de esquela tiene consecuencias que contribuyen a un efecto propio, como tener un impacto emocional más fuerte e inmediato, y, desde el punto de vista cognitivo, introducir una forma reconocible para los lectores, lo que incrementa el *efecto particularizante* que hemos venido refiriendo. En cooperación con su posición, contribuye asimismo a robustecer las funciones apelativas y detonantes de lo que aquí llamamos el *anzuelo*.

La información puede ser concordante o discordante con relación a su modelo. Lo primero sucede, como en el caso anterior, cuando existe concordancia entre el tipo de información comunicada y la función pragmática del modelo elegido. Lo segundo se presenta cuando el tipo de información es discordante con la función pragmática del modelo, por ejemplo, utilizar un memorándum institucional para comunicar un asunto jocoso.

De igual forma, un modelo extraliterario puede usarse para transmitir información referencial, en lo que llamaremos *consonancia informativa*, por

ejemplo, para generar desde el inicio un efecto realista; o, por el contrario, se puede usar un modelo extraliterario para transmitir información claramente ficcional, en un caso de *disonancia informativa*, para potenciar, por citar un caso, el estatuto ficcional y literario del texto. Como quiera que sea, la elección del modelo no tiene una operación transparente respecto al contenido narrativo que, a pesar de que pueda ser el mismo bajo un modelo u otro, no tendrá el mismo alcance, sentido y efecto. Asimismo, un modelo típicamente literario se puede utilizar para vehicular información ficcional o referencial.

En el ámbito de la novela y del campo literario, a diferencia de otros campos institucionales, se pueden incorporar toda clase de modelos lingüísticos sin que el juego de las variantes y posibilidades entre el tipo de información, su origen, las características formales y sus funciones pragmáticas menoscaben su valor. Por el contrario, éste recae muchas veces en lo acertado que pueda resultar la combinatoria. En otras palabras, un inicio novelesco —sobre todo en la actualidad— puede valerse de elegir cualquier modelo y transmitir todo tipo de información sin limitarse a las funciones pragmáticas de origen.

En campos diferentes a la literatura, además de que la ficción no es lícita y apartarse de los hechos constituye una trasgresión (una falsedad o incluso una mentira), alejarse de las formas institucionales significa salir de la esfera de comunicabilidad del campo, donde lo que aquí llamamos concordancia y consonancia operan de manera estrictamente normativa.

8.1.1 Modelos y preinicios.

En los preinicios, los modelos elegidos de preferencia son paratextos introductorios tipo el exordio, el prólogo, la nota inicial o la introducción, los cuales, pese a su apariencia de paratextos editoriales tanto por su ubicación como por sus características formales, se emplean regularmente para aportar datos del universo ficcional y justificar la existencia del relato.

La disonancia entre estos modelos referenciales y la información de tipo ficcional se enfatiza o se diluye dependiendo de las circunstancias. En el primer

caso, *enfaticación*, la discordancia es tan grande y evidente que pone al desnudo el procedimiento literario subrayando la naturaleza ficticia de la información y el carácter constructo y arbitrario del relato. Lo más frecuente es, con todo, lo segundo, *dilución*, que ocurre por tres razones fundamentales, aunque de naturaleza distinta: la primera es eminentemente receptiva y obedece a que la información ficcional puede no contener, al menos para un grupo de lectores, marcas claras que permitan identificar el carácter ficticio de la información, por lo que el preinicio opera como un paratexto al uso. Esto ocurre sobre todo en quienes Umberto Eco (2002) llama –el término no es muy afortunado– “lectores ingenuos”. La segunda razón descansa en que, si bien existe disonancia entre la naturaleza de la información y su modelo, no existe discordancia entre la función pragmática del modelo y el tipo de información proporcionada, como en el ejemplo de *Cinco horas con Mario*. La tercera cuestión obedece a que debido al alto grado de difusión y, por ende, de convencionalidad de estas formas, sobre todo en los preinicios, la posible disonancia es pasada por alto por hallarse ampliamente incorporada en la práctica novelística.

Si algo caracteriza a los preinicios desde el punto de vista de sus características formales es, pues, su adscripción a modelos, entre los que predominan los paratextos pseudoeditoriales (fccionales). Pero destaca también la incorporación de otros modelos de origen no literario como se ejemplificó con dos novelas de Delibes: el croquis y la esquila en *Las ratas* y *Cinco horas con Mario* respectivamente.

En las novelas que cuentan con varios preinicios, lo más común es que aparezca un modelo por cada preinicio y aún se presente otro más en el inicio central, como sucede en *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia y *En el nombre de la rosa* de Umberto Eco.

8.1.2 Modelos y tipos textuales.

Algunos tipos textuales¹⁴³ pueden determinar las características formales del inicio y, en no pocas ocasiones, extenderse a toda la obra. Un ejemplo es una carta, que puede emplearse exclusivamente como apertura en el preinicio, en el inicio central, o convertirse en la plataforma de todo el relato como sucede con la novela epistolar, la cual se construye a partir de las comunicaciones (mediante cartas u otros medios de intercambio intersubjetivo) entre un destinador y uno o más destinatarios¹⁴⁴, o mediante un intercambio cruzado entre múltiples participantes como en *Las amistades peligrosas* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos. En ocasiones, el inicio de la novela epistolar viene antecedido por un preinicio, el cual tiene un alcance general y presenta características formales de prólogo o introducción. Se trata de un segmento textual cuya función básicamente es justificar la existencia del cartapacio que reúne las cartas (al tratarse, en principio, de un medio de comunicación privada).

El contenido informativo-narrativo de las cartas no está determinado de antemano, aunque es claro que dicha forma permite adoptar una comunicación donde el control informativo recae ficcionalmente en los distintos participantes. La visión de un participante no reemplaza la del resto, por lo que en estos casos se puede adoptar el esquema de un relato multivocal con un inicio común y distintos subinicios, o con inicios relativamente independientes, bajo el esquema de reinicios múltiples. A su vez, todas las cartas pueden comenzar con una misma fórmula de apertura, donde cada inicio estaría sometido a un principio de indiferenciación bajo un régimen de formalidad que, luego, pasaría a diferenciarse con la comunicación particular del asunto.

¹⁴³ Por tipos textuales nos referimos aquí, más que a las clases más conocidas y difundidas, las cuales suelen definirse por su intencionalidad (narrativo, expositivo, descriptivo, argumentativo, instructivo, publicitario, etcétera), a modelos textuales que se correlacionan con los diferentes campos y que dependen no sólo de su intencionalidad, sino sobre todo de su formalización.

¹⁴⁴ Con independencia de si el destinatario no está concretamente definido, ya porque no se den referencias o porque puede ser cualquiera. E independientemente también de si el destinatario va a recibir la carta o no: ora porque no es el propósito, porque es un destinatario imaginario, porque haya muerto o porque no haya nacido aún.

El principio de esta clase de intercambios comunicativos se puede actualizar a los tiempos corrientes con las consecuentes repercusiones en las características formales, por ejemplo, mediante la sustitución de la carta por un diálogo en una aplicación móvil como Whats App o Telegram, en cuyo caso la información adquiere rasgos –incluso desde el punto de vista lingüístico— de los usos comunicativos de la plataforma, por ejemplo, abreviaturas, emoticones, fotos y demás elementos propios de esta clase de intercambios. Además de introducir temáticas diferentes a las que se acostumbraba a tratar por carta.

Algo similar a los inicios con características epistolares (carta, chat, SMS...) sucede con el diario en sus distintas modalidades (íntimo, de viajes, profesional); las memorias; las crónicas, entre otros tipos textuales cuyas características, aparecidas muchas veces desde el inicio, dan lugar a formas específicas de presentar y de organizar la información, a la par que establecen fronteras temáticas y límites de lo decible. En otras palabras, las características formales no sólo son cosignificantes con la información inicial y contribuyen a potenciar su alcance significativo, sino que encauzan su organización interna y sus límites, lo que en conjunto tiene diversas repercusiones en el resto de los componentes complementarios del inicio (CCI), por ejemplo, al sentar las bases contractuales del relato –inherentes a su forma narrativa—, o establecer determinados vínculos genéricos o intertextuales.

En otro orden de ideas, la novela cuenta con modelos ampliamente difundidos que, sin ser exclusivos del campo literario, se encuentran convencionalizados según su práctica, por ello han adquirido una relativa especificidad que permite diferenciar sus rasgos de los que aparecen en las producciones de otros campos.

Una descripción, por citar un caso, no sólo tiene un propósito comunicativo, sino que presenta características particulares que dependen de las reglas de cada campo, ya que éstas determinan la extensión, las funciones, los términos y el tono que se considera aceptable. En la mayor parte de los campos una descripción ajena a sus propias convenciones no es admisible, sobre todo si guarda una posición inicial, ya que los inicios en general (no sólo los novelescos) asientan o reafirman un conjunto de reglas institucionales para encauzar la comunicación.

La novela, a diferencia de lo que ocurre en otros campos¹⁴⁵, se manifiesta desde su inicio como un espacio abierto a la incorporación de descripciones u otros modelos informativos de cualquier procedencia, de ahí que, a partir de las características formales del inicio, se puedan promover vínculos externos específicos, sin que el modelo convocado rompa el pacto ficcional que, en todo caso, si no se refuerza o se amplía, se vuelve ambiguo. Así pues, en el inicio novelesco tienen cabida tanto los modelos típicamente literarios¹⁴⁶ como aquellos que provienen de los campos más diversos de la cultura, lo que a su vez puede dar lugar a manifestaciones de naturaleza híbrida, como sucede con la descripción ecfrásica en el inicio de *Las edades de Lulú* (1989) de Almudena Grandes.

En correlación a las características propias que adquiere un modelo dentro de un campo institucional se encuentra su asociación con determinadas funciones informativas, de ahí que los distintos procedimientos literarios se relacionen con formas de vehiculación reconocibles que se encuentran abiertas a cooperación o contradicción, así como a propiciar hibridaciones con otras formas. Ello conlleva la posibilidad de identificar, además de los modelos más generales, procedimientos y modelos narrativos más específicos.

Un mismo evento, piénsese en la muerte de un personaje, puede ser comunicado tanto en el inicio de una novela como en el inicio de una película, pero las características propias de cada medio modelan la manera en que la información es transmitida y contribuyen, sin duda, a que esa información adquiera su valor expresivo, tenga determinados efectos y, de manera específica, cumpla sus funciones inaugurales e instaure sus relaciones fundadoras.

Las características formales del inicio, entonces, no sólo involucran la adscripción, adopción, transformación, deconstrucción, alejamiento o rechazo de ciertos modelos, sino que involucran la forma de articular la materia expresiva para que sea capaz de comunicar distintos contenidos de un modo que exalte alguna sensación o enfatice algún aspecto o rasgo.

¹⁴⁵ Dígase el forense o el científico, donde una descripción literaria no tiene cabida.

¹⁴⁶ Entre los que destacan evidentemente las descripciones literarias, las cuales se hallan vinculadas funcionalmente con información específica de algún elemento del relato como la representación —más o menos detallada— de lugares, objetos, personajes, acciones, así como con la transmisión de sentimientos y sensaciones de los personajes.

Así como la espesura del lenguaje dota al inicio novelesco de características muy específicas que cooperan con el dato informativo, la heterogeneidad audiovisual hace lo propio en la apertura cinematográfica. De este modo, el empleo alternativo o integrativo de los diversos modelos, sumado al potencial de las materias expresivas que conforman tanto la novela como el cine, da lugar a unas características formales que no son ajenas ni pasivas respecto a los contenidos narrativos; por el contrario, ambos se integran y participan conjuntamente en la generación de sentido.

8.1.3 Equivalentes funcionales e intercambios de modelos.

Designamos como *equivalentes funcionales* a aquellos procedimientos y modelos que, siendo particulares y distintos en cada campo, operan bajo un principio funcional común, esto es, son capaces de desempeñar una función cercana, pero con los medios y en los términos que le son propios a su tradición y convenciones, sin dejar de considerar que existen influencias recíprocas entre los distintos campos que conllevan *remodelizaciones*, esto es, modelos que se transforman por la influencia directa de modelos de otros campos, así como intentos constantes de incorporar, adaptar y aproximar determinados procedimientos de un campo en otro, por ejemplo, el uso de la narración en primera persona en el cine o, en sentido inverso, la influencia de los planos cinematográficos en las descripciones visuales en la novela.

La descripción inicial de un espacio diegético, por poner un caso, se constituye a partir de datos relevantes sobre el lugar donde se desarrolla una acción concreta o una historia en general, información que puede abrir el relato tanto en una novela como en un largometraje de ficción¹⁴⁷; sin embargo, en cada campo se presentará bajo sus propios términos y convenciones.

¹⁴⁷ ¿Esto significa que informan lo mismo? En términos funcionales y generales sí, en términos estrictos y modales, no.

Si se quiere describir, por ejemplo, un lugar desordenado, se parte en principio de una selección semiótica, esto es, un conjunto de objetos, en un estado y con una disposición que transmitan un contenido afín con la noción convocada; luego, hay diferentes formas de mostrar esos

En la novela, esta descripción habitualmente se configura mediante la nominación de un lugar y la mención enumerativa-descriptiva de sus componentes, atributos y relaciones (sea objetiva o subjetivamente¹⁴⁸). Así pues, el lugar puede describirse con minuciosidad objetiva o subjetiva a través de la mención de los objetos cuya existencia interesa destacar, y detenerse mucho o poco en determinados detalles, sea con fines realistas, funcionales o artísticos. La descripción literaria también puede ser breve y concisa, pero no por ello es menos precisa ni efectiva, entre otras cosas, porque puede convocar buena cantidad de información implícita, por ejemplo, cuando se construye a través de intertextos, referentes culturales, o bien, mediante metáforas, comparaciones e hipérbolos, las cuales promueven sobre un elemento de base una serie de asociaciones ricas en connotaciones capaces de dar una imagen compleja del lugar (o de cualquier objeto o personaje descritos mediante estos procedimientos). Las novelas *Maten al león* y *Dos crímenes* de Ibarregui presentan en sus inicios, por citar un par de casos, muchas descripciones de este tipo, es decir, basadas en comparaciones, intertextos y referentes culturales.

Para Philippe Hamon (1996) [1972], la descripción implica “una *previsibilidad léxica*, a la que conducen la noción de *inclusión y semejanza*”, ya que determinado tema introductor (T-I) —entiéndase el objeto descrito— conlleva la aparición de subtemas que pueden aparecer por distintos tipos de relación, por ejemplo, una rosa se relacionaría por contigüidad con aroma, pétalo...; por metáfora institucionalizada con pureza, virginidad...; por derivación con rosal, rosado...; por semejanza fonética con osa, prosa... (p. 137).

En el cine, dejando de lado que se puede recurrir a descripciones lingüísticas, la descriptiva se hace convencionalmente a través de planos generales, planos detalle y movimientos de cámara. En este último caso, la cámara

objetos; por lo que, en cuanto descriptiva, pueden operar bajo un principio común; no obstante, cada opción materializada se vale de una serie de recursos que pueden presentar distintos matices y apreciarse como más o menos convencionales. Dicho de otro modo, además de añadir contenidos derivados de su formalidad, establecen su sentido a partir de vínculos específicos con una tradición particular y con la memoria del campo en cuestión.

¹⁴⁸ Es decir, en la descripción objetiva se representa el lugar como se supone que es; mientras que en la descripción subjetiva se representa con el filtro de cómo el sujeto lo percibe o por la impresión que le genera.

puede hacer un recorrido a cierto ritmo, sin acompañamiento de un personaje o de una acción para enfatizar puramente los componentes y características del lugar, con una distancia (acercamiento o alejamiento físico u óptico¹⁴⁹) y tiempo variables (aceleración, desaceleración o pausa) que permiten apreciar más o menos detalles y, de este modo, subrayar algún aspecto u objeto, sin que se deje de suponer un punto de vista objetivo (el del relato) o subjetivo (la mirada de un personaje), con una visión familiar, que permite reconocer fácilmente lo mostrado; o extraña, que ofrece una visión singular.

En uno u otro caso, estas formas típicas pueden ser convocadas por otro medio, así la novela puede incorporar algunas características del cine, si no como tales¹⁵⁰, al menos adoptando parte de sus principios, como sucede con la pesca en el capítulo inicial de la novela *Maten al león* de Ibarra Enguitia, que se presenta mediante descripciones visuales y sonoras que recuerdan la representación de la acción a través del montaje de planos generales, planos de detalle y sonidos *ad hoc*. El cine, por su parte, puede hacer una descripción directamente en términos lingüísticos –y parcialmente literarios— suponiendo, como una de sus consecuencias, la escisión, coexistencia y duplicación del espacio-tiempo: uno representado mediante la imagen, el otro representado con palabras.

Bajo otros supuestos, piénsese en los inicios de algunas adaptaciones cinematográficas, no se busca un equivalente funcional ni una remodelización, sino preservar los modelos originales, de ahí que dichos inicios simplemente citen con una voz narrativa superpuesta (*voice-over*) las primeras palabras de la novela o, más excepcionalmente, las muestren en forma de leyenda visual, ya sea con pantalla en negro o cooperativamente con imágenes de acción o del universo diegético¹⁵¹.

¹⁴⁹ En términos generales, cuando se emplea un acercamiento óptico (*zoom in*) se enfatiza claramente en un objeto, pero el propio modo del énfasis también destaca, ya que varía notablemente dependiendo de si el movimiento de acercamiento es rápido, en cuyo caso se pasa abruptamente de lo general a lo particular; o si es pausado y lento, en cuyo caso, en lugar de la incorporación de elementos que supone la mención enumerativa de la descripción literaria, los elementos se van excluyendo paulatinamente y van desapareciendo del campo visual hasta que solo es visible un objeto y, en la medida que el acercamiento prosiga, se visualizan aspectos cada vez más específicos de éste.

¹⁵⁰ En la novela impresa por imposibilidad material.

¹⁵¹ Es común, cuando se adaptan novelas con anzuelos poderosos, que las adaptaciones cinematográficas opten por la cita literal, si acaso con pequeñas variaciones de carácter

Por ello, los inicios de los textos derivados, particularmente las adaptaciones¹⁵², constituyen uno de los lugares donde se puede apreciar mejor la cuestión de los equivalentes funcionales y, a partir de lo anterior, demostrar cómo los contenidos narrativos adquieren su valor pleno no sólo de los datos proporcionados, sino —entre otros factores— de la conjunción de éstos con la forma en que se presentan.

El *equivalente funcional* se define, entonces, por determinados recursos y procedimientos que presentan una función relativamente análoga en dos o más campos, pero con una formalidad particular en cada uno. Por lo tanto, hay un sustrato funcional compartido, pero también divergencias que afectan, en mayor o menor grado, el alcance e impacto de los contenidos informativos iniciales.

condensativo o, simplemente, intercambiando algún dato o elemento. Las razones no quedan muy claras. Pareciera un reconocimiento implícito de la “inadaptabilidad” del fragmento, o bien, el intento de preservar la fuerza apelativa y el efecto particularizante del anzuelo. Sin embargo, aun en estos casos, en los que no se observa un proceso adaptativo *ex professo*, participan las marcas modelizantes y las convenciones del campo de recepción.

Se observan dos tendencias en el manejo de la cita literal del anzuelo novelesco en el cine:

La primera consiste en su empleo de marco. Aquí se coloca la cita en un segmento independiente y previo al inicio de la narración con imágenes: ya sea mediante una leyenda visual, o bien, pronunciada por una voz narrativa (*voice-over*). Habitualmente se emplea con una pantalla en negro para acentuar, por un lado, su carácter de marco (preinicio) y, por otro, para dotar al fragmento de un grado de transparencia máximo, esto es, para que al estar aislado de otros elementos cosignificantes, preserve en lo posible su naturaleza lingüístico-literaria. No obstante, el material es, en cualquier caso, sometido a las formas y convenciones del campo cinematográfico.

La segunda tendencia, que se presenta sobre todo cuando la fuente del anzuelo es una narración en primera persona, es incorporar la cita mediante una voz —regularmente en *off*— de un narrador explícito que habitualmente es también el protagonista de la historia. De este modo, la cita novelesca convive con música, imágenes y otros elementos con los que puede presentar una relación de tipo ilustrativa, complementaria o contradictoria. En un caso distinto, se puede empalmar con la acción siguiente. También es posible una mezcla de las opciones anteriores, lo que todavía hace más evidente que, por más literal que sea la cita, no deja de estar adaptada a las formas y convenciones del cine.

¹⁵² Por *adaptaciones*, referimos aquí la práctica de derivación textual donde las producciones involucran textos de campos diferentes, como sucede con las novelas, las historietas o los videojuegos que dan lugar a películas, y viceversa.

8.2 Fórmulas de apertura, formas típicas y anzuelos.

8.2.1 Érase una vez...

Antes de comenzar, conviene recordar que en el primer capítulo de este trabajo se exponen las cinco señales de la apertura propuestas por Buch Leander (2018), quien dentro de la cuarta señal se ocupa de la fórmula introductoria: “Once upon a time”. Recomendamos como antecedente la relectura de dicho apartado. No obstante, a modo de breve introducción, se recuperan aquí, aunque de forma lacónica, algunos de los planteamientos más generales de este autor, cuya definición de fórmula introductoria es la de una línea de apertura que resulta familiar a los lectores y genera ciertas asociaciones y expectativas desde el comienzo (p. 68).

Buch Leander menciona que en cada lengua y en cada cultura pueden existir fórmulas propias. Dos de las más conocidas son, en inglés: “It was a dark and stormy night”, y, en francés: “La marquise sortit à cinq heures”. Ahora bien, si cada país puede tener su propia fórmula, la fórmula arquetípica es “Once upon a time”, que existe –palabras más, palabras menos— en casi todas las lenguas. Esta fórmula se emplea en los inicios de los relatos infantiles y en prácticamente todos los relatos orales de las culturas más diversas. Se puede afirmar, en consecuencia, que es una fórmula *universal*¹⁵³. A partir de lo anterior, Buch Leander sostiene que, más que una *convención*, se trata de una estructura cognitiva. Cuando los relatos pasan del dominio oral al escrito, la familiaridad permite que sirvan como *prototipo* de numerosas variantes. Una variación hace fácil para el autor ajustar las expectativas del lector, ya que con frecuencia estamos más sorprendidos por las desviaciones de algo familiar que por algo completamente desconocido. La fórmula es, en este sentido, un dispositivo que facilita la transición de una frase a la otra y,

¹⁵³ Todas las cursivas de este párrafo pertenecen a Buch Leander.

a partir de ello, que permite al lector deslizarse del mundo extratextual al mundo ficcional (pp. 68 a 73).

Para los fines de este capítulo, dedicado a las características formales del inicio, entendemos una *fórmula de apertura* a partir de la conjunción de tres requisitos: primero, una construcción relativamente fija desde el punto de vista formal; segundo, que sus funciones pragmáticas sean estables y estén coligadas al inicio del relato y/o al acto de iniciar; tercero, que esté extensamente difundida y, por lo mismo, que se encuentre presente en un número incuantificable de relatos. En ese sentido, gracias a su amplia difusión, se erige como un sintagma de la apertura cuya construcción permite reconocer de manera inmediata su función pragmática, de modo que su aparición no se interpretaría como una cita de otro texto, una expresión de cualquier discurso o una frase cualquiera del relato —salvo particularidades del contexto y las circunstancias—, sino como la señal del inicio y simultáneamente como el inicio de un relato ficcional. Por otra parte, su alta prevalencia en relatos fantásticos, cuentos infantiles y relatos orales hace pensar en una fórmula que *textualiza* una función apertural ritualizada. Por lo anterior, se usa al inicio de una narración para diferenciar el relato del mundo, así como el decurso vital del discurso ficcional. Consecuentemente, es la señal inequívoca, incluso para el público infantil, que el acto de narrar ha comenzado y, con él, un relato cuya particularidad sólo puede venir después del inicio, es decir, después que se ha identificado y reconocido que se trata de un relato de ficción.

Ciertamente la fórmula “Once upon a time” (en español: “Érase una vez” o “Había una vez”) es más propia de los relatos orales para niños, los cuentos de hadas y de folclore fantástico, pero eso no impide que pueda usarse en cualquier tipo de relato, incluidos, por supuesto, el novelesco y el cinematográfico. Sin embargo, en estos últimos, si bien puede llegar a utilizarse para abrir el relato, puede tener funciones ampliadas y adquirir significados distintos a los originales. Por otro lado, al tratarse de un género distinto, como la novela, o de un medio diferente, como el cine, cada uno puede tener sus fórmulas de apertura o adaptar fórmulas clásicas a sus propias prácticas imperantes. En consecuencia, puede decirse que las fórmulas de apertura adoptan características formales fijas, funciones pragmáticas estables con relación al inicio, pero significados distintos

según el contexto en el que aparezcan. En ese sentido, las fórmulas de apertura pueden relacionarse con tres efectos diferenciados:

El primero, y más común, es el *efecto generalizante*, que resulta contrario al *efecto particularizante* que hemos venido refiriendo, ya que el inicio se convierte en un pronunciamiento del texto que reafirma su carácter ficcional y, sobre todo, su estatuto común de relato, con lo cual, lejos de convertirse en un lugar de singularización del relato respecto al resto, se adscribe e identifica, al menos en el inicio, como parte de ese universo. Se podría decir que, en estos casos, la fórmula obedece a una forma típica, una función típica en un relato típico, tal como sucede cuando se emplea en un cuento de hadas.

El segundo efecto es *desparticularizante*, y se halla de algún modo en un punto intermedio entre los efectos generalizante y particularizante; pero en este caso, es más un acto de renuncia a un inicio particular que la asunción de su carácter general, en consecuencia, renuncia a iniciar de un modo singular, pero sin que ello comporte su identificación general con el universo de relatos. Se trata de una fórmula típica, con una función que ya es sólo relativamente típica, pero en un relato no típico.

Finalmente, en determinado contexto y circunstancias, la fórmula podría tener, por paradójico que parezca, un *efecto particularizante*, sobre todo mediante la introducción de una variación que, aprovechando el juego intertextual, plantee no obstante un distanciamiento lúdico o crítico de la fórmula clásica, a pesar de —y gracias a— su empleo, que distinga el inicio como particular. En este caso, el esquema sería el de una fórmula típica o relativamente típica, con una función parcial (en parte típica y en parte no típica), en un relato no típico¹⁵⁴.

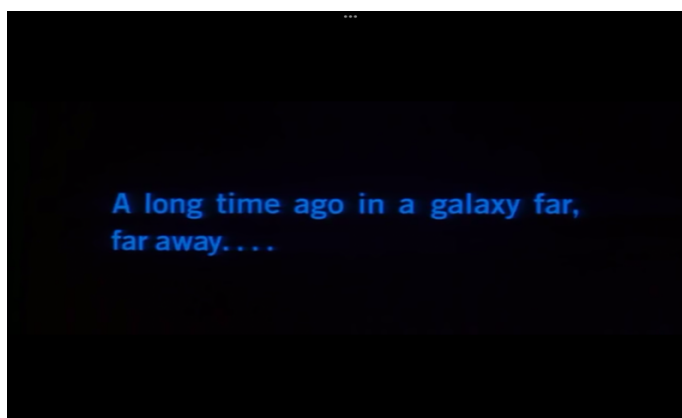
En el cine y las series contemporáneas, una fórmula de apertura como “Once upon a time” (Érase una vez) remite a dos significados que, en principio unidos de forma indivisible, con el paso del tiempo pueden hallarse separados, ya que por un lado la fórmula remite al inicio del texto y, por otro, a un relato con carácter mítico-ficcional. De esta suerte, su empleo en títulos como *C’era una volta il West* (Sergio

¹⁵⁴ Para ejemplos de este último efecto, pueden funcionar los mismos que Buch Leander utiliza a propósito de las variaciones de la fórmula, por lo que sugerimos consultar dentro del primer capítulo el apartado dedicado a este autor.

Leone, 1968), *Once Upon a Time in America* (Sergio Leone, 1984), *Once Upon a Time in Mexico* (Robert Rodríguez, 2003), *Once Upon a Time in Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019). O la series *Once Upon a Time* (ABC Studios, Kitsis/Horowitz, 2011 a 2018) y *Once Upon a Time in Wonderland* (ABC Studios, Kitsis/Horowitz, 2013 a 2014).

Hay otra fórmula clásica muy cercana a “Once upon a time”, que es “A long time ago...”, la cual también existe en español “Hace mucho tiempo...”

El inicio del filme *Star Wars* (1977) comienza justamente con esta fórmula que remite a un tiempo y a un lugar muy lejanos:



Inmediatamente después aparece el título del filme *Star Wars*, e inicia el tema musical de la película compuesto por John Williams. El título se aleja dando paso al famoso prólogo en *crawl*: “Es un periodo de guerra civil...”

Las fórmulas de apertura son comunes en cierto tipo de relatos y pueden usarse en su sentido ritual, o se puede innovar con ellas a través de variaciones actualizadas o mediante formas paródicas, irónicas o metaficcionales. Su aparición en la novela, más que un uso tradicional, obedece a una intencionalidad de diálogo intertextual con la tradición, por lo que, a diferencia de lo que ocurre en los cuentos de hadas, que tiene un uso ritual y una función común en todos los relatos, en la novela hay que valorar cada ocurrencia para determinar su alcance y su modo de operación.

8.2.2 Formas típicas: el manuscrito encontrado.

El “manuscrito encontrado” es una forma típica de inicio (o preinicio) que, posiblemente, sea a la novela lo que el “Érase una vez” a los relatos orales y los cuentos fantásticos. Previamente en este capítulo, así como en diferentes partes del trabajo, hemos hecho referencia al manuscrito encontrado entendido como preinicio, como paratexto pseudoeditorial, como modelo literario... Para no resultar redundantes en exceso, baste consignar en este apartado el hecho que el manuscrito encontrado es una forma típica de comenzar que, en la práctica, adopta usualmente las características formales de los paratextos editoriales más empleados: prólogos, introducciones, nota del editor, nota del autor, entre otros; donde un editor o un autor (ficcional o autoficcional) presentan el escrito encontrado, el cual, dependiendo de su naturaleza determina la forma de la novela. Las posibilidades de manuscritos son amplias: una serie de cartas, unas memorias, un documento histórico, unas reflexiones, archivos clasificados, un diario personal, una entrevista póstuma, una confesión o incluso una novela inédita, cuyo contenido, en todos los casos, es la novela misma que los lectores leen. Asimismo, se trata de escritos cuya supuesta autoría también presenta muchas posibilidades: un autor anónimo, la filtración de una fuente secreta, un autor ficticio, o, incluso puede llevar el nombre del autor empírico o uno de sus pseudónimos como ocurre en las autoficciones.

Ahora bien, a diferencia del “Érase una vez”, que remite de forma inequívoca a que el relato ha comenzado; el manuscrito encontrado, por más que se trate de un recurso ampliamente utilizado y asentado en la tradición, genera un estatuto ambiguo que puede confundir a los lectores, ya no digamos sobre si el texto ha comenzado o no —un tema de discusión teórica—, sino si se trata realmente de un paratexto editorial o si ya es parte de la ficción y de la novela.

En el caso del cine, se ha dicho que hay inicios de películas que utilizan el “Érase una vez”, ya sea como preinicio o como inicio formal; pero también las hay que emplean el recurso del manuscrito encontrado, aunque, por obvias razones, es muy raro que esto suceda, ya que resulta forzado y sólo tiene sentido con la mediación de un narrador explícito y la aceptación de un pacto ficcional que lo

acepte, puesto que la base de este recurso en la novela opera mediante presentar la novela que se lee como el escrito supuestamente encontrado; pero una película, si bien puede hacer uso de la lengua oral y escrita, no es un relato escrito, aunque en algunos casos se presente a sí mismo como si lo fuera. En consecuencia, el equivalente cinematográfico sería, más bien, el “metraje encontrado”, pero a diferencia de lo que ocurre en la novela, que ha sido un recurso recurrentemente empleado durante siglos y notablemente vinculado al inicio (básicamente en calidad de preinicio); en el cine es un recurso escasamente empleado, y no se halla necesariamente vinculado al inicio, ya que el dato en cuestión se puede reservar para el final, aunque previsiblemente con efectos distintos. Cuando se informa al inicio, puede hacerlo simplemente mediante una leyenda sobreimpresa o una voz narrativa que lo indique. Fuera del texto, a veces se informa a través de epitextos de diversa especie que, de alguna manera, dan cuenta del supuesto hallazgo. Muchas películas que lo emplean recurren simultáneamente a ambas estrategias para generar más expectativas.

The Blair Witch Project (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) inicia con una pantalla en negro con el título de la película, al que le sigue una pantalla que apunta lo siguiente:



Con estos datos, el inicio informa sobre dos cuestiones básicas, la primera dedicada a responder las preguntas informativas; la segunda relativa al metraje encontrado. De este modo, se responde a las preguntas informativas sobre el cuándo (octubre de 1994), el quién (tres estudiantes de cine), el qué (desaparecieron), el dónde (en el bosque, cerca de Burkittsville) y el cómo (mientras

rodaban un documental), en ese orden. La pregunta que surge es ¿por qué desaparecieron? Segundo, se informa que un año más tarde el metraje fue encontrado.

La imagen que sigue es una imagen movida, que asemeja una toma de video doméstico, donde después que se estabiliza el plano, se presenta a una de las protagonistas en su casa. Las características formales de la imagen relacionan lo mostrado con lo dicho previamente acerca del metraje encontrado, por lo que se entiende que estas imágenes son parte de ese material. Al mismo tiempo, las características formales de estas imágenes, que distan mucho de los planos de las grandes producciones de Hollywood, refuerzan y hacen verosímil ese contenido estableciendo una base contractual para ver e interpretar la película. Aquí puede verse con mucha claridad cómo la correlación entre la información inicial, las características formales, las funciones inaugurales y las relaciones que se fundan operan de manera inextricable y cooperativa.

8.2.3. Anzuelos.

Un ejemplo del peso de las características formales y su correlación con el componente informativo puede apreciarse claramente en los *anzuelos* (algo similar a lo que Del Lungo llama *ataque*). Para los fines de este trabajo, *anzuelo* se define como aquella frase o pequeño conjunto de frases con las que se abre una novela, las cuales presentan una sintaxis o refieren un elemento que resulta particular y llamativo. Esta frase, en consecuencia, suele cumplir de manera eficaz su función inaugural apelativa, de ahí que, en términos metafóricos, desempeñe una función similar a la de un anzuelo, es decir, llamar la atención del lector sobre un hecho, idea o elemento del texto para generar un primer impacto contundente y, a partir de ello, “engancharlo” a continuar la lectura.

Una muestra de anzuelo breve es la primera frase de *Moby Dick* (1851), de Herman Melville: “Call me Ishmael”.

Otro anzuelo, un poco menos breve, pero no menos contundente, es el de la novela *El camino* (1950), de Miguel Delibes: “Las cosas podían haber sucedido de cualquier otra manera y, sin embargo, sucedieron así” (p. 1).

O la curiosa sentencia con la que comienza *Orgullo y prejuicio* (2014) [1813], de Jane Austen: “Es una verdad mundialmente reconocida que un hombre soltero, poseedor de una gran fortuna, necesita una esposa” (p. 3010).

O la no menos memorable sentencia de *Ana Karenina* (2012) [1878], de Lev Tolstoi: “Todas las familias felices se parecen; las desdichadas lo son cada una a su modo” (p. 19).

En las novelas de Ibarra, destaca el anzuelo de *Dos crímenes*: “La historia que voy a contar, empieza una noche en que la policía violó la Constitución” (p.3).

Dada su fuerza expresiva, un estudio de los inicios podría concentrarse exclusivamente en esta unidad de carácter fragmental, cuya delimitación se corresponde con el comienzo del inicio formal o, en su caso, del inicio central (en los inicios fraccionados), y su límite puede establecerse con la primera pausa discursiva o tránsito de contenido (como el primer punto y seguido, la introducción de una segunda idea o el paso a una ampliación informativa).

No huelga mencionar que lo que aquí llamamos *anzuelo*, puede parecer cercano —y tal vez análogo— a lo que algunos autores entienden por la *frase umbral* o, incluso, por el *incipit*. Sin embargo, el término *anzuelo*, a diferencia de las categorías anteriores, no se definiría exclusivamente por su posición, sino por el cumplimiento de algunas condiciones, entre las cuales una es efectivamente su posición, pero cabe añadir otras. Esta distinción permite aseverar que todo inicio novelesco tiene una *frase umbral* o frase de apertura, lo mismo que un *incipit* o unas primeras palabras, pero no todo inicio presenta un anzuelo, por lo que no se trata de categorías análogas.

Para que se considere anzuelo se deben cumplir las siguientes condiciones: 1) situarse al comienzo del inicio formal o del inicio central; 2) poseer una configuración llamativa, ya sea desde el punto de vista sintáctico (impacta por su forma particular), semántico (impacta por su contenido narrativo) o ambos; 3) orientarse a promover o tener como efecto el cumplimiento privilegiado de una

función inaugural apelativa; 4) acentuar el efecto particularizante: 5) poseer un potencial de sentido autolimitado o que admita un corte que faculte su brevedad. De ahí que el anzuelo se corresponda la mayoría de las veces con una primera frase, aunque podría tener una extensión mayor.

Por lo antes dicho, queda claro que no todos los inicios poseerían un anzuelo, aunque todos tengan necesariamente unas primeras palabras. Los anzuelos tienen una fuerza evocadora que facilita que puedan constituirse en modelos y, en consecuencia, que puedan ser citados, imitados, transformados, homenajeados y, con no menos frecuencia, parodiados y deconstruidos.

8.3 La instancia narrativa.

Un elemento muy importante en las características que adquiere la información inicial y, en general, el relato novelesco, tiene que ver con la voz narrativa en cuanto instancia de la comunicación literaria, la cual se asocia frecuentemente con la figura de un narrador, en su calidad de sujeto encargado de la comunicación del relato, de ahí que comúnmente se le atribuya unidad y personalidad, al grado que eventualmente se le puede identificar con uno o más personajes de la diégesis, en cuyo caso, la información inicial adquiere la forma que el narrador presupone, de suerte que asume las licencias y limitaciones que le son inherentes. Derivada, pues, de esta elección, la información inicial adopta una forma de expresión que presenta muchas posibilidades y matices.

No es desconocido que existen varios debates sobre la figura del narrador, que para algunos estudiosos es fundamental e insoslayable y, para otros, no deja de ser una metáfora. Para María del Carmen Bobes Naves (1998), por ejemplo, la figura del narrador es absolutamente central:

El narrador, esa persona ficta, situada entre el mundo empírico del autor y de los lectores y el mundo ficcional de la novela [...] es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos

encontrar en una novela [...] pues es quien dispone de la voz en el discurso y de los conocimientos del mundo narrado; él es quien da cuenta de los hechos, el que elige el orden, el que usa las palabras en la forma que cree más conveniente, y a partir de aquí construye con un discurso verbal un relato novelesco, dotado de sentido propio que procede del conjunto de las unidades textuales y de sus relaciones. Toda la materia, todas las funciones y relaciones que generan sentido en una novela tienen su centro en la figura del narrador (p. 197).

Como puede apreciarse, para esta estudiosa se trata de una figura no sólo central, sino la “persona ficta” en quien recae toda la responsabilidad discursiva que constituye el relato.

Para Antonio Garrido Domínguez (1996):

El narrador constituye sin duda alguna el elemento central del relato. Todos los demás componentes experimentan de un modo u otro los efectos de la manipulación a que es sometido por él el material de la historia. Se trata de una realidad reconocida de forma explícita por la inmensa mayoría de las corrientes teóricas [...] Aunque no todas coinciden en el papel y la capacidad asignables al narrador (p. 105).

Este estudioso menciona varias formas en que se ha considerado la figura del narrador, las cuales comenta de manera muy breve. De este modo refiere el narrador como fuente de información (o en el sentido etimológico del término como “sabedor”); el narrador como organizador del relato (donde el narrador desempeña el papel de centro y foco); el narrador solapado (donde es concebido como observador, pero del que se espera la menor intervención); y el narrador como hablante o locutor (predominante en las corrientes de orientación lingüística).

Mieke Bal (1995) [1978] con respecto al narrador opina que “La identidad del narrador, el grado y la forma en que se identifique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico” (p. 126).

Otros debates sobre la materia versan sobre si narrar una historia es exclusivo de la expresión lingüística o si el término puede ser ampliado al cine, al teatro, al cómic, entre otras manifestaciones. Asimismo, hay diferentes propuestas

tipológicas respecto a las posibilidades que esta figura involucra, por lo que, dependiendo del autor y del criterio empleado, se aborda con relación a la persona gramatical, el tiempo verbal, su relación y participación en la historia, su conocimiento de los hechos y de los personajes, su forma de narrar más o menos objetiva, así como por los modos narrativos que emplea.

Es famosa, en ese sentido, la propuesta de Norman Friedman (1996) [1955] sobre los “puntos de vista”, que parte de una distinción muy influyente en los estudios literarios en el ámbito anglófono, a saber, la que opone el decir [*telling*] y el mostrar [*showing*], que si bien tiene antecedentes previos al siglo XX, que algunos estudiosos identifican con Platón (diégesis y mimesis), se reconoce a Percy Lubbock (1921) como uno de sus principales impulsores. De este modo, Friedman asocia estas categorías con un decir subjetivamente [*subjective telling*] y un mostrar objetivamente [*objective showing*], lo que lleva “de la exposición a la presentación, de la narración al drama, de lo explícito a lo implícito, de la idea a la imagen” (p. 79). Y añade lo siguiente:

Por lo que se refiere a los modos de transmisión del material de la historia, debemos definir concretamente, en primer lugar, nuestra distinción básica: resumen narrativo (decir) frente a escena inmediata (mostrar). Esta distinción radica en si el punto de vista es subjetivo u objetivo, y si la progresión es comprimida o dilatada [*condensed or expanding scaling*] (p. 79).

De modo que Friedman, si bien parte de la distinción dicotómica de decir o mostrar, asocia a cada modo rasgos inherentes que involucran una visión subjetiva u objetiva, general o particular, así como una temporalidad anterior o presente.

Decir se corresponde con el resumen subjetivo, y *mostrar*, en cambio, se corresponde con el detalle objetivo. La *objetivación* implica una particularidad concreta, mientras que la *subjetivización* implica una selección abstracta. Más aún, *decir* implica un alejamiento retrospectivo de la acción en curso, mientras que *mostrar* sugiere que se asiste a ella (p. 79).

A partir de lo anterior, Friedman hace su propuesta de los narradores con relación al “punto de vista”, que constituye una escala donde el narrador va perdiendo privilegios y limitándose, hasta desaparecer. Así pues, habla de *omnisciencia editorial*, *omnisciencia neutral*, el “yo” como *testigo*, el “yo” como *protagonista*, *omnisciencia selectiva múltiple*, *omnisciencia selectiva* y, finalmente, el *modo dramático*.

Diversos teóricos han hecho observaciones a algunas de estas categorías, por ejemplo, Terry Eagleton (2016) [2013] señala con relación a los narradores omniscientes:

Los narradores omniscientes son más bien voces incorpóreas y no personajes concretos. Desde el anonimato y sin identificarse, actúan como si fueran la mente de la obra. Aun así, no deberíamos asumir que expresen los pensamientos y sentimientos del autor en la vida real (pos. 1385).

O bien, tienen propuestas alternativas, anteriores o posteriores a Friedman, verbigracia, Jean Pouillon (1946), Tzvetan Todorov (1966), Gérard Genette (1972), por citar sólo tres del ámbito francófono.

Por razones obvias, no es posible en este trabajo profundizar sobre esta cuestión, cuya discusión, por otro lado, puede seguirse con facilidad prácticamente en todos los libros de teoría de la novela, narratología, teoría narrativa, incluidas enciclopedias de teoría de la literatura, manuales (*handbook*) y guías (*companions*); así como en un sinnúmero de artículos. Al tratarse de una categoría central en los estudios sobre el relato, su aparición en tales textos ha sido prácticamente obligada.

Dada, pues, la abundante bibliografía sobre el tema, para fines prácticos de este capítulo, baste con destacar la importancia de la instancia narrativa, así como algunas de sus consecuencias específicamente relacionadas con las características formales del inicio (aunque el relato pueda posteriormente presentar cambios más o menos relevantes). La primera observación es que todo relato¹⁵⁵, entendido como el acto de comunicar una historia, presenta –independientemente

¹⁵⁵ Exceptuando o matizando sólo en aquellos relatos de creación aleatoria instantánea o sujetos a una improvisación radical.

del medio— una organización y una serie de estrategias de dosificación y acentuación informativas a través de diversos procedimientos. En ese sentido, no es menester de este trabajo pronunciarse sobre el fondo de la cuestión del narrador ni tampoco sobre si existe un narrador o una figura equivalente en el relato cinematográfico, pues sea como fuere, lo señalado anteriormente respecto a la dosificación y acentuación informativas es válido en todos los casos (novela, cine, teatro, cómic, etc.).

Por ende, lo que interesa en este apartado es la manera en que lo anterior puede influir en la configuración del inicio y en parte de sus posibles efectos. Por ello, dependiendo del caso y de las circunstancias, para los fines que nos ocupan proponemos entender los términos “narrador”, “voz” e “instancia narrativa” de manera diferenciada, a pesar de que frecuentemente se les emplee de forma indistinta. Así pues, nos referiremos al narrador básicamente cuando haya una figura que se pueda identificar con un sujeto del habla cuyos rasgos sean más o menos unitarios y constantes. Emplearemos voz narrativa cuando el acto de habla es evidente, pero no cuenta con características identificables en términos unitarios que, en sí mismas, es decir, en cuanto características, tengan un peso en lo narrado ni una constancia que requiera de justificar las posibles rupturas. Finalmente, cuando se detecte una organización del relato por una entidad abstracta hablaremos más de instancia narrativa. A partir de lo dicho, es importante precisar que se trata de categorías no excluyentes, en el sentido que un narrador forma parte de la instancia narrativa, aunque la instancia narrativa no se limite a la figura del narrador. Por otro lado, entendemos que multiplicar categorías del tipo “meganarrador” no es oportuno en todos los relatos, aunque tampoco se debe negar que, en casos particulares, una categoría más convencional como la de “narrador”, utilizada de manera general, puede terminar por excluir determinados fenómenos que se busque destacar. En ese caso, se tendrían que hacer las precisiones que se requieran.

Dicho lo anterior, dentro de las tipologías más difundidas, la que resulta de mayor utilidad para los fines que nos ocupan es la propuesta por Genette (1989) [1972], particularmente su idea de narradores *heterodiegéticos* y *homodiegéticos* (entre los que se incluyen los narradores *autodiegéticos*). Primeramente, porque su

grado de difusión resulta tan familiar que no requiere de muchas explicaciones, luego, porque en la novelística actual el hecho de la participación o no de un narrador dentro de la historia tiene una marcada influencia en las características formales del relato, ya que afecta notablemente la manera en que se tiene que organizar y justificar la información, y ello comporta, entre sus consecuencias, un sesgo declarado que afecta tanto lo que es susceptible de expresarse como la manera de hacerlo. Hay que recordar que para este estudioso:

La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus <<personajes>> o por un narrador extraño a dicha historia (p. 298).

A partir de lo anterior, Genette propone distinguir “dos tipos de relatos: uno de narrador ausente de la historia que cuenta [...], otro de narrador presente como personaje en la historia [...] Llamo al primer tipo, por razones evidentes, *heterodiegético* y al segundo *homodiegético*” (P. 299). En ese sentido, añade sobre los segundos:

La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados. Así, pues, habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato [...]; otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, de observador y de testigo (p. 299).

Según se elija entre un narrador heterodiegético, homodiegético o autodiegético se derivan una serie de consecuencias, expectativas y exigencias diferenciadas. Sin embargo, la identificación del narrador en estos términos contribuye parcialmente al análisis, mas no resuelve del todo la cuestión del narrador ni de la instancia narrativa, mucho menos de las características formales del inicio en sentido amplio.

Por poner un caso, un narrador autodiegético formaliza el discurso narrativo dependiendo de su participación protagónica en la historia, con la focalización que ello implica; pero las características formales son también resultado de la configuración particular y social que posea en su calidad de personaje, pues no es baladí en términos formales y de coherencia expresiva que se trate de un escritor, un militar, un mitómano, una persona de campo, un adolescente con TEA o una mujer afroamericana en el siglo XIX, por citar el caso de algunas novelas que, pese a compartir el hecho de emplear narradores autodiegéticos, requieren del examen particular de la configuración del personaje para entender sus efectos en la forma de organizar el relato y orientar su sentido, como se observó previamente con el ejemplo de *El curioso incidente del perro a media noche* (2003) de Mark Haddon, cuyo narrador es un adolescente con TEA (Asperger), hecho que formaliza de una manera particular el relato desde su inicio.

Con todo, una de las tareas básicas en el análisis de un inicio es identificar lo que aquí llamamos la *tríada básica inicial*, esto es, qué se cuenta, quién lo cuenta y cómo lo cuenta, y a partir de ello determinar sus interacciones e influencias mutuas, es decir, si el quién puede explicar el cómo, y más concretamente algunas de sus características formales, así como sus principios constitutivos. En esa línea, conviene tener presente que la elección de determinado narrador no necesariamente justifica otra clase de elecciones narrativas.

En otro orden de ideas, tal como se apuntaba, la instancia narrativa no se reduce a la cuestión del narrador, si no que abarca otras problemáticas que imprimen ciertas características al discurso narrativo en general y consecuentemente al inicio, como puede ser el hecho de determinados “existentes”¹⁵⁶ y las propias situaciones, sobre las que la mayoría de los narradores (homodiegéticos o heterodiegéticos) no se supone que inventen u organicen, aun cuando puedan adoptar un punto de vista de omnisciencia divina (editorial, en Friedman). Por ello, un régimen especial, aunque no del todo excepcional, es el de las metanovelas, ya que la figura del narrador trasluce parcialmente parte de la instancia narrativa y toma decisiones explícitas sobre determinadas elecciones y

¹⁵⁶ Siguiendo a Chatman (1978) en este término. Recuérdese que para este estudioso la historia se compone de sucesos y existentes.

recursos que afectan el relato y su construcción, lo que en otro tipo de novelas son habitualmente hechos ajenos al narrador, subyacentes al relato y a la instancia narrativa, siempre de forma implícita. Con todo, aun en las metanovelas siguen presentándose situaciones que exceden o trascienden al narrador o la voz narrativa.

Hechas las observaciones anteriores, que destacan el papel de los narradores, a la vez que matizan su alcance dentro de las características formales del relato y, en lo que nos corresponde, del inicio, es menester revisar un par de ejemplos.

El inicio de la novela *Estupor y temblores* (2015) [1999], de Amélie Nothomb, comienza de la siguiente manera: “El señor Haneda era el superior del señor Omochi, que era el superior del señor Saito, que era el superior de la señorita Mori, que era mi superiora. Y yo no era la superiora de nadie” (p. 3). Como cabe apreciar, este inicio cumple con lo necesario para ser considerado un *anzuelo*, que –según hemos definido en este trabajo¹⁵⁷— requiere de cumplir varias condiciones: hallarse en la entrada del inicio formal o del inicio central, presentar una forma sintáctica extraña o un hecho llamativo, tener la capacidad de desempeñar la función apelativa, entre otras.

La información determinada y explícita que nos transmite la narradora es, en esencia que, dentro de una jerarquía con nombres propios, ella ocupa el lugar más bajo, el de nadie. La narración, no obstante, transmite más información, es decir, los nombres propios que comunica la narradora permiten responder al quién como *dato certero* y explícito (dato de la narradora), pero la narración añade como *dato probable* e implícito (dato de la instancia narrativa), el dónde, que puede tratarse de Japón o una organización vinculada con este país. Asimismo, la jerarquía mencionada incluye cinco sujetos¹⁵⁸, los tres primeros hombres y las dos últimas mujeres, una explícita, Mori (dato certero), y otra, la narradora-personaje innominada (cuyo género es un dato probable en voz de la narradora, aunque se presume certero por la lógica de la jerarquía).

¹⁵⁷ Véase el apartado correspondiente en este mismo capítulo.

¹⁵⁸ O seis, si se considera a nadie.

La estructura de la jerarquía permite, pues, advertir una organización vertical, de carácter patriarcal, o sea, un dato implícito y probable que trasciende lo dicho por la narradora e implica una intencionalidad de la instancia narrativa. Como cabe apreciar, a los datos enunciados por la narradora, se imbrican otros relacionados a éstos, pero en un nivel distinto, aportados por la instancia narrativa. De ahí que pueda afirmarse que el discurso narrativo-literario constituye una forma de comunicación hipercodificada.

No menos destacado, desde el punto de vista del CCI que nos ocupa, es la manera en que toda esta información es comunicada, en primer término, por la narradora, que enuncia el contenido informativo bajo una forma homológica que involucra necesariamente a la instancia narrativa. Así pues, la jerarquía se enuncia a nivel de la narradora, pero a nivel de la narración se representa formalmente — diríase icónicamente— al recrear una escalera, mediante una enumeración individualizada que reproduce su estructura, donde cada peldaño estaría representado por un nombre asociado a un rango, cuya relación con el siguiente escalón es de inferioridad o de superioridad. El señor Haneda, mencionado al principio, aparece en la cima; y la narradora, mencionada al último, en la sima. Todo bajo la reiteración de la fórmula: X superior que Y. De este modo, la narradora transmite explícitamente el contenido, que se ve reforzado con la forma que le da la instancia narrativa.

En el siguiente párrafo, el orden de mención se invierte, pero en pasivo, es decir, la narradora, que recibe órdenes de todos, aparece al principio por ese hecho, reiterando formalmente la estructura de la escalera; pero si en el primer párrafo el movimiento de las menciones era en descenso, ahora es en ascenso.

Podríamos decirlo de otro modo. Yo estaba a las órdenes de la señorita Mori, que estaba a las órdenes del señor Saito, y así sucesivamente, con tal precisión que, siguiendo el escalafón, las órdenes podrían ir saltando los niveles jerárquicos (p. 3).

Un caso distinto es el de *Los relámpagos de agosto*, de Ibarra Enguita, donde el narrador afirma y reconoce desde el prólogo algunas cuestiones que, para los fines de las características formales del inicio, resultan de interés. Una de ellas

es la adscripción genérica explícita que hace el narrador al afirmar que se trata de sus “memorias”, con lo cual el escrito se vincula con esta forma autobiográfica de relato. No obstante, a nivel de la instancia narrativa, dicha adscripción adopta una modalidad paródica doble, ya que al mismo tiempo que se relaciona temáticamente con la novela de la Revolución Mexicana, lo hace formalmente con las memorias reales de varios generales revolucionarios.

Por otra parte, el narrador justifica, además de su propósito al escribir sus memorias, algunas posibles características en cuanto a su forma, al declarar abiertamente que maneja “la espada con más destreza que la pluma, lo sé; lo reconozco” (p. 6). En segundo lugar, el propio narrador visibiliza una instancia narrativa superior, cuando afirma que “El único responsable del libro y del título es Jorge Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano” (p. 6).

En el inicio central de esta novela se presenta un metainicio, donde se pregunta “¿Por dónde empezar?”, para posteriormente parodiar los inicios de autopresentación e insinuar una posible adscripción con la novela picaresca, lo cual requiere de la participación de la instancia narrativa en términos más amplios. Lo mismo cabe decir de su autodefensa y las aclaraciones que hace en ese primer párrafo, cuyo sentido irónico sólo es posible mediante la intervención de una instancia narrativa en un nivel superior al del narrador.

En los inicios de los capítulos II y III (subinicios), el narrador vuelve a hacer una manifestación de su papel dentro de lo narrado, a guisa de promesa, cuando en el primer párrafo anuncia el contenido del capítulo en los siguientes términos: “En este capítulo voy a revelar la manera en que la péfida y caprichosa Fortuna me asestó el segundo mandoble de ese día” (p. 10). Sin embargo, aunque se cuenta un episodio desafortunado (el aparente robo de un reloj de oro), en el capítulo siguiente se resignifica este hecho en favor de otro de mayor envergadura (que en realidad es su consecuencia), cuando en el primer párrafo del capítulo III el narrador reconoce su omisión y afirma lo siguiente:

En el capítulo anterior no logré, por consideraciones meramente literarias, de ritmo y espacio, “revelar la manera en que la péfida y caprichosa Fortuna me asestó el segundo mandoble de ese día”,

como había prometido en su primer párrafo, pero en este capítulo me propongo cumplir con ese cometido (p. 15).

El narrador hace explícitas sus intervenciones y, en concordancia con lo dicho en el prólogo, el desarrollo muestra anticipaciones que resultan en omisiones, justificaciones “por consideraciones meramente literarias” y autocitas, lo que repercute en que los subinicios profundicen sus lazos internos y se tornen autorreferenciales.

En suma, las características formales del inicio incluyen un amplio abanico de elementos y posibilidades que, por hablar sólo del nivel lingüístico, abarcan desde aspectos léxicos y sintácticos, hasta el tiempo verbal y la persona gramatical. De esta y otras elecciones, se desprenden varias consecuencias. Una de ellas es que, en la medida que determinadas características formales del inicio tengan más peso y dependan más estrechamente de la sintaxis de una lengua o de un léxico particular, podría resultar problemático para las traducciones preservar este aspecto. Por lo demás, pueden o no sentar ciertas bases contractuales que podrían ser más o menos estables a lo largo del relato.

Asimismo, las características formales presentes en el inicio pueden mostrar ciertas orientaciones del texto: si se inclina a un lenguaje poético y un uso constante de figuras como la metáfora, la metonimia, la hipérbole; si se avizora una tendencia a las descripciones abundantes y detalladas; si se recurre a citas e intertextos; si predominan las reflexiones y los comentarios narrativos; si la novela se concentra en narrar acciones de manera vertiginosa; si se trata de un monólogo, si el peso recae en el discurso directo, entre muchas otras posibilidades que se manifiestan tempranamente.

8.4 Algunas formas de comienzo y modelos narrativos.

Si la información inicial involucra la cuestión de qué se dice en el inicio, las características formales refieren básicamente el problema de cómo se dice. En ese sentido, tanto la teoría narrativa como anteriormente la poética y la retórica se han preocupado por cuestiones que tienen relación parcial con lo que aquí llamamos características formales. Así ocurre, como se ha dicho, con los llamados modos de dicción y específicamente los modos del relato, las voces narrativas y los puntos de vista. Las discusiones anteriores han dado lugar a diversas distinciones que aparecen, algunas veces como pares oposicionales y otras como tipologías. Tal es el caso, como se ha visto, de la oposición entre *diégesis* y *mimesis*; *telling* y *showing*; *narrar* y *representar*, o, por su parte, tipologías como la de los narradores, los puntos de vista, los saberes narrativos; así como la de los modos del relato (*narración, descripción, diálogo, comentario...*); o de reproducción del discurso (*discurso directo, discurso indirecto, discurso indirecto libre, monólogo interior...*); por mencionar algunas. No obstante, todo este cuerpo de categorías están concebidas para abordar problemáticas generales, pero la intención de hacerlas notar en este apartado es para sugerir que podrían ser útiles, con las reservas del caso, para estudiar este componente inicial.

Así pues, es posible identificar algunos modelos narrativos con diferentes inicios. Estos modelos pueden aparecer solos, es decir, abarcar todo el inicio; o presentarse en combinación sucesiva con otros modelos, en cuyo caso puede haber un equilibrio entre todos o alguno resultar predominante, ya sea por su posición anterior a los demás, por su extensión dentro del inicio o por su intensidad narrativa o emotiva (al vehicular el contenido más relevante o impactante del inicio). Por ello, para fines prácticos, como se ha hecho con relación a otros aspectos, de manera enunciativa mas no limitativa, se pueden mencionar a guisa de muestra algunos inicios según su forma narrativa predominante, la cual, cabe reiterar, puede abarcar todo el inicio o incluso todo el texto, o bien, puede transitar de manera

rápida a otra forma. A menudo, estas formas nos ayudan a identificar la función de la información y nos permiten una interpretación basada tanto en el horizonte de expectativas como en nuestra experiencia lectora.

Inicio de fórmula: Es cuando el inicio recurre, como hemos visto, a un sitagma apertural que se constituye como fórmula inicial, la cual resulta familiar y fácilmente reconocible por los lectores.

Inicio factual: Se comienza aportando un dato que puede ser cierto y ampliamente conocido; cierto, pero escasamente conocido (el dato curioso); ficticio o falso, pero con forma de dato cierto.

Inicio de sentencia o ley: El relato abre con la enunciación de una sentencia, principio o ley que pese a declararse universal, admite excepciones o resulta refutable.

Inicio intertextual y citacional: El texto abre con una referencia, una alusión o una cita, ya sea literal o glosada, intertextual o intraficcional (cuando se cita un texto ficticio o a un personaje de la propia ficción). Habitualmente se reconoce por la mención de la referencia o por el uso de marcas como las comillas o las cursivas. La cita puede ser de otra obra del mismo autor, esto es, una autocita.

Inicio metaficcional: Es cuando el inicio literario o cinematográfico implica autorreflexivamente el fenómeno de la novela dentro de la novela y el cine dentro del cine. De modo que, desde el inicio mismo, se deja en claro que se trata de una novela o de una película, donde el inicio es parte de una novela o de una película que se escribe o se filma, la cual puede resultar un relato en segundo grado o la propia novela o película que se lee o se mira. El inicio de la obra en segundo grado puede no existir o no coincidir con el inicio formal. En caso de coincidencia, se da además un inicio metainicial.

Inicio metainicial: Es cuando el inicio se conforma por una reflexión o cuestionamiento sobre el inicio propio, los inicios en general o el acto de iniciar. Es la forma más común en las metanovelas. En el cine también puede presentarse.

Inicio simbólico y poético: Se comienza con simbolismos, metáforas o alegorías que pueden ser claras por hallarse fuertemente convencionalizadas, o abstrusas y enigmáticas y, en consecuencia, requerir de avanzar en el proceso receptivo para su comprensión.

Inicio comentativo y reflexivo: Aquí la novela o la película comienza con un comentario o alguna reflexión de algún tema o cuestión. Esta reflexión puede ser filosófica, política o de otra índole.

Inicio interpelativo: Se dirige directamente a los lectores para invitarles a la lectura (forma positiva) o disuadirles de ella (forma negativa). O bien, se les dirigen peticiones o consejos, recomendaciones, instrucciones u órdenes.

Inicio interrogativo y dilemático: Se comienza con preguntas retóricas o preguntas a un narratario ficcional o a los lectores, en cuyo caso esta forma puede mezclarse con la anterior. O bien, puede plantear un dilema ético a manera de pregunta.

Inicio dialogal: El relato abre con discurso directo, esto es, la toma de la palabra recae directamente en los personajes involucrados, quienes son los encargados de abrir el relato y transmitir la primera información. Se identifica formalmente por el uso de guiones. Cuando se trata de discurso indirecto, el narrador refiere un diálogo, cuyas intervenciones puede citar con comillas.

Una película también puede abrir con un diálogo, cuyos interlocutores pueden aparecer a cuadro o no. Toda vez que lo más común de la representación dramática y cinematográfica es que los hechos parezcan tener lugar en el momento, el diálogo toma forma de evento, con lo cual puede ser representado cinematográficamente de múltiples maneras, pero lo más habitual es emplear el plano contra plano o jugar con la profundidad de campo con el enfoque-desenfoco.

Inicio monologal: Se trata de inicios que recurren al monólogo exterior o interior y al flujo de conciencia (que habitualmente se distingue del monólogo por la ausencia de pausas y signos de puntuación).

Inicio narrativo o eventual: Se refiere a aquellos inicios que comienzan narrando acciones o eventos, los cuales pueden, luego, tener una mayor o menor incidencia en el desarrollo de la trama. El inicio, entonces, narra alguna acción o evento que puede ser más o menos relevante y más o menos particular, de ahí su capacidad para conformar lo que hemos denominado *situaciones típicas del inicio* (STI).

Inicio descriptivo: Es cuando se inicia con una descripción, que se reconoce por la mención del objeto de la descripción (lugar, personaje u objeto, sensación o

percepción) y enunciar con más o menos detalles sus rasgos y cualidades. Habitualmente no hay acción, y cuando la hay puede referirse al acto que motiva la descripción: mirar, recordar, tocar, etc. Una forma mixta con la anterior se da cuando se narra una acción, pero cuyo peso narrativo recae más en los detalles del modo en que ésta tiene lugar, que en la acción misma, es decir, la acción se presenta de forma descriptiva.

En el caso del cine, la descripción se presenta habitualmente cuando se muestra un lugar, personaje u objeto y se destacan visualmente uno o más de sus rasgos, mediante el uso de diferentes escalas de planos, movimientos de cámara y el montaje.

8.5 Modelos cinematográficos.

8.5.1 La secuencia de créditos o el genérico.

El cine tiene modelos propios que involucran su historia y su tradición particulares, es decir, se constituyen dentro de su propia institucionalidad. Un ejemplo de ello es iniciar la película con la llamada secuencia de créditos o genérico (title sequence)¹⁵⁹, la cual, en principio, contenía básicamente información paratextual de carácter acreditativo, además del título del filme. Seguir la evolución histórica de esta secuencia permite ver sus tendencias y cambios a medida que se va institucionalizando. Asimismo, con el paso del tiempo, puede apreciarse su creciente integración con el texto y los demás elementos iniciales. De modo que, se va transformando de un paratexto enmarcante de carácter legal y de autoría, eventualmente concebido también como miniobertura, a desempeñar roles mixtos y más complejos hasta, en un número importante de casos, adquirir un rol preinicial o inicial, donde, ya sea de manera exclusivamente gráfica o dentro de una

¹⁵⁹ En la actualidad, una sección o una secuencia de créditos iniciales es prácticamente normativa en los relatos de ficción de todos los medios audiovisuales.

secuencia de apertura de acción adquiere funciones inaugurales y un estatuto diferente. De esta suerte, en el umbral del texto cinematográfico, a manera de estricto marco, de prólogo, de obertura o de exordio, la secuencia de créditos posee en muchos filmes unas características que le permiten transmitir diferentes tipos de información de carácter textual.

Llamada en inglés frecuentemente *title sequence* (o a veces *opening credits*¹⁶⁰), y en francés *générique*, ha suscitado un interés particular que se manifiesta en algunas publicaciones sobre la cuestión. No obstante, rara vez su estudio se relaciona con su participación en la apertura del filme en términos amplios, aunque sí llegan a estudiarse algunas relaciones que la secuencia de créditos o genérico tiene con el filme en general.

Para el cineasta Roman Polanski, el genérico cumple funciones equivalentes a las de la obertura en la ópera :

Le générique fait partie de la composition même d'un film, cela lance le style et annonce le film. Je le comparerai à l'ouverture d'opéra. Et au sens même d'ouvertures. Comme l'ouverture musicale où le compositeur doit dessiner les traits de sa pièce global (Polanski en Tylski, 2008 : p. 502).

Alice Vicens-Villepreux (2008), por su parte, resalta su funcionamiento reflexivo y transitivo. “Le générique est deixis, lieu de monstration, et fonde une modalité du film dans le filme. Signe, il montre qu’il montre dans sa fonction réflexive et montre ce qu’il fonction de transitivité” (p. 120).

Para Laurence Moinereau (2015) [2009] el *genérico* se trata de un objeto compuesto, situado en los márgenes del filme y destinado a transmitir a los espectadores una serie de informaciones relativas a la producción de la película (p.

¹⁶⁰ A veces estos términos se emplean como sinónimos, pero es más frecuente que se utilice el término *title sequence* o, en su caso, que se haga una distinción entre ambos. Por ejemplo, en Wikipedia en inglés puede leerse lo siguiente con la entrada “Opening Credits”: “They are now usually shown as text superimposed on a blank screen or static pictures, or sometimes on top of action in the show. There may or may not be accompanying music. When opening credits are built into a separate sequence of their own, the correct term is a [title sequence](#) (such as the familiar [James Bond](#) and [Pink Panther](#) title sequences). Consultado el 21 de junio de 2022.

3). El genérico posee un carácter híbrido: “fondé sur la rancontre entre écrit et image, un lie de production de formes singulières, susceptibles à leur tour de déterminer un mode singulier de circulation su sens” (p. 3). Moinereau comenta que, a diferencia de los créditos entendidos llanamente, que sugieren una lista con la mención escrita de los diferentes participantes en la producción, un genérico, más que una lista, es un “lugar” (p. 10). El genérico es, pues:

Partie bien singulière, hétérogène, dotée d'une autonomie qui menace l'unité organique de l'œuvre : bénéficiant en quelque sort d'un statut d'extraterritorialité, elle échappe à l'emprise de la fiction, et constitue la trace dans le film d'un autre espace-temps, réel, celui de la production (pp. 10 y 11).

Frédéric Astruc (2008), en relativa concordancia con Polanski, destaca su cualidad anticipatoria respecto a la historia. “C’est le moment d’un déploiement de signes plus ou moins visibles qui infuse les enjeux de l’histoire” (p. 237). Y, particularmente, respecto a los genéricos de las películas de los hermanos Coen, menciona que “Un générique des Coen n’est jamais indifférent de l’histoire racontée, du genre abordé, et tout en représentant un travail spécifique jouit de la même attention que les autres “séquences” (p. 238), observaciones que son válidas para muchos filmes. Lo mismo puede decirse de lo que Austruc llama las cuatro categorías que representan las diferentes entradas en las películas de los Coen: los prólogos seguidos del genérico; los prólogos acompañados de secuencias pregenéricas seguidos del genérico; los filmes que abren directamente con el genérico; los genéricos después de secuencias pregenéricas (p. 239).

En términos generales, se puede mencionar por nuestra parte que, en principio, la secuencia de créditos iniciales puede o no estar presente en un filme. Su ausencia se debe, en un primer momento en la historia del cine, a su falta de institucionalización, mientras que en la actualidad obedece a una decisión tomada por diferentes razones, desde contradecir la norma, cuestionar el sistema de estrellas, hasta limpiar el inicio de elementos paratextuales o enmarcantes, por mencionar algunas. Cuando está presente, manifiesta una amplia gama de posibilidades y formas, entre las que destacan las siguientes: fungir de marco

paratextual sin elementos destacables gráficos, incluso transcurrir en silencio. Esta forma es la más genérica, en cuanto puede utilizarse en cualquier filme, ya que no añade elementos textualmente significativos ni particularizantes. A partir de aquí, se va transitando a formas ciertamente menos genéricas y más activas textualmente. Por ejemplo, cuando en las mismas condiciones posicionales y gráficas se acompaña de música, cuya intención habitualmente es hacer más ligeros los créditos para el público, o bien, que opere ya como miniovertura presentando musicalmente el tono del filme o algún *leitmotiv*. Manteniendo la posición de marco, la música en los créditos puede tomar un rol más decidido e identitario, y lo mismo cabe decir de las tipografías, que se pueden llegar a individualizar y a las que se puede acompañar de otros elementos gráficos e imágenes, y así sucesivamente, la secuencia de créditos puede ir promoviendo, por un lado, un mayor efecto particularizante y, por otro, un rol más activo en la producción de sentido y en sus relaciones con el texto cinematográfico, hasta que, en un punto, este efecto es muy enfático, el grafismo es visualmente complejo y cargado de referencias y simbolismos, o los créditos pueden llegar a integrarse completamente o de manera parcial en una o más secuencias de acción, sin que ocupen una posición de marco y fragmentando su aparición a lo largo de la apertura.

Con todo, ya sea en su forma más simple o en la más elaborada, en un nivel estrictamente pragmático, los créditos iniciales pueden ser orientativos del inicio de la película, al grado que, en una situación donde no hay certeza que se trata del inicio pueden servir de referencia para saber si el filme está comenzando.

No es posible por los límites de este trabajo profundizar más sobre los créditos iniciales, baste simplemente señalar, para efectos del capítulo, que el genérico tiene un papel variable dentro de la forma del inicio, al mismo tiempo que, entendido como secuencia especial, puede él mismo adoptar distintos roles y poseer una mayor o menor integración con el texto y alcance significativo, lo cual depende en gran medida de su propia formalidad.

8.5.2 Una cooperación de procedimientos, técnicas y materias expresivas.

Por otra parte, como se ha señalado previamente, el inicio en el relato cinematográfico, erigido ya como lugar privilegiado de significación e impacto emotivo-cognitivo no es algo que se haya dado desde el comienzo de la historia del cine, sino que va siguiendo una evolución en paralelo con el desarrollo del cine como medio expresivo. De este modo, un inicio cinematográfico cuenta en la actualidad con una amplia gama de recursos expresivos que lo dotan de características formales que pueden acentuar no sólo los contenidos narrativos transmitidos, sino su efecto particularizante y su impacto emotivo.

Dentro del análisis de este componente, puede observarse todo lo relativo a la utilización de las técnicas cinematográficas que se concitan para articular la apertura y que incumben tanto a la imagen como al sonido. En ese sentido, algunos aspectos que cabría tomar en consideración incluyen la fotografía y todo lo relativo a la imagen (composición, emplazamientos, angulaciones, movimientos de cámara, iluminación, efectos especiales); el empleo del sonido, la voz y la música; el montaje, el ritmo y el manejo del tiempo.

En el inicio previamente comentado de *Carlito's Way* destaca formalmente el uso del blanco y negro expresivo; el ralentí temporal; el sonido inicial con los disparos y la música intensa de cuerdas que acompaña toda la escena; los movimientos de la cámara; la alternancia de algunos primeros planos con planos ultra angulares con profundidad de campo; angulaciones holandesas, picadas, contrapicadas, cenitales, nadirales; tomas a personajes, al equipo médico, a la luz del techo, a un cartel (*billboard*) publicitario; el recurso de la *voice-over* para representar los pensamientos del moribundo Carlito; todo, como se ha dicho, en estrecha colaboración con la información y un punto de vista —en sentido amplio— que representa la manera en que el hombre herido vive la escena y se debate entre la vida y la muerte. Información inicial explícita y características formales (que modulan la información explícita y aportan, de suyo, información en otro nivel) se integran, entonces, para articular el inicio de una manera específica que, como no podría ser diferente, participa activamente de la construcción de sentido y el efecto

emotivo que se pueda suscitar. A partir de lo anterior, resulta claro que, por un lado, el hecho fundamental informado (los disparos que recibe Carlito) no basta por sí mismo para desplegar todo el potencial semionarrativo de este inicio y, por otro, que todos los elementos mencionados se integran cooperativamente en la configuración de la secuencia.

La película *Halloween* (John Carpenter, 1978) inicia proporcionando información del lugar: “Haddonfield, Illinois”, lo cual hace mediante un título con una pantalla en negro. Desde ese momento, se empiezan a escuchar voces de niños cantando una canción *ad hoc* con el título. Aparece una segunda pantalla con información sobre el tiempo: “Halloween Night. 1963”. Los cánticos cesan. Ahora se escucha el sonido de grillos y lechuzas. La imagen muestra el plano general de una casa con luz que emana de su interior, y que se encuentra enmarcada por la oscuridad de la noche.



La cámara se acerca, su movimiento indica, por convención, la presencia de alguien. En otras palabras, el tipo de movimiento como elemento formal cumple concomitantemente funciones semióticas, ya que indica que se trata de un plano subjetivo y, por lo tanto, que estamos en los zapatos de alguien cuya identidad desconocemos, pero cuya mirada compartimos. La cámara, y con ella, mediante el pacto descrito, el personaje —y figuradamente los espectadores— se detiene frente a la puerta. En la verja hay una calabaza decorada según la costumbre de Halloween. Tras el cristal de la puerta, se trasluce una pareja, cuando ésta se mueve en el interior de la casa, el personaje-cámara-espectador observa y los sigue, conservando el punto de vista, sin cortes. La secuencia de apertura se trata

formalmente, entonces, de un plano-secuencia. Mientras los jóvenes se desplazan, los vemos a través de las ventanas, por lo que el efecto formal es verlos cuando pasan por una ventana, dejarlos de ver cuando no, y volverlos a ver en la ventana siguiente. La cámara bordea una esquina de la casa para posicionarse frente a una ventana que permite ver con mayor claridad el interior: lo que antes se apreciaba en siluetas, ahora se sabe que se trata de una pareja de jóvenes, se besan. Él le pregunta a ella si están solos, ella responde que Michael está por ahí. Este diálogo, breve y aparentemente intrascendente, da una pista sobre la identidad posible del personaje-cámara y hace saber que ella habita en esa casa, donde también se entiende que vive Michael. De manera fugaz, en un detalle que puede pasar desapercibido, el joven se sobrepone unos segundos una pequeña máscara de payaso que encuentra en el sillón, pero se la quita enseguida, después de intentar besar a la chica con ella. Los jóvenes deciden subir (se entiende por el contexto que para tener relaciones sexuales). Él lleva la pequeña máscara en una mano. La cámara se mueve para regresar a la fachada principal de la casa. Se observa que la luz de la ventana de la habitación superior se apaga. Se añade música para generar tensión. La cámara-personaje rodea la casa a cierta velocidad para entrar por la puerta trasera. La cocina está en penumbra, pero el personaje-cámara enciende la luz. Se ve su mano coger un gran cuchillo. Atraviesa el comedor y el recibidor donde estaba la pareja. Se posa frente a la escalera. Observa que el joven baja apresuradamente mientras se arregla la ropa. En *off*, ella le pregunta si mañana llamará, a lo que él responde con cierto desgano: “seguro”, y sale de la casa. El personaje-cámara sube la escalera. Se escuchan unas campanadas. Sigue. Recoge la máscara del suelo. Tenuemente se escucha un canto de mujer. Hay una sacudida de cámara y un breve negro que permite inferir que el personaje-cámara-espectador se ha colocado la máscara, sobre todo por los dos huecos que aparecen en la imagen a la altura de sus ojos. En su habitación, la chica canta mientras se peina semidesnuda frente al espejo. Al sentir la presencia, ella se gira y grita: ¡Michael! En el acto es acuchillada repetidas veces por éste, de una forma que recuerda la secuencia de la ducha en *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). El asesino, cuyo nombre se presume que es Michael, pero cuyo rostro todavía desconocemos, sale de la habitación, baja la escalera mientras se escucha el

sonido de su respiración, abre la puerta principal y sale. En ese momento, va llegando un auto del que desciende un hombre y una mujer maduros. El personaje-cámara se aproxima. El hombre se acerca también decididamente, y pregunta, sorprendido: “¿Michael?”. Se hace un corte. Se muestra en contraplano que el hombre arranca la máscara al personaje-cámara, entonces, por fin, se revela el rostro de Michael y la identidad del asesino.



Se trata de un niño, quien es encuadrado en plano medio y se halla como petrificado sosteniendo aún el cuchillo ensangrentado. El plano abre mientras la cámara se aleja para trascender el encuadre inicial de la casa, y abrir aún más el ángulo hasta dejar al niño reenmarcado por sus padres en un gran plano general.



Como cabe apreciar, el suspense de la escena, su fuerza emotiva, sus referencias y la revelación final constituyen una sofisticada estrategia de puesta en cuadro que emplea un conjunto de elementos sonoros y visuales en sentido amplio, sin los cuales la escena no podría haber alcanzado su fuerza sugestiva. La información inicial, cuyo hecho fundamental es el asesinato fratricida, aunque de

suyo es impactante por el acto mismo y por involucrar a un niño, sin las características formales que lo vehiculan y añaden información en diferentes niveles, este contenido no tendría esa fuerza.

Dicho lo anterior, el conjunto de registros expresivos con los que cuenta el cine opera de manera acentuada y muy relevante en los inicios, desde cualquier recurso visual hasta cualquier recurso sonoro, incluyendo, por supuesto, el silencio y el fuera de cuadro, así como la ausencia de acción o la abstención tensa en el uso de la palabra, que también son parte, incluso *in absentia*, de las características formales y participan de la fuerza expresiva de un inicio cinematográfico. Todo, con el énfasis y condiciones que supone no tener una información textual previa¹⁶¹ y, en consecuencia, que los espectadores no puedan saber particularmente qué esperar más allá de lo mostrado y de algunas expectativas –no obligadas– de género u otras de carácter pretextual. En el inicio estas posibilidades se potencian, por ende, destacan presumiblemente más que en otros momentos. De este modo, las alteraciones del tiempo, los sonidos, el ritmo, la lógica del montaje, la composición fotográfica, la música y, por supuesto, el modo en que se presentan la acción y los personajes considerando todo lo anterior, dotan a los inicios de un efecto particularizante y de un potencial semionarrativo y emotivo basales para el resto del filme.

Por ejemplo, las características formales manifestadas en la secuencia de apertura de *Eraserhead* (David Lynch, 1977), tanto por la composición como por el uso del blanco y negro expresivo, así como por el rostro del hombre en primer plano, con los ojos desorbitados, y el extraño objeto que lo acompaña, además del empleo de un sonido no realista, anuncia a los espectadores el tono del filme y lo que puede esperar de él.

¹⁶¹ Exceptuando sagas, seriales, relatos transmedia y, eventualmente, cuando el texto fuente es muy conocido, también remakes y adaptaciones.



El cine, pues, tiene modelos propios que involucran su historia y su tradición particulares, además de la posibilidad de incorporar una diversidad de materias expresivas. De ahí que se pueda comenzar de múltiples maneras, desde las referidas secuencias de créditos con toda clase de estilizaciones formales, escenas con música, secuencias de acción rápida, paisajes abiertos, primeros planos, mostrar algo abstracto o desde un punto de vista extraño, hasta recurrir a un elaborado y virtuoso plano-secuencia, entre muchas posibilidades propias a este medio que participan en conjunto con la información inicial y el resto de componentes complementarios del inicio (CCI).

8.5.3 La música en la secuencia de apertura cinematográfica.

La música es un elemento que ha sido importante desde los inicios de la historia del cine, aunque de un modo heterogéneo, ya que en diferentes periodos se han presentado distintas modalidades de interacción, algunas de las cuales han caído en desuso en la actualidad. Su desarrollo, por consiguiente, pasa por diversas etapas hasta nuestros días, por lo que su estudio es un tema aparte que implica una relación interartística compleja, la cual trasciende la idea más inmediata de la música en escena como elemento dramático, puesto que sus formas y arquitectura han sido igualmente influyentes en cierta concepción del ritmo cinematográfico, en determinados tipos de montaje, en la articulación contrapuntística de diferentes elementos expresivos, como puede apreciarse con claridad ya desde los años

veinte tanto en los escritos teóricos como en la práctica cinematográfica de Serguéi Eisenstein, por citar sólo un nombre.

Ahora bien, como elemento propiamente dramático-expresivo-narrativo, la música cinematográfica obedece más a la historia y desarrollo del cine que a la historia de la música, cuyas propuestas menos tradicionales –por no hablar de las más radicales y vanguardistas— suelen quedar fuera de la música de las películas, que sigue apoyándose casi completamente en la tradición tonal-melódica de la música occidental, ya sea que se valga de música original o preexistente.

Para los fines de este apartado, no obstante, lo que interesa destacar de manera sucinta y general es la importancia de la música como elemento formal en el inicio de algunas películas, sobre todo de aquellas que pertenecen ya al cine institucional e industrial de finales de los años treinta hasta nuestros días, de modo que, por razones prácticas, dejaremos de lado la cuestión histórica. Para información en ese sentido, puede consultarse en castellano los libros: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas* (1997) de Carlos Colón Perales, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega; *La música en el cine* (1997) [1985] de Michel Chion; *La música en el cine* (1999) [1997] de Rusell Lack; entre otros.

Cada cinematografía cuenta con una serie –no necesariamente muy abundante— de compositores cinematográficos cuyos nombres son recurrentes, algunos de ellos han marcado época en su respectiva cinematografía o se asocian con el trabajo de uno o más directores destacados, es el caso de Alberto Iglesias en España, que ha participado en muchas películas y trabajado recurrentemente con directores como Pedro Almodóvar o Julio Medem, o de Zbigniew Preisner, cuya colaboración en los filmes de Kieslowski es tan inconfundible como indisociable. En el cine de Hollywood, es posible mencionar nombres de compositores prominentes como John Williams, Bernard Hermann, Henry Mancini, Ennio Morricone, Nino Rota, Jerry Goldsmith, Maurice Jarre, John Barry, Hans Zimmer, Max Steiner, entre muchos otros.

Existen diferentes propuestas de entender y clasificar la música en el cine actual, las cuales tienen propósitos distintos y se hallan ordenadas bajo criterios particulares, pero todas gozan de buena difusión. Un criterio es si se trata de música

original, esto es, elaborada *ex professo* para la película (BSO), o música preexistente, en cuyo caso se estaría necesariamente frente al fenómeno de la intertextualidad musical. Otro criterio es por el tipo y género de la música empleada: orquestal, jazz, pop, tradicional de algún país, etcétera. Michel Chion (1997) propone, por su parte, distinguir entre música *empática* y *anempática*, la primera se presentaría cuando la música y el “clima de la escena” coinciden al estar en armonía, por ejemplo, música alegre cuando la situación es alegre; la segunda es cuando el clima de la escena no coincide con la música, por ejemplo, música alegre en una escena triste. Otro criterio es si la música es diegética o incidental (extradiegética), lo cual quiere decir, en el primer caso, que la música existe como tal en el universo de la ficción, y, en el segundo, que la música acompaña la escena, pero no existe en el universo de la ficción ni consecuentemente puede ser escuchada por los personajes.

En cuanto a los criterios referidos, repasemos la pertinencia de algunos de ellos para el estudio de los inicios. Sobre la originalidad o no de la banda sonora, puede decirse que, en términos de recepción (no de producción), el hecho sólo tiene relevancia para los espectadores en la medida que conozcan ese dato, o, en su caso, que reconozcan la pieza convocada cuando se trata de música preexistente; pues de lo contrario, para efectos prácticos, la banda sonora, original o preexistente, puede operar de manera análoga. De hecho, independientemente de la preexistencia de determinada pieza, ésta podría hacerse conocida a partir de su incorporación en la película y, en lo sucesivo, identificarse como la música de esa película, igual que si se tratase de música original. Por otra parte, si se reconoce la pieza, sobre todo cuando ésta es de dominio público, lo más probable es que se valore el acierto o desacierto de su incorporación e, inevitablemente, que se teja una relación intertextual, transfiriendo al inicio determinados valores semánticos incluidos en la letra (en el caso de una canción) o, en el caso de piezas instrumentales, por el valor que puedan tener en la tradición o con relación, por ejemplo, a un género cinematográfico o musical, a una época o a un lugar. De este modo, la “música francesa” puede situar el universo de la diégesis en Francia antes de cualquier otro elemento, dígase una imagen representativa o un título indicativo.

Por su puesto, así como puede anticipar este contenido, también lo puede reforzar en cooperación simultánea con la imagen.

En cuanto al segundo criterio, es decir, el de si la música es empática o anempática, lo primero que habría que definir es si se va a considerar exclusivamente la relación entre música y escena, en sentido restringido, o se considerará también el género de la película, pues está claro que este criterio se fundamenta necesariamente en una convención que determina la naturaleza de la asociación entre la música y el “clima” de la escena, lo que ha llevado a identificar determinada música con un contenido semántico general del tipo “música triste”, “música alegre”; pero también a asociarla con determinados géneros cinematográficos: “música de terror”, “música melodramática”, “música de suspenso”. Esto lleva a concluir que estas categorías se sustentan, de hecho, en la adscripción de la música a la regla convencional, por ende, más que una homología con la escena se trata de si se reproduce o se rechaza la convención. De este modo, la música empática será aquella que responde a la convención asociativa vigente.

Finalmente, respecto al criterio de si la música pertenece o no al mundo ficcional, puede decirse que en la apertura cinematográfica se presentan ambos casos; pero, sin duda, el de la música extradiegética es el más común. De hecho, muchas películas cuentan con temas musicales (*Main Theme from...*) que aparecen en el inicio y no acompañan ninguna escena de acción, sólo los créditos iniciales. Eventualmente, como se ha dicho, algunas películas presentan incluso oberturas al estilo de la ópera, como sucede en *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) o incluso en la ciencia ficción con *The Black Hole* (Gary Nelson, 1979). En estos casos, la obertura musical es un preinicio constituido en una sección aparte de la imagen y la acción, por lo que no se trata ni de música intradiegética ni de acompañamiento de la imagen (aunque suele escucharse con una pantalla en negro).

Sin embargo, ninguna de las clasificaciones anteriores permite destacar la enorme importancia que tiene la música y el papel que desempeña en el conjunto inicial. Baste pensar en el rol de la música en secuencias de apertura como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), que utiliza como tema un intertexto

musical: “The End” (1967) del grupo *The Doors*. Así, inmediatamente después escuchar un reverberante sonido de helicópteros en movimiento, con un plano que muestra un paisaje verde con unas frondosas palmeras y un cielo azul, se comienzan a escuchar los primeros sonidos de la canción. El plano permanece fijo y va apareciendo, primero, un helicóptero que atraviesa el cuadro, y, posteriormente, humo. Casi de inmediato, en el momento justo que se escucha la voz de Jim Morrison cantar “This is the end, beautiful friend”, la imagen muestra cómo el paisaje desaparece ante el fuego de una explosión que se apodera del cuadro.



La cámara inicia un lento movimiento panorámico, pero todo el paisaje que se va mostrando se encuentra igualmente en llamas. “This is the end, my only friend”. Sólo se ve humo. “The end of our elaborate plans. The end of everything that stands. The end”. Sobreimpreso en el paisaje aparece en primerísimo plano el rostro de un hombre en la parte izquierda del cuadro, pero el rostro está literalmente de cabeza –y metafóricamente lo mismo—. En la parte derecha del cuadro se ve un ventilador de techo que, en el contexto, remite a las hélices de los helicópteros y al calor del fuego. Más adelante se sabrá que ese hombre es Willard (Martin Sheen).



La canción sigue: “No safety or surprise. The end”. El hombre abre más los ojos y mira a la cámara. “I’ll never look into your eyes again”. La secuencia prosigue con helicópteros, fuego, el hombre fumando acostado en la cama. Dos espacios y dos tiempos coinciden en el plano visual y sonoro. Poco a poco se va haciendo la transición del espacio de la guerra al espacio donde se encuentra el hombre, la música se va desvaneciendo (*fade out*) mientras se van mostrando algunos objetos: un vaso, una botella de Martell, una pistola...

Piénsese también en la fuerza que confiere la música a los inicios de varias películas de Stanley Kubrick. En *2001: A Space Odyssey* (1968), en “El amanecer del hombre”, se emplea el *Requiem* (1965) de György Ligeti para introducir el extraño monolito, lo cual hace a guisa de un *leitmotiv*, ya que esta misma asociación se presentará en otras escenas. Poco más adelante, de manera apotéosica, se escuchará el poema sinfónico de Richard Strauss *Also Sprach Zarathustra* (1886), cuando después de haber entrado en contacto con el monolito, uno de los hombres observa la osamenta de un animal, entonces descubre que los huesos se pueden emplear como arma mortal.



Piénsese también en el carácter que da la música de *Music for the Funeral of Queen Mary* (1695) de Henry Purcell al inquietante inicio de *A ClockWork Orange* (1971). O el ambiente que crea el tema original de Wendy Carlos y Rachel Elkind en la secuencia de apertura de *The Shining* (1980), con los planos aéreos del solitario automóvil en la carretera, que se ve minúsculo ante la majestuosidad de la naturaleza.

En otro ejemplo, recuérdese la fuerza e impacto emotivo, así como el refuerzo del efecto particularizante y del contenido bélico implícito (por convención) que el tema original (“Main Title Theme”) de John Williams aporta al inicio de *Star Wars* (1977). Tema que empieza a sonar inmediatamente después de un íncipit de fórmula, presentado en una pantalla negra con letras azules: “A long time ago in a galaxy far, far away...”, coincidiendo justamente con la aparición del logotipo con el título/marca: “Star Wars”, que se aleja para dar paso al texto prologal en escorzo (*opening crawl*). Una de las secuencia de créditos más importantes en la historia del cine que depende de la estrecha cooperación entre la música, la forma en que se presentan los títulos (logotipo y prólogo) y el contenido informativo del prólogo, aunque este último casi pasa a segundo término ante la fuerza del tema musical y la originalidad de los créditos, así como por la primera secuencia de acción con la pequeña nave rebelde siendo perseguida por la nave imperial, que se adentra en el cuadro de una manera que parece interminable, en una metáfora que alude al relato de David contra Goliat.

La música en el inicio cinematográfico es, pues, un elemento polivalente que puede cumplir ya sea de manera simultánea o selectiva múltiples funciones. Éstas son variadas y pueden incluir, entre otras: operar como marca identitaria del filme; dar pautas sobre el tono o el género; vehicular contenidos narrativos en relevo o en cooperación con la imagen; formar parte integral de la constitución del efecto particularizante; convocar contenido intertextual que anticipe determinada situación o la represente estructuralmente; fungir como *leitmotiv* asociado al conflicto central, a algún personaje o a un lugar; añadir fuerza, sentido e impacto dramático y emotivo a los contenidos informativos.

Evidentemente, no resulta factible ocuparnos de todas estas posibilidades, que requerirían, como cabe suponer, un sesudo estudio particular; por ello solamente se aborda la música —y de manera muy somera— con relación al componente de las características formales del inicio, materia del capítulo.

8.5.4 Un par de notas finales.

8.5.4.1 Respecto a la adaptación cinematográfica.

En el estudio de las adaptaciones, este componente complementario (CCI) se muestra como una categoría especialmente útil para entender la estrategia integral de la adaptación, ya que permite trascender el concentrarse exclusivamente en las diferencias y las transformaciones ubicadas en la historia, para enmarcar la adaptación en un conjunto de variables que no son ajenas a su campo y circunstancias. Así pues, en los inicios de textos derivados, como es el caso de las adaptaciones cinematográficas o los remakes, el estudio de las características formales permite resaltar más fácilmente las propuestas y alternativas que la adaptación adopta respecto al contenido informativo inicial, así como visibilizar más claramente tendencias y transformaciones del campo. Esto permite observar no sólo elecciones particulares relativas a añadidos o suprimidos con relación a la historia, sino el planteamiento de una estrategia adaptativa integral que no omite los diferenciales formales de cada campo y, por ende, no restringe su dominio a los textos directamente involucrados, sino que se preocupa por otras cuestiones de influencia externa como su relación con los procedimientos vigentes, los géneros, las corrientes o las modas de época que muchas veces afectan notoriamente las formas de iniciar o de cerrar el relato, ello sin dejar fuera las características formales producto de los cambios tecnológicos y las dinámicas sociales.

Si en el componente complementario de la información inicial la pregunta básica era si la adaptación abre y responde a las mismas preguntas que el texto adaptado; en el caso de las características formales algunas preguntas pueden ser ¿qué características diferenciales presenta la adaptación? ¿Se buscan equivalentes funcionales o se prefiere optar por otros modelos de su campo? ¿Qué consecuencias tienen las características formales con relación a la información presentada? Esto es, si añaden algún elemento que pueda hacer variar el sentido del inicio o sus consecuencias narrativas respecto a la estrategia inicial del texto fuente.

8.5.4.2 Elementos metainformativos.

De la combinación de las características formales y la información inicial se desprenden elementos metainformativos que cumplen, a su vez, diversas funciones. Así pues, una determinada selección lexical y una articulación sintáctica específicas en combinación con el contenido narrativo, dan lugar al ritmo, al tono, a la intensidad dramática y abren la puerta, en conjunción con determinadas relaciones, a la lectura en clave, el guiño irónico, el doble sentido, entre otras posibilidades. En el cine, esto tiene que ver con la selección de las angulaciones, la profundidad de campo, la música, el uso e intensidad de los sonidos, el empleo de colores, la iluminación, entre otros aspectos.

El conjunto de elementos metainformativos resulta indispensable para que el inicio pueda cumplir sus funciones inaugurales y, a partir de ello, conseguir determinados efectos en los destinatarios. Dicho de otro modo, además de sus vínculos con diversos modelos y sus funciones pragmáticas inherentes, las características formales cumplen funciones metacodiciales en dos sentidos: al proporcionar instrucciones constituyentes del marco interpretativo de la información inicial, y al añadir capas de sentido a los núcleos de información presentados.

En suma, las características formales son un componente complementario no menos relevante que la información inicial, que al seguir, alejarse o proponer nuevos modelos para presentar la información, siempre bajo aspectos y relaciones particulares, contribuye a generar valores estéticos, efectos emocionales y consecuencias semióticas diversas.

CAPÍTULO 9. FUNCIONES INAUGURALES.

Presentación.

Antes de pasar a explicar el siguiente de los componentes complementarios del inicio (CCI), a saber, lo que aquí designamos como *funciones inaugurales*, conviene recordar que el tema de las funciones ha sido uno de los pilares de varias propuestas teóricas sobre los inicios narrativos. Es el caso de estudiosos previamente referidos como Andrea Del Lungo y Khalib Zekri. Por tal razón, conviene comenzar por un breve repaso a estas propuestas.

9.1 Las funciones del inicio para Del Lungo.

Andrea Del Lungo (1993, 2003) comienza su reflexión sobre las funciones del íncipit haciendo referencia a Du Plaisir, quien en *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire* (1683) propone una codificación moderna del comienzo. Dicho autor define las cuestiones a las que una apertura debe responder, así como los desafíos que ha de confrontar. El modelo de Du Plaisir —menciona Del Lungo— asigna esencialmente al íncipit un rol de exposición, y preconiza que, desde la primera frase, su principal objetivo es informar al lector tanto del asunto como del contexto

espacio-temporal de la historia, así como establecer una relación de causalidad (p. 145).

Del Lungo refiere que en el curso de los siglos siguientes, tal voluntad de codificación teórica tiende a atenuarse y dar lugar a una forma de codificación “empírica”, esto es, fundada sobre modelos de exordio y, en consecuencia, sobre una “poética” del comienzo, donde las transformaciones siguen las líneas evolutivas del género novelesco hasta llegar, en la época contemporánea, a un rechazo generalizado de los modelos y a una problematización del acto mismo de comenzar (p. 145). Desde este punto de vista, Del Lungo afirma que la noción de *horizonte de expectativas* de Hans Robert Jauss le parece particularmente eficaz para apreciar las transformaciones del género novelesco, así como los modelos de inicios con relación a las circunstancias de recepción de las obras y los deseos cambiantes del público (p. 162).

Las funciones de la apertura constituyen un asunto central debido a múltiples cuestiones, particularmente en cuanto a la legitimación de la toma de la palabra y la entrada en la ficción (pp.145 y 146). Es justamente sobre esta base que es posible analizar el rol estratégico del íncipit novelesco, así como identificar sus funciones, propias de todas las épocas.

De este modo, Del Lungo distingue cinco funciones, de las cuales la función de *seducción* es, según opina, la más general y la menos teorizable de todas; aunque frecuentemente también es la más destacada y la que mejor representa las funciones del íncipit. De hecho, a esta función le dedica un apartado propio.

Por lo que concierne a las otras funciones, Del Lungo se propone dar cuenta de ellas a través de distinguirlas en cuatro categorías:

- 1) Comenzar el texto: *función codificante*
- 2) Presentar el asunto del texto: *función temática*.
- 3) Poner en escena la ficción: *función informativa*.
- 4) Poner en marcha la acción: *función dramática*.

Las dos primeras funciones son transversales e independientes; mientras que la tercera y la cuarta están estrechamente vinculadas entre sí y su importancia

varía según el caso. Por lo anterior, Del Lungo sugiere dividir las funciones en dos grupos cuya designación se define por su presencia. De este modo, llama *funciones constantes* a las dos primeras, porque están siempre presentes en todo íncipit, aunque sea de forma implícita; y *funciones variables*, a las dos últimas, ya que se presentan dependiendo del caso (p. 147).

Para la exposición de las funciones, Del Lungo se basa en el análisis de algunos fragmentos de *Si una noche de invierno un viajero* (1979) de Italo Calvino.

9.1.1 Codificación.

Del Lungo aclara que utiliza el adjetivo *codificante* [codifiant], ya que remite ampliamente a diversos aspectos de la “codificación”, tanto de orden retórico como genérico e histórico (p. 162). También menciona que en la codificación del íncipit se revela una obligación inevitable: propiamente *comenzar*, es decir, realizar el tránsito a un espacio lingüístico nuevo, que demanda una confrontación con lo arbitrario, ligado al origen del discurso y al acto mismo de comenzar (p. 162). Por ello, uno de los desafíos prioritarios del inicio de una novela es encontrar una justificación a la toma de la palabra, así como reafirmar la legitimidad del texto, para lo cual se vale de los siguientes medios:

- a) La referencia a una autoridad [*auctoritas*], ya sea de tipo sobrehumano (Dios, la Musa); general (la ley, la sociedad, la ciencia, la ideología); o humana (el autor o una tercera persona jugando un rol garante).
- b) Un discurso justificativo que busca afirmar la importancia moral o social de la obra.
- c) Otros medios de garantía como el prefacio (especialmente en la novela realista), que legitiman la narración por la estructura del relato enmarcado.
- d) El recurso a un narrador-personaje, en su calidad de testigo (p. 162).

A propósito de lo anterior, Del Lungo refiere los casos mencionados por Philippe Hamon tanto en “Texte littéraire et métalangage” (1977) como en “Un

discours contraint” (1982), donde este teórico expone una lista de *topoi* posibles: El editor era amigo del autor al que le ha confiado el manuscrito; el narrador cuenta una historia que le ha llegado; el narrador cuenta un evento del cual fue testigo, etcétera. La conclusión es que “en todos los casos se trata de autentificar [...] la palabra garantizando el origen [...] de ahí la importancia del incipit en el discurso realista” (Hamon citado en Del Lungo, p. 162).

La función de este metadiscurso inicial no es solamente justificativa, ya que la apertura del texto debe exponer obligatoriamente su “código”, a través de informaciones autorreferenciales y de signos de reconocimiento más o menos explícitos (p. 147).

En línea con las ideas de H.R Jauss, Del Lungo afirma que el incipit tiene también por función situar la obra en el intertexto constituido por la historia del género novelesco, es decir, confrontarse con textos ya escritos y ya leídos. En consecuencia, el comienzo debe orientar la recepción y responder a las expectativas del lector con relación a códigos o modelos preexistentes, que implican una “negociación” problemática entre la imposición genérica y la innovación creativa (p. 147).

La *función codificante*, que también puede ser concebida en términos de orientación, es un elemento constante, esto es, presente en todo texto, aunque pueda hacerlo de forma propia y con estrategias particulares. La codificación puede ser de tres tipos:

1) *Directa*: por la presentación de un discurso autorreferencial concerniente a la naturaleza, el código, el género y el estilo del texto.

2) *Indirecta*: por la referencia a otros textos, a formas conocidas o a modelos preexistentes, particularmente por medio de la alusión.

3) *Implícita*: el texto debe exponer su código y, de esta forma, presentar sus índices (pp. 147 y 148).

Desde el punto de vista de la codificación, cada elemento presente en el inicio es significativo, ya que constituye un índice potencial para el lector, cuyas expectativas pueden ser confirmadas o frustradas en lo que resta del texto. Por otro lado, la función codificante de la apertura resulta fundamental para la

implementación de diferentes estrategias de seducción, así como en la determinación del pacto de lectura (p. 148).

9.1.2 Tematización.

Del Lungo afirma que la apertura de la novela juega obligatoriamente un rol temático por la presentación —explícita o implícita— del asunto del texto, así como debido a la apertura de campos semánticos o perceptivos. Esta función es igualmente esencial en la interpretación del texto, puesto que, a partir de elementos presentes en la apertura, se puede hacer el análisis de sus estructuras de significación (p. 149).

En su calidad de función constante, la tematización puede tomar una forma explícita, a través del anuncio, la anticipación o la presentación del argumento; o permanecer implícita, en todos los demás casos. En la medida que cada elemento del texto es potencialmente portador de sentido, Del Lungo reconoce que la distinción puede resultar poco operativa en el fondo (p. 149).

La cuestión sobre la que se debe interrogar concierne a la relación entre los campos léxico y semántico, abiertos en el inicio novelesco, y los temas, que estructuran el conjunto del texto. En tal caso, se debe contemplar que muchas cadenas de tematización se estructuran desde la apertura de la novela conectando diferentes espacios textuales. En ese sentido, el título es un primer elemento temático¹⁶², que se articula en una secuencia obligada: título, otros elementos peritextuales, íncipit, texto (pp. 149 y 150).

Del Lungo distingue tres formas de relación que ligan temáticamente al íncipit con lo siguiente del texto:

Relación *directa*: cuando el íncipit presenta de inmediato uno o más temas esenciales de la novela.

¹⁶² Con excepción de los títulos que Genette llama “remáticos”, que manifiestan una información codificante sobre el estatuto y el género del texto.

Relación *indirecta* o bien *metafórica*, cuando la relación es menos evidente y la pertinencia temática del inicio se descubre *a posteriori* durante la lectura.

Relación *irrelevante* o *no pertinente*, cuando el íncipit se sitúa en el margen o alejado de las redes semánticas del texto, o bien, cuando proporciona pistas falsas.

Ya que todo texto literario construye una pluralidad de cadenas y de redes temáticas (*leitmotiv*, antítesis, campos léxicos y sistemas de isotopía), estas tres formas de relación pueden estar presentes al mismo tiempo (p. 150).

Del Lungo introduce tres ejemplos que abren con enunciados de verdad general, los cuales poseen una cuestión temática y gnómica a la vez: aquella de la relación entre este género de enunciados —en parte ficcionales y extraficcionales— y lo que sigue del texto. Los ejemplos corresponden a sendos tipos de comentario: enunciado histórico, máxima y reflexión filosófica, donde se recurre a una voz de pretendida veracidad (p. 152).

El primer ejemplo es el íncipit de *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette: “Y la magnificencia y la galantería jamás han tenido paralelo en Francia ni más brillo que en los últimos años del reino de Henri II”. Del Lungo comenta que, mediante enunciar una verdad histórica, dada por absoluta e irrefutable, este inicio propone una forma de tematización directa; ya que, por una parte, define el marco temporal de la historia (el reino de Henri II); y, por otra, anuncia el espacio central de la novela (Francia y la alta burguesía). Pero se trata de una tematización doblemente engañosa; primero, porque resulta lo contrario, en dicho reino la aparente magnificencia apunta a la hipocresía y la galantería oculta las intrigas; segundo, porque el desarrollo de la novela no hace sino alejarse de este espacio social para focalizarse en la princesa, una conciencia desafortunada y solitaria que se encuentra confrontada con ese mundo. Pero es difícil no creer en el narrador, sobre todo cuando se coloca detrás de un comentario histórico (p. 152).

El segundo ejemplo, que muestra una tematización indirecta, es la apertura de *Orgullo y prejuicio* (1813) de Jane Austen: “Es una verdad universalmente reconocida que un soltero, dueño de una gran fortuna, busca una esposa”. El comienzo toma aquí la forma de una máxima, tendiente a afirmar una verdad absoluta por su tono premonitorio, así como por su pretensión de universalidad, donde la certidumbre enunciativa se encuentra reforzada por el empleo del

presente gnómico (con sentencias morales). El estatuto ficcional de tal frase, desvinculado de toda determinación espacio-temporal, se revela como indefinible (p. 152). Sin embargo, el íncipit juega también un rol de embrague directo: la apertura de la historia, que narra el arribo al lugar de un joven rico y, por ende, codiciado por las familias que tienen hijas, implica ampliar el código social a la ficción y hacer de la máxima un principio de la novela. El desarrollo de la historia complica y subvierte esta relación gnómica, porque lo que sigue procede a refutar la verdad general enunciada en el comienzo: los matrimonios se deciden menos por la voluntad y el deseo de los jóvenes solteros afortunados que por las jóvenes hijas de una familia sin fortuna. El código social se encuentra transgredido. La novela es aquí el reino de la excepción a su propia regla, así como de la ley general que la funda (p. 153).

El tercer ejemplo introduce una relación de no pertinencia temática. Tal como se muestra en el inicio de *La insoportable levedad del ser* (1984) de Milan Kundera:

El eterno retorno es una idea misteriosa y, con ella, Nietzsche dejó perplejos a los demás filósofos: ¿pensar que alguna vez haya de repetirse todo tal como lo hemos vivido ya, y que incluso esa repetición haya de repetirse hasta el infinito! ¿Qué quiere decir ese mito demencial?"

Del Lungo comenta que este íncipit propone un discurso explícitamente no ficcional, que se acerca por su forma y su estilo a los géneros del ensayo y del panfleto. La relación temática entre la idea del eterno retorno (que ocupa el breve capítulo de apertura) y la historia que será contada permanece como enigma. El capítulo siguiente, prosigue dicha reflexión, focalizándose en referencias filosóficas sobre las ideas de pensar y de ligereza. Cuando la historia comienza con un recuerdo del narrador en el tercer capítulo, todo lo anterior parece relegado al estatuto de preámbulo "genético". Pero es a la luz de estas reflexiones que el narrador afirma haber visto por primera vez a su personaje (p. 154).

Este tipo de discurso parece adquirir un valor temático implícito, porque la dimensión filosófica de la novela, introducida desde el título, implica un contrato de lectura particular que se establece desde el comienzo, incluso antes de la apertura

de la historia. Sin olvidar que la reflexión filosófica de los dos primeros capítulos podría anunciar, en el fondo, la moral de la historia, con la idea del retorno contra la ligereza y lo efímero como denuncia contra un mundo donde “todo es perdonado y cínicamente permitido” (p. 154).

Del Lungo afirma que esta función, como la precedente, sólo encuentra eficacia si se focaliza sobre un caso particular, ya que el rol temático del comienzo es constante, pero inclasificable en términos absolutos. Las únicas distinciones pueden hacerse a partir de identificar ciertos tópicos del exordio novelesco (p. 154).

En cuanto a la distinción general entre tematización explícita e implícita y entre relación temática directa e indirecta, no debe negarse su pertinencia histórica; toda vez que sus elementos sirven de tránsito de las formas clásicas del comienzo a aquellas de la novelística moderna. La presentación explícita de los temas era un aspecto fundamental de la novela “clásica”, basada en reglas de codificación retórica del inicio. Por el contrario, en la novela contemporánea, la tematización inicial es marcadamente implícita e indirecta (p. 155).

9.1.3 Información.

Del Lungo comenta que el género y el grado de información que el texto novelesco ofrece al lector revela una tensión esencial que opone, de manera general, dos voluntades contradictorias: por una parte, una voluntad de revelación; por la otra, una voluntad de disimulación. Una tensión que se articula entre polos extremos: lo dicho y lo no dicho, lo visible y lo no visible, lo conocido y lo desconocido.

Para Del Lungo, los objetos posibles de la información que pueden usarse en el comienzo de la novela son los siguientes:

Sobre el texto mismo: *información autorreferencial*.

Sobre el asunto del texto: *información temática*.

Sobre el referente: *información referencial*.

Sobre el universo ficcional: *información constitutiva*.

Los dos primeros niveles de información remiten evidentemente a las funciones de codificación y tematización ya referidas. Los otros niveles participan de manera más pertinente de la puesta del universo novelesco. Del Lungo sugiere que el análisis de la función *informativa* propiamente dicha se limite a esta “figuración” del territorio imaginario de la novela (p. 155). De hecho, la figuración y la semantización del universo novelesco revelan esencialmente un género de información que, por una parte, remite a la realidad del mundo (información referencial) y, por la otra, “construye” el mundo de la ficción (información constitutiva) (p. 155).

En el primer caso, la puesta en escena de la ficción se opera por la referencia a un fuera-del-texto o a un saber general (o particular), que el narrador transmite a sus destinatarios, según una estrategia propia de ciertos incipits descriptivos o discursivos (particularmente del orden del comentario), donde la función informativa es sobre todo mimética: vincula el universo de la ficción a una realidad referencial, asegurando de este modo la “legibilidad” del texto (p. 155).

En el segundo caso, la información concierne a la ficción propiamente dicha y a la construcción interna del tiempo, el espacio y los personajes de la historia. Este tipo de información, que es ciertamente la más común en las aperturas novelescas, es presentada en general por una descripción, o por fragmentos descriptivos insertados en una narración, o por la determinación de puntos de partida espacio-temporales de la historia. Así, la información es “codificada” según reglas que se remontan a la antigua retórica, en donde la ausencia es igualmente funcional, porque ella indica una retención de información de cara a suscitar el deseo de la lectura mediante un enigma (pp. 155 y 156).

La presencia de enigmas es, según Del Lungo, un elemento constante del discurso novelesco. Generalmente formulado por las indeterminaciones semánticas del texto (Iser, 1987), el enigma puede nacer, en lo que concierne a la apertura de la novela, de una laguna informativa inicial concebida como tal por el lector y, por lo tanto, de la retención de una información que normalmente el texto debería proporcionar. Es el principio del “código hermenéutico” analizado por Roland Barthes en *S/Z* (2009 [1970]). Resulta claro que para mantener este interés,

la resolución del enigma debe ser desviada, suspendida y retardada lo más posible. El enigma se caracteriza en consecuencia como un “vector” que dirige la narración desde el inicio. Es por ello que en el íncipit novelesco, la retención informativa es probablemente la técnica más común de producción de interés (p. 165).

La separación entre los niveles de información referencial y ficcional no siempre es clara. La información puede ser ambivalente. La unión de estos dos niveles contribuye a construir la atención informativa del íncipit, que se funda justamente sobre las diferencias jerárquicas de valores dentro de la oposición evocada antes, es decir, entre el comienzo desarrollado y aquello que permanece disimulado. La función informativa es, entonces, variable; por ende, podemos imaginarla como un eje que tiende, por una parte, hacia la saturación y la univocidad, de cara a un efecto de completud de la representación y, por la otra, hacia la rarefacción e incertidumbre de la información, por la presencia de lagunas y enigmas. Este eje debe leerse como una escala de valores sobre la cual cada íncipit particular puede situarse según el tipo de informaciones dadas (p. 157).

Del Lungo propone algunas precisiones. Primeramente, *saturación* no significa *completud*, categoría que puede ser inconcebible dentro de la comunicación lingüística, ya que la información dada por un texto no podría en ningún caso ser absolutamente completa. La información puede, en el límite, dar la ilusión de ser completa cuando se presenta como tal debido a su redundancia y su univocidad, lo cual engendra en el lector el sentimiento de poseer los elementos suficientes para la comprensión del universo ficcional (p.157). Del mismo modo, *rarefacción* no es sinónimo de “ausencia”; de hecho, todo elemento del texto es potencialmente informativo, por lo que las lagunas no hacen sino señalarle al lector la presencia de enigmas o de índices escondidos por el discurso novelesco. En otras palabras, todo texto expone, particularmente en su apertura, *marcas* de presencia y de ausencia informativas; las primeras dan la ilusión de completud; las segundas generan el sentimiento de un vacío (p. 157).

9.1.4 Dramatización.

Del Lungo comenta que el inicio promete la historia que está por venir. En consecuencia, la última función del íncipit consiste en poner en marcha dicha historia, concebida como “contenido narrativo”. Lo anterior presenta algunos desafíos, primero, por lo que concierne al orden de la narración y el orden de los eventos, así como por los diferentes grados de intensidad dramática de la puesta en movimiento. En ese sentido, se puede comenzar con una historia en curso (*in media res*), empezar por el fin, o por un evento periférico. También se puede iniciar en el momento de una fuerte tensión dramática o, en su caso, puede elegirse un ingreso progresivo a la acción o, incluso, diferir el comienzo de la historia (p. 158).

La función dramática del íncipit es variable, ya que la puesta en movimiento de la historia se puede efectuar según diferentes ritmos y grados de intensidad, sobre una escala de valores que es posible representar con la ayuda de un eje bipolar: *dramatización inmediata* o *dramatización retardada* (p. 159).

La *dramatización inmediata* implica una entrada directa en la acción. Corresponde, por tanto, a la forma de exordio *in media res*, donde el inicio se abre en un momento decisivo de la historia, sin que se haya proporcionado información preliminar, a menos de manera explícita. Esta forma de comienzo revela una estrategia de seducción común, que busca motivar la lectura no solamente por los enigmas que dependen de los antecedentes, sino también debido al carácter imprevisible del relato, proporcional, por otro lado, a la retención de ciertas informaciones que anticipan lo siguiente de la historia. El interés recae, de este modo, en la expectativa e incertidumbre sobre lo que va a venir (p. 159).

Se debe remarcar que, también aquí, el íncipit novelesco se encuentra frente a una exigencia contradictoria: por una parte, tiene inevitablemente una función de anticipación y de orientación de la lectura del texto, ya que lo que se representa en el inicio (un personaje, un lugar, un evento) se encuentra en una posición privilegiada, jugando un rol de apertura de campos semánticos y cursos narrativos; por otro lado, el comienzo debe hacer imprevisible lo siguiente, a fin de motivar al lector a seguir adelante y de mantenerlo en incertidumbre (p. 159).

Por su parte, la *dramatización retardada* opera cuando el texto difiere el momento de entrada en la historia, por la inserción de pasajes discursivos o descriptivos, o por redundancia informativa. Es importante subrayar que tal suspenso no corresponde forzosamente a un rechazo del comienzo; por el contrario, la mayoría de las veces estos elementos tienen una función introductoria, en la medida que preparan la entrada a la historia para suscitar la atención de los lectores y motivar sus expectativas (p. 159).

La tensión dramática se liga a la función informativa. A partir del cruce de estos dos ejes, Del Lungo considera posible una clasificación de las formas de la entrada novelesca (p. 160):

Saturación informativa y dramatización inmediata: *incipit progresivo*.

Saturación informativa y dramatización retardada: *incipit estático*.

Rarefacción informativa y dramatización inmediata: *incipit dinámico*.

Rarefacción informativa y dramatización retardada: *incipit suspensivo*.

Del Lungo añade que las dos funciones que sirven de base a esta tipología se encuentran jerarquizadas según la categoría. La función informativa es prioritaria en el *incipit estático*, mientras que la función dramática es prioritaria en el *incipit dinámico* (p. 160).

9.1.5 La función de seducción.

Mención aparte, Del Lungo sitúa la *función seductiva* del *incipit*, que se relaciona con esa idea vaga del “placer de leer”. Y justamente este placer subjetivo es quizá el secreto que está en juego en todo *incipit*, lugar estratégico y decisivo que nos invita al disfrute del comienzo y alimenta el deseo de continuar con la lectura. En ese sentido, la última meta del comienzo no puede ser otra que capturar al lector, y conducirlo por la escritura de otro tiempo y otro espacio, alejado del mundo real (p. 128).

Del Lungo subraya que es forzoso constatar que la función de seducción se funda sobre factores extremadamente subjetivos, en una relación personal que pone en juego las expectativas de lector con relación a la escritura y al estilo del autor, problemáticas olvidadas por la crítica de inspiración estructuralista (p. 128).

La seducción, si se considera también la etimología del término y su sentido, es esencialmente una atracción que se ejerce, en este caso, a través de la escritura. Y es por medio de ésta que lector debe ser “hechizado” hasta perderse (p. 128). Pero nada es menos definible que esta carga de seducción de la apertura, cuyas estrategias son muy variadas, puesto que todo íncipit constituye un caso particular. Por ello, la crítica interesada en los inicios ha intentado detectar formas o tópicos de producción de interés en la novela, que refieren sobre todo la conocida estructura del enigma, donde la función de seducción se puede situar en tres niveles: primero, en un plano *narrativo*; después, en un plano *simbólico*; y, finalmente, en un plano que se puede calificar de *sensual*, jugando con su doble acepción de “sentido” como significado y de “sentido” como percepción (p. 128).

Sobre el plano narrativo, las principales estrategias de producción de interés son el inicio *in media res*, precepto de composición que se remonta a la antigüedad, formulado, como se ha dicho, por Horacio en su *Arte poética*. Asimismo, la imprevisibilidad inicial del relato, que recae, sobre todo, en la formulación de enigmas (p. 128). El efecto de seducción proviene, entonces, ya sea de una apertura violenta que nos hace entrar en una historia en curso y dentro de un universo ficcional ya poblado (*in media res*); por el inicio de un relato donde no es posible imaginar lo siguiente (imprevisibilidad); o por las lagunas informativas, de las que esperamos su revelación. En resumen, se trata de captar la atención y de asegurar la curiosidad de los lectores y, sobre todo, de seducirles, ya que la expectativa es un deseo de saber, que el texto promete satisfacer desde su inicio.

Por otro lado, comenta Del Lungo, todas estas estrategias se hallan ampliamente reglamentadas y codificadas, por lo que no pueden sino engendrar, paradójicamente, un sentimiento de certidumbre en el lector. La apertura *in media res* y la formulación de enigmas constituyen un mecanismo de identificación de la novela y de una estructura narrativa tradicional (p. 129).

El plano simbólico de la seducción se sitúa, por su parte, en el nivel del lenguaje o, más precisamente, del código que permite el contacto entre las dos instancias de la comunicación literaria. Sin insistir en la función de codificación del inicio, constituida por el conjunto de signos y de informaciones dirigidas a los destinatarios de la narración, se puede suponer que el poder de seducción entra en juego por la determinación de un pacto de lectura, estrategia clásica, si pensamos en la más antigua de las figuras del exordio retórico, la *captatio benevolentiae*, que tiende en tiempos modernos a tomar formas cada vez más perversas: aquellas del obstáculo, incluso de la prohibición. Evidentemente, toda forma de prohibición no puede sino atrapar al lector, excitando su propensión al riesgo, apelándole a trasgredir el límite prohibido (p. 129).

Del Lungo comenta que la seducción se ejerce, al menos esa es la hipótesis, en el nivel sensual, es decir, cuando el texto nos proporciona un sentimiento de desorden, de pérdida, de vértigo, que lleva a la frustración de nuestras expectativas, ya que nos obliga a buscar un sentido escondido (p. 129). La seducción surge entonces dentro de una relación personal, a través de una escritura donde la fuerza de atracción consiste en su poder de *estupor* (p. 130).

Es preciso constatar, afirma Del Lungo, que la novela del siglo XX, que va de los surrealistas a Beckett, de Queneau al Nouveau Roman, pasa por una exhibición de la escritura y por una reflexión sobre el acto de escribir; mientras que la novela del siglo XXI es esencialmente una “novela de la novela”, una novela que reflexiona sobre sí misma, que expone su génesis (p. 130). Así, la noción de *horizonte de expectativas* halla, según Del Lungo, su punto de crisis, ya que la forma novelesca apela al lector a participar en el acto de escritura, a olvidar sus expectativas y sus deseos para seguir el curso incierto de una obra en devenir (p. 130).

La hipótesis de una seducción de la diferencia, ligada a un desplazamiento de expectativas de lector, le parecen confirmadas a Del Lungo por ciertas experiencias de escritura que, en el panorama de la novela del siglo XX, provienen de una transgresión fundada especialmente sobre procedimientos lúdicos, que se constituyen en principios de creación. Un ejemplo es *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935) de Raymond Roussel, quien revela los mecanismos de

construcción de sus novelas sobre la base de la ambivalencia semántica de ciertas palabras. En esta obra el escritor elabora dos frases casi idénticas constitutivas del *incipit* y el *éxplícit* del texto, pero dotadas de significaciones totalmente diferentes, (p. 131).

La linealidad clásica de la novela se encuentra remplazada por estructuras diferentes y circulares, como la primera novela de Raymond Queneau, *Le Chiendent* (1932), que comienza y termina por dos frases idénticas, donde las nociones de inicio y final carecen de sentido (p. 131).

Del Lungo menciona que un ejemplo extraordinario de estructura circular y caso límite de provocación postmoderna puede hallarse en “Frame Tale” de John Barth, donde el texto se encuentra tipográficamente sobre los márgenes de una sola página, en la parte delantera y trasera, que lector debe recortar y enrollar para conformar una banda de Moebius que repite la frase: “Once upon a time there was a story that began” (p. 131). Para Del Lungo, esta forma de novela lúdica es probablemente la más fascinante, ya que implica la atención total del lector a un mecanismo desconocido: el principio de un juego (p. 132).



Diversos autores que se han ocupado de manera seria o informal de los inicios coinciden en señalar que una de las principales funciones de un inicio es la de seducir. Para Zehkri (1998), el inicio –o particularmente el *incipit*– cumpliría una serie de funciones básicas, que se corresponden con las que propone Del Lungo,

autor al que sigue de manera cercana, pero en este caso exceptuando la función temática.

9. 2 Funciones inaugurales.

A la *información inicial* y las *características formales* previamente analizadas, cabe agregar el componente de las *funciones inaugurales*, las cuales, en adición a las *relaciones fundadoras* que se revisarán más adelante, conforman el conjunto de lo que aquí hemos designado como los *componentes complementarios del inicio* (CCI).

Como se ha venido insistiendo, la información inicial es un componente que, cualquiera que sean sus características formales, la cantidad y el tipo de información, se halla inexcusablemente presente (de forma explícita o implícita) en todo inicio, incluso en aquellos textos que buscan suprimir o disminuir a mínimos la información inicial, pues en última instancia, informarían el hecho de su negativa. De ahí que más que una función del inicio, como la consideran algunos estudiosos, en este trabajo se le otorgue un estatuto componencial, lo que lleva a afirmar que todo inicio informa siempre algo. Lo mismo cabe decir de las características formales que, independientemente de si muestran un mayor o un menor apego a un modelo, de su estilo narrativo, o de los recursos y procedimientos empleados, no pueden estar ausentes en el inicio ya que se encuentran intrínsecamente vinculadas a la información inicial.

Por su parte, las *funciones inaugurales* no operan tampoco de manera aislada, sino que siempre se hallan en cooperación con el resto de componentes. En otras palabras, un inicio no puede desempeñar sus funciones inaugurales al margen de la información inicial, de sus características formales y de sus relaciones fundadoras, y viceversa. Además de esta interacción por complementariedad, las funciones inaugurales, como el resto de componentes, dependen de lo que aquí hemos designado como los *hechos del inicio*, esto es, su *posición textual-*

estructural, así como su *momento receptivo*. Cualquier alteración en estos dos hechos, tendría como consecuencia el desplazamiento de las funciones inaugurales, puesto que éstas se desempeñan de manera específica dentro del inicio. Es importante destacar que no se habla aquí en términos generales de funciones –ya que éstas serían desempeñadas por cualquier segmento textual—, sino específicamente de aquellas funciones que sólo pueden desarrollarse a partir de su ubicación en el inicio.

Así pues, independientemente de la intencionalidad o de la manera en que un inicio dado desempeña sus funciones, desde que la unidad inicial (segmental o fragmental) puede diferenciarse de otras unidades por su posición, las funciones, como el resto de componentes, obedecen a esta particularidad y, en virtud de lo dicho, ejecutan funciones *ad hoc*. Lo anterior manifiesta que el inicio adquiere atributos y potencialidades que lo hacen asumir funciones particulares y diferenciadas respecto a las de otros momentos o lugares del texto. Sin embargo, su particularidad no proviene necesariamente de diferencias intrínsecas en lo que concierne a la información proporcionada, sino como consecuencia de los hechos del inicio, esto es, de su posición privilegiada en la apertura textual y de ser el lugar donde los destinatarios tienen el primer contacto formal con el texto. Aquí radicaría su base funcional. Correlacionando lo anterior con otros componentes, puede añadirse que no es que los inicios tengan *per se* o de manera necesaria características formales específicas –aunque las pueda tener—, o que la información inicial, cualquiera que ésta sea, aporte un dato que no pueda ser distribuido en otro lugar; sino que estas características e información desempeñan, en virtud de su ubicación, un rol particular. Por lo anterior, es lícito afirmar que de las diversas funciones que puede desempeñar el inicio, destacan las que son propias de su posición, o sea, las que contribuyen a la apertura del texto. En ese sentido, uno de sus roles básicos sería lo que puede designarse como su *funcionalidad inaugural*, la cual supone una serie de funciones específicas que distinguiría esta zona textual de otras. Por ello, resulta prudente insistir en el papel del inicio formal en su definición, pues en caso de que un receptor optase por otro fragmento para hacer su primer contacto con el texto, el fragmento elegido se convertiría en el inicio receptivo real, lo que conllevaría que el fragmento

seleccionado desempeñase una funcionalidad no prevista por el texto, que es justamente la de inaugurarlo.

De la funcionalidad inaugural de la apertura se desprenden una serie de funciones inherentes que le darían soporte. Así pues, existen diversas funciones inaugurales que un inicio puede desempeñar. Por tal motivo, hemos decidido organizarlas en tres grandes grupos, a los que hemos identificado bajo los siguientes términos:

1. *Funciones apelativas* (o comunicantes).
2. *Funciones contractuales* (o metacodiciales).
3. *Funciones propulsivas* (o detonantes).

En cada uno de estos grupos pueden haber funciones más específicas o, simplemente, se puede entender que los tres grupos representan las tres funciones básicas del inicio. Abordemos ahora, de manera enunciativa mas no limitativa, cada uno de estos tres grupos.

9.2.1 Funciones apelativas (o comunicantes).

Se trata de aquellas funciones aperturales cuyo propósito y/o efecto es establecer los lazos comunicativos del texto con sus destinatarios, esto es, básicamente, abrir la comunicación, llamar su atención, motivar su interés y retener su recepción¹⁶³.

¹⁶³ En cierto sentido se corresponderían, aunque sólo de forma muy parcial, con la función de *seducción* de la que habla Del Lungo, pero sin reducirse a ésta ni considerarla esencialmente un asunto subjetivo relacionado con el “placer de la lectura”. Atraer a un lector involucra una serie de estrategias textuales que conllevan múltiples decisiones, las cuales incluyen ciertamente la dosificación informativa de la que habla De Lungo, pero siempre yendo más allá de si la información es proporcionada o es reservada, para poder considerar otras cuestiones tales como la naturaleza de los hechos, las características formales que la presentan o las relaciones que pueda establecer, entre otras posibilidades. De este modo, el poder “seductivo” de un incipit como el de la novela *El túnel*, no descansa sólo en el hecho de abrir un enigma, a partir de que se omiten deliberadamente las razones que pudo tener Juan Pablo Castel para cometer el asesinato que confiesa al inicio, sino también a la peculiaridad de comenzar de esta manera, a la violencia del hecho mismo, a la información implícita y el sobreentendido de su supuesto conocimiento público, entre otras

Todo inicio textual cumple de un modo u otro y en grado diverso con funciones apelativas. El cumplimiento de estas funciones no es –como se ha insistido— independiente de la información inicial, de las características formales o de sus relaciones fundadoras, por lo que una estrategia determinada, ya sea de saturación informativa o de lo contrario pueden, cada una a su modo y por diferentes razones, ganar la consideración de lectores, espectadores y usuarios. Así, para captar la atención, generar interés y abrir la comunicación es posible encontrar desde las estrategias más elaboradas hasta las más sencillas. El rechazo a presentar anzuelos, el evitar suscitar emociones, el abstenerse de efectos dramáticos o de abrir interrogantes es otra forma de apelar a sus destinatarios y generar determinadas expectativas.

En ese sentido, los inicios, por más vacíos, saturados, abstrusos, llanos, originales, típicos, enigmáticos u obvios que sean, no pueden evitar cumplir funciones comunicantes y, a partir de ello, generar ciertas expectativas y un mayor o menor interés, pues se trata de funciones que no dependen exclusivamente de la propuesta del texto ni de las intenciones autorales, sino que al ser funciones comunicantes, quedan también en manos de los destinatarios, quienes finalmente determinarán sus alcances. Además, como ya se ha dicho, dependen íntimamente de los hechos del inicio, esto es, de su posición estructural y del momento de contacto, lo que sirve de sustrato para que tales funciones adquieran su carácter inaugural.

Antes de pasar a ocuparnos de algunas funciones particulares, conviene precisar que, al tratarse de funciones y no de componentes, su presencia contribuye al cumplimiento de una tarea, pero pueden estar presentes o no en un inicio determinado. De este modo, si bien todo inicio cumple funciones inaugurales, por lo que vistas en general pueden considerarse un componente como la información inicial o las características formales; en el caso concreto de las funciones particulares, algunas de éstas pueden estar presentes o no, y hacerlo en mayor o menor medida dentro de un inicio determinado. En otras palabras, todo inicio

cuestiones que pueden ser analizadas y descritas dentro de una estrategia general para atraer a los lectores y motivar su interés.

presenta siempre funciones inaugurales, aunque no siempre presenta todas ni las mismas funciones particulares.

Dentro del grupo de las funciones comunicantes, podemos distinguir, de manera ejemplificativa mas no exhaustiva, algunas funciones particulares:

1. *Función introductoria*: Su tarea es justamente la de abrir la comunicación, y a través de cualquier medio, buscar introducir al lector al texto y a alguna de sus problemáticas (género, tema, estilo, modelos narrativos, universo ficcional, programa o conflicto, etcétera).

2. *Función llamativa*: Su objetivo es justamente captar la atención de los destinatarios. Los recursos y las estrategias que se pueden emplear para tal propósito son múltiples, y van desde las más complejas hasta las más sencillas. Uno de los recursos más empleados es lo que aquí hemos denominado el *anzuelo*, el cual es una frase, escena o imagen... que, por diferentes razones, resultan impactantes y/o memorables. No todas las novelas ni todas las películas inician con un anzuelo.

Existen casos de inicios con llamados explícitos a sus lectores, los cuales pueden ser positivos, si la invitación tiene forma persuasiva; o negativos, si tiene forma disuasiva, sin que en ningún caso se menoscabe su funcionalidad apelativa.

Un ejemplo de invitación positiva lo tenemos en *Si una noche de invierno un viajero* (2012) [1979] de Italo Calvino: “

Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; al otro lado siempre está la televisión encendida. Dilo enseguida, a los demás: <<¡No, no quiero ver la televisión!>>. (p. 18).

Un ejemplo de invitación negativa lo podemos encontrar en el inicio de *Asfixia* (2012) [2001] de Chuck Palahniuk:

Si vas a leer esto, no te preocupes.

Al cabo de un par de páginas ya no querrás estar aquí. Así que olvídale. Aléjate. Lárgate mientras sigas entero.

Sálvate.

Seguro que hay algo mejor en la televisión. O, ya que tienes tanto tiempo libre, a lo mejor puedes hacer un cursillo nocturno. Hazte médico. Puedes hacer algo útil con tu vida. Llévate a ti mismo a cenar (pos. 57).

3. *Función retentiva*: Una vez captada la atención de los destinatarios, lo que corresponde es motivar su interés para continuar con el texto, reteniéndole, para dicho fin, a través de una serie de estrategias donde el resto de componentes componenciales del inicio, principalmente la información inicial y las características formales, juegan un papel determinante. De este modo, lo que se informa explícita o implícitamente, así como lo que se deja de informar deliberadamente, en conjunción con las estrategias y medios empleados para su expresión pueden contribuir a retener la atención e interés de los destinatarios (o tener el efecto contrario).

4. *Función expresiva*: Se trata de que el inicio transmita algo de una manera determinada con el propósito que produzca un efecto en sus destinatarios, muchas veces promoviendo una emoción, un sentimiento, una reflexión; o bien, generando sorpresa, curiosidad, reconocimiento, identificación, distanciamiento... en otros términos, algo que contribuya a su involucramiento y participación con el texto.

5. *Función distintiva*: Su misión es que el destinatario identifique al texto, esto es, que lo reconozca a través de conseguir un *efecto de particularidad* desde su inicio. Ello frecuentemente implica, primero, el reconocimiento del estatuto inicial del fragmento leído y, a partir de lo anterior, entender sus semejanzas y especificidades respecto a otros inicios textuales, con el efecto de distinguir e identificar el texto desde su inicio. Así lo hace el recordado anzuelo de *Ana Karenina* (2012) [1878] de Tolstoi: “Todas las familias felices se parecen; las desdichadas lo son cada una a su modo” (p. 19).

6. *Función justificativa*: Muchos relatos manifiestan la necesidad de justificar su existencia exponiendo las razones de la escritura o de la toma de la palabra; así

como de referir el origen, la necesidad y el interés del relato. Las razones son múltiples: desde la confesión y expiación de una culpa, la revelación de un secreto, la enseñanza a futuras generaciones, la preservación de la memoria, hasta la palabra testamentaria o de despedida, por citar algunas. Se trata de una función liminar entre las funciones apelativas y las funciones contractuales, puesto que dependiendo de la promesa se establecen diferentes pactos de lectura.

En todo este grupo de funciones destaca, entonces, una estrategia textual-comunicativa encaminada a encontrar una respuesta de lectura, que puede ser heterogénea y variable históricamente, esto es, particular y dinámica. De este modo, aunque la respuesta se puede presuponer teóricamente mediante categorías como la del *lector implícito* de Wolfgang Iser (1972) o la de *lector modelo* de Umberto Eco (1987), el grado de respuesta receptiva real o empírica puede variar entre los diferentes destinatarios, ello por diversas razones tanto socioculturales como personales, por lo que su estudio específico requiere de una metodología propia dependiendo de la finalidad de la investigación. No obstante, el hecho de no saber la respuesta efectiva de lectura no limita la descripción de la estrategia que el texto parece seguir para cumplir sus funciones apelativas.

9.2.2 Funciones contractuales (o metacodiciales).

Las funciones contractuales se constituyen por un grupo de funciones cuyo propósito es establecer las bases normativas del texto, las cuales permitirán adscribir, relacionar e interpretar el texto en sus diferentes capas, promesas y compromisos, por ejemplo, en su dimensión ficcional, en sus aspectos narrativos, en su lógica interna y en sus relaciones externas. En otros términos, las funciones contractuales del inicio consisten en proporcionar las reglas y las claves que constituyen las cláusulas del llamado contrato de lectura.

El clausulado de un pacto de lectura puede ser explícito o —la mayoría de las veces— implícito, sin embargo, no por esto último es necesariamente ambiguo o poco claro, aunque ciertamente hay diferentes grados de explicitud y de claridad normativa. De lo dicho, surgen relatos con reglas estables o inestables, claras y con

principios fáciles de precisar, u obscuras y con principios inciertos. Todo ello tiene consecuencias en el pacto de lectura que se establece y en los efectos que un inicio puede causar en sus destinatarios. Asimismo, hay reglas en el inicio que pueden valer integralmente para el conjunto textual, para una o más de sus partes, o exclusivamente para el inicio mismo.

En la mayoría de los casos, las reglas aportadas en el inicio permanecen como principios constitutivos e interpretativos relativamente estables a lo largo de todo el relato. Sin embargo, también existen casos en los que funcionan exclusivamente como contrato inicial, esto ocurre cuando las cláusulas se ven modificadas de manera importante, incluso radicalmente, una o más veces en el desarrollo del relato, en cuyo caso, las reglas iniciales deberán ser renegociadas total o parcialmente en la medida que el texto lo exija. Esto habitualmente presenta diferentes posibilidades: una de ellas es cuando en determinado momento se invoca una nueva convención que anula la anterior o se destaca sobre ella, implicando una ruta propia o un diálogo intratextual, como sucede en la novela *Dos crímenes* de Ibarra, cuando a partir del capítulo IX, la novela se convierte en una suerte de novela policiaca narrada por una voz diferente al narrador inicial, no obstante, el universo ficcional permanece operando relativamente bajo los mismos principios, aunque hay motivos que se resignifican; lo mismo aplica para el conjunto de relaciones entre los personajes. Sin embargo, al constituir una narración, primero multifocal y, luego, de relevo, se vuelven a contar algunos hechos, pero desde otro punto de vista, es decir, narrados e interpretados con nuevas reglas. Una posibilidad más, entre muchas otras, es lo que ocurre en la novela *El mal de Montano* (2002) de Enrique Vila-Matas, donde las convenciones iniciales se reformulan en el capítulo siguiente y, así, cada capítulo presenta de forma sucesiva nuevas reglas sobre la base de algunos elementos comunes como personajes, lugares y hechos determinados; así como formas y géneros que se practican o a los que se alude metaliterariamente, estrategia que promueve un cruce genérico hibridante (entre novela, diario íntimo, conferencia, ensayo, etcétera). De este modo, lo que pasa en un capítulo, digamos, un viaje, luego ocurre de manera diferente en otro capítulo. En el primer capítulo, el Montano aludido en el título es el hijo del narrador-protagonista; pero en el segundo capítulo, el narrador

dice que Montano es una invención suya. En otras palabras, la convención inicial se refunda en una anticonvención, que niega el valor o el significado de la información previa, pero sin desechar el elemento, el cual es resignificado bajo un nuevo pacto.

Los ejemplos mencionados y otros casos similares se relacionan con el fenómeno multiplicativo de los inicios, en el sentido que nuevas reglas o un nuevo contrato de lectura implican un proceso de recomienzo, lo que hemos denominado previamente un *reinicio*.

Así pues, las reglas basales del inicio pueden ampliarse, complejizarse, modificarse, sustituirse o abandonarse a lo largo del desarrollo del relato y del consiguiente proceso de lectura. De ahí se deriva si su valor es parcial y relativo a la unidad inicial o, en caso contrario, general y válido para todo el texto, lo cual determina las relaciones internas del inicio con lo subsiguiente.

El único caso que teóricamente no parece ser posible es el de la ausencia radical de reglas, puesto que todo inicio, en la medida que presenta información, características y relaciones, no puede escapar a sentar algunas bases normativas, ya por derecho propio, ya por afinidad o por contradicción. Así, una regla elemental como pudiera ser una aparente ausencia de reglas propone, al menos, ese principio textual. Una regla por contradicción se da mediante la ruptura de reglas ampliamente convencionalizadas, esto es, aquellas que permiten desde el inicio la identificación de una marca, por ejemplo, de tipo genérica. En ese sentido, pueden presentarse lo que aquí designamos como *antirreglas*, las cuales operan sobre una fractura, deconstrucción o elemento desestabilizador de una regla convencional, que debe interpretarse de manera negativa o alternativa a la habitual.

En términos semióticos, podemos hablar de metacódigos, en el sentido que se trata de códigos reguladores subyacentes que ayudan a interpretar el sentido de los códigos expresivos. Desde que los diferentes metacódigos presentan un carácter potencial y que su identificación depende de variables tanto culturales como personales, no es ocioso mencionar que su activación puede sufrir variaciones. Contrariamente a la opinión de varios estudiosos del estructuralismo que propugnaban la autonomía y la autosuficiencia semiótica del texto, estos metacódigos no son exclusivamente textuales, es decir, inherentes e inmanentes a

la obra; sino que, en parte, son correlativos a su campo institucional de emergencia; propios de alguna corriente, estilo, género e, incluso, corpus autoral; y poseen una relación más o menos fuerte de dependencia de su tiempo, de una lengua y, en general, de sus marcos culturales. Es preciso mencionar que, por las razones aducidas, no todos estos metacódigos se activan de manera simultánea y homogénea en todos los destinatarios, además que, en determinados casos, se pueden activar metacódigos no previstos por el texto, que pueden constituir o no tendencias de lectura en un momento histórico determinado. Un ejemplo son los marcos teóricos que orientan la lectura e interpretación de las distintas obras en determinada clave y con énfasis en ciertas problemáticas, en cuyo caso, varios elementos serían interpretados a la luz de esta perspectiva que orientaría la lectura de forma metacodicial, sin que tales interpretaciones pudiesen haberse contemplado por los productores del texto.

Las funciones contractuales involucran, pues, todas aquellas funciones relacionadas con el establecimiento de las bases operativas del texto. Textuales, metatextuales, codiciales o metacodiciales, las funciones contractuales específicas pueden ser múltiples. Por mencionar algunas de manera enunciativa mas no limitativa, podemos hablar de las siguientes:

1. *Función genérica*: Es derivada de la relación del texto con lo que Genette (1982) llama su architexto. Esta función tiene como objetivo promover desde el inicio la identificación del texto dentro del marco de uno o más géneros, lo que habitualmente sucede por afinidad o por contradicción. Muchos westerns, por ejemplo, comienzan con una primera secuencia poblada por elementos protogenéricos de lugar o de personaje, como pueden ser el desierto o el cowboy.
2. *Función temática*: Su propósito sería establecer desde el inicio el asunto, un conflicto, los temas de la obra o alguna de sus problemáticas centrales. Esto puede presentarse de múltiples maneras. En el célebre anzuelo de la novela *Orgullo y prejuicio* (2014) [1813] de Jane Austen, se comienza con una sentencia curiosa: “Es una verdad universalmente reconocida que todo hombre soltero, poseedor de una

gran fortuna, necesita una esposa” (p. 3010), y aunque autores como Buch Leander refieran que un signo del inicio es la individualidad de la historia, y ésta parezca demasiado general, lo cierto es que sirve para establecer la problemática del texto.

3. *Función autorreferencial*: Esta función se presenta en aquellos inicios que ofrecen en su apertura una reflexión sobre sí mismos, sobre el acto de iniciar, sobre los inicios en general o sobre un inicio en particular, lo que apunta a un contrato de autorreflexividad textual del que cabe esperar una autorreflexión sobre el inicio, el texto, el campo institucional o el acto de la creación y la escritura. No huelga insistir en que no todos los inicios presentan, al menos de forma explícita, esta función.

Después de un par de preinicios, el primer capítulo de *El príncipe negro* (2019) [1973] de Iris Murdoch comienza con esta reflexión:

Tal vez resultaría más efectivo, desde el punto de vista dramático, empezar el relato en el momento en que Arnold Baffin me telefoneó y dijo: «Bradley, ¿podrías venir, por favor? Creo que acabo de matar a mi mujer». (pos. 283).

4. *Función simbólica*: A través de determinados elementos significantes, el inicio vehicula contenidos simbólicos que posteriormente pueden relacionarse de manera directa con el texto y adquirir, en una relación interna, un rol temático o, en una relación externa, vincular al texto con contenidos extratextuales de un alcance general. Habitualmente la función simbólica implica relaciones mixtas, por lo que, a la par que se conecta estructural o temáticamente con el texto, remite a contenidos culturales y codificaciones extratextuales.

En muchas secuencias de créditos de películas y series se recurre a un contenido simbólico para expresar determinados contenidos que, luego, de manera directa o indirecta estarán presentes en la historia, tal como sucede en *Spartacus* (1960), donde, según hacíamos notar previamente, se remite al mundo antiguo, a la esclavitud, a la fertilidad, al

enfrentamiento, entre otros contenidos, a través de símbolos fuertemente asentados en la tradición cultural.

5. *Función indicial*: Esta función surge codicial o metacodicialmente de la información inicial y permite señalar, enfatizar e identificar elementos particulares del relato que habitualmente revisten relevancia dentro de un orden jerárquico. Por ejemplo, permite identificar a los protagonistas de otros personajes, dar relevancia estructural y semiótica a una acción de la que se presumen consecuencias, ubicar y describir un espacio específico, indicar un punto temporal relevante, mostrar o subrayar un objeto misterioso, etcétera. Huelga decir que estos índices pueden, a la postre, resultar pistas falsas, pero esto no se sabe sino hasta que se revela su estatuto definitivo; no obstante, independientemente de lo anterior, el elemento en cuestión aparece señalado o subrayado en el inicio.

Para seguir con un par de ejemplos previamente expuestos, valga decir que, desde los preinicios de la novela *Los relámpagos de agosto* de Ibarra Echeverría se señala con toda claridad —lo que luego se ratifica en el inicio central—, esto es, quién es el protagonista, por qué escribe sus memorias y cuál es, desde su punto de vista, la causa de sus problemas. Por su parte, la primera imagen del filme *Touch of Evil* es el plano detalle de una bomba de tiempo siendo activada, acto con el que inicia el plano secuencia de la apertura del filme, que subraya visualmente la importancia tanto de la bomba como del acto de activarla, que servirán —como señalábamos en su momento— literal y metafóricamente como motivos detonantes del relato. En sendos ejemplos, el novelesco y el cinematográfico se cumple, a su modo, pero claramente, la función indicial.

6. *Función tonal*: Su objetivo sería establecer el tono o clave en que debe leerse el inicio y, por extensión, aunque con ciertas reservas, el conjunto del texto. De este modo, lo representado adquiere un matiz del que deriva su valor semionarrativo particular, lo que muchas veces sucede, además de por su contexto específico, mediante el vínculo cooperativo que

promueve de forma recíproca con un género determinado, el cual opera en calidad de marco interpretativo. En ese sentido, un evento o un motivo dados deben interpretarse según sus circunstancias, características y relaciones, las cuales determinan, según el tono, si una muerte –por citar un ejemplo— debe interpretarse como algo trágico, terrorífico, grotesco, cómico...

7. *Función narrativa*: Su función es presentar, para su identificación, los soportes narrativos del relato, tales como la clase de relato, el tipo de narrador, el manejo del tiempo del relato, la focalización, el grado de distanciamiento, etcétera.
8. *Función ideológica*: Puede desempeñar el papel de función contractual, en el sentido que permite a los destinatarios identificar el posicionamiento ideológico del narrador o de algún personaje, desde donde cabe entender el sentido de algunas acciones y situaciones narrativas; o, en su caso, la posición del texto respecto a la temática central de la obra, sobre algún tema particular o un asunto de relevancia social. También puede adquirir un rol de subfunción cuando lo anterior se presenta de manera subyacente, esto es, sin que el texto busque establecer ninguna regla interpretativa general; pero al inscribir planteamientos culturales que trascienden al texto, el posicionamiento se presenta incluso de manera no intencional. No obstante, sobre todo cuando se trata de textos de épocas anteriores, su posicionamiento podría resultar claro para determinados destinatarios de marcos culturales cuyos valores han sufrido transformaciones importantes, en cuyo caso se puede llegar a una interpretación incluso contraria a la de la función ideológica original o la subfunción resultante, al adquirir un rol funcional no previsto. Asimismo, el posicionamiento ideológico puede representar las creencias y valores de una sociedad determinada en un momento dado, y no necesariamente una posición estrictamente personal.

La secuencia de apertura de *Topaz* (Alfred Hitchcock, 1969) responde inmediatamente a la cuestión del dónde inicial, por lo que nos sitúa en el espacio del relato, y de un hecho participante del qué inicial, un desfile

militar; pero concomitantemente nos sitúa en un espacio ideológico desde su primera imagen, que se ubica en el desfile militar de conmemoración del Día de la Victoria en Moscú, en plena Guerra Fría. Así, mientras suena una marcha se ve desfilar acompasadamente a soldados y vehículos militares con misiles. El cronotopo de la diégesis es, pues, este espacio-tiempo ideológico desde donde cabe interpretar los acontecimientos. Por su parte, otros elementos también manifiestan la posición del texto respecto al asunto abordado, por ejemplo, cuando al final de la secuencia aparece sobreimpresa una leyenda que refiere que entre la multitud se encuentra un oficial ruso de alto rango, quien se halla en desacuerdo con el despliegue de fuerza de su gobierno, razón por la que “Muy pronto su conciencia lo forzará a intentar escapar mientras disfrute de unas aparentes vacaciones con su familia”.

En el inicio previamente mencionado del filme *Hogar*, se muestra una primera secuencia con las imágenes de una familia idílicamente feliz, vista en cámara lenta y con filtros de difusión para generar un ambiente de ensueño, mientras que, de tema musical, se escucha el famoso “Dúo de las flores” de *Lakmé* de Léo Delibes (1882). En la siguiente secuencia se entiende que las imágenes previas corresponden a la proyección de un comercial que el protagonista muestra como parte de su portafolio en una entrevista de trabajo. “La vida que mereces”, reza el lema del comercial de electrodomésticos. En la entrevista queda claro que hay un reemplazo generacional, y que los entrevistadores valoran el trabajo en términos de obsolescencia: “Para esa época está muy bien” –dicen—. Ambas secuencias se vinculan para construir un marco ideológico que sienta las bases interpretativas que dote de sentido los actos del personaje.

9.3. Funciones propulsivas (o detonantes).

Finalmente, se encuentra otro grupo de funciones a las que designaremos como *funciones propulsivas*, de despegue o detonantes. El objetivo de estas funciones es, como su designación sugiere, la puesta en marcha del relato en todas sus formas y en sus diferentes niveles.

Desde que todo inicio constituye la entrada a un mundo ficcional y conlleva el comienzo de un discurso narrativo, a través de un acto que requiere necesariamente de un soporte expresivo, algunas de las funciones aperturales están específicamente dirigidas al funcionamiento de todo lo anterior. En ese sentido, las funciones propulsivas buscan detonar y, en congruencia de términos, poner en marcha la maquinaria del relato en todos sus engranajes.

Como en los grupos de funciones anteriores, de manera enunciativa mas no limitativa, podemos mencionar algunas funciones específicas de este grupo. Es de hacer notar que en todos los casos hay un componente narrativo, que opera como constante, y un elemento variable, que involucra diferentes aspectos vinculados con el inicio del relato.

1. *Función detonante narrativo-discursiva*: Su misión es iniciar un discurso narrativo. En otras palabras, partiendo más del murmullo –a veces cacofónico— del universo cultural y textual (que del silencio que refieren algunos autores), asume una toma de la palabra e impulsa, de este modo, el comienzo del discurso narrativo.
2. *Función detonante narrativo-ficcional*: Inaugura un mundo propio a través de la presentación de los primeros elementos, características y principios de ese mundo.
3. *Función detonante narrativo-diegética*: Comienza una historia a través de presentar una situación de partida o un estado inicial, cuya implicación es que algo pueda pasar o alguien deba actuar, es decir, que haya un movimiento.
4. *Función detonante narrativo-dramática*: La constituye la aparición de un motivo de cambio que concita el surgimiento de un problema o de un

conflicto; la manifestación de un deseo o una aspiración; la asignación de una tarea o el cumplimiento de una promesa o un deber moral; de suerte que, en conjunto con la función anterior, ponen en movimiento el relato.

5. *Función detonante narrativo-estética*: Manifiesta una postura que representa una serie de valores estéticos y soluciones narrativas que son contrastables con diferentes inicios, lo que permite impulsar una propuesta artística determinada. En el caso del cine esto abarca todos sus niveles expresivos, entre los cuales puede haber relaciones armónicas o contrapuntísticas. Por ejemplo, una escena con la representación de una época histórica basada visualmente en la iconografía de la época (digamos la Edad Media), pero musicalizada dentro de un género anacrónico (música electrónica del siglo XXI) presentaría un contraste de propuestas estéticas que se hibridan generando una formulación particular. Por las razones expuestas, el estudio de esta función detonante puede resultar tan útil como visible en las adaptaciones cinematográficas y otra clase de textos derivados, sobre todo cuando existe distancia cultural entre los textos involucrados (temporal, espacial, ideológica), ya que se pueden oponer desde el inicio propuestas estéticas de carácter muy distinto, como sucede a veces en las llamadas *actualizaciones*¹⁶⁴.

El filme *Richard III* (Richard Loncraine, 1995) presenta una estética de cine bélico que ubica la obra de Shakespeare en el siglo XX, además que añade algunas escenas previas que muestran eventos implícitos en la obra del dramaturgo, y separa el soliloquio inicial “Now is the winter of our discontent...” en dos momentos claramente diferenciados: la primera parte, que en el drama histórico describe el ambiente de la época, el filme la convierte en un discurso público, pronunciado por el protagonista (Ian McKellen) en la concurrida celebración de su hermano, con risas y aplausos incluidos (por lo que deja de ser un soliloquio); y, la segunda parte, que

¹⁶⁴ Se trata de textos derivados donde el tiempo y/o el espacio representado en la diégesis del texto de partida se actualiza a una época o lugar distintos, regularmente a un tiempo posterior y frecuentemente contemporáneo al de la producción del nuevo texto, aunque también puede darse el proceso inverso, esto es, cambiar el tiempo a una época anterior.

contiene la autodescripción del personaje y la enunciación de sus propósitos, sucede en el baño de hombres mientras el protagonista orina.

9.4 Promesas de lectura y expectativas lectoras.

Todo inicio conlleva promesas iniciales –explícitas o implícitas— que se correlacionan directamente con las expectativas que se generan, lo cual se produce en coparticipación con otros factores que escapan al texto. De ahí que no podamos estar de acuerdo con Del Lungo en su aseveración que determinados inicios frustran radicalmente todas las expectativas y hacen inoperante el concepto de *horizonte de expectativas* de H.R Jauss (1967). Las expectativas no deben entenderse como algo cerrado, estable y determinado estrictamente por el texto, como si se tratase de una serie de valores constantes. Las expectativas suelen variar y terminan por ajustarse al texto, aunque no forzosamente en el sentido intencional de sus autores.

Se puede decir que los destinatarios acuden al texto con expectativas pretextuales, las cuales pueden ser generales (aplicables para cualquier texto) y específicas (relativas al texto en cuestión). Las primeras conciernen a la época, el género, la corriente... Las segundas son producto del conocimiento del autor, de alguna reseña de la obra, entre otras posibilidades. Las primeras son predominantemente colectivas, en el sentido que son compartidas socialmente, ya sea por una comunidad amplia o dentro de grupos de lectores/espectadores/usuarios especializados. Tienen vigencia en un momento y lugar dados. En otras palabras, conforman lo que Jauss (1967 y 1980) llama un *horizonte de expectativas*. Ahora bien, como el estudioso alemán reconocía, este horizonte no permanece fijo y estático, sino que es dinámico y admite cambios que podrían observarse a través de cortes sincrónicos en una línea de tiempo amplia. Jauss propone que a partir de la observación de estos cambios podrían sentarse las bases de una nueva historia de la literatura, orientada en la recepción, y capaz de superar la aproximación historiográfica tradicional, es decir, la historia de la

literatura vista como una relación cronológica de obras y autores con orden a su fecha de producción.

Así pues, cabe apuntar que el *horizonte de expectativas* es más una categoría de recepción social que individual, ya que encuentra sentido dentro de una comunidad dada en un momento determinado, por lo tanto, no puede ser estática, universal o atemporal, sino histórica, abierta y susceptible al cambio. Al ser socialmente compartida, es cierto que tiene un grado de repercusión en cada lectura individual, pero ello no debe entenderse como la reducción de todas las lecturas individuales a una uniformidad general. Lo contrario tampoco es aceptable, esto es, considerar cada lectura individual como un acto desvinculado de los valores, creencias y problemáticas compartidas que conforman el horizonte de expectativas. Por ello Jauss consideraba que dichos horizontes podrían analizarse a partir de un conjunto de manifestaciones objetivables que, en suma y vistas con la debida distancia, permitirían identificar lo que, por nuestra parte, podemos considerar organizaciones particulares del espacio semiótico, donde ciertamente se localizan recurrencias, corrientes, tendencias y, en sentido contrario, producciones excéntricas, posiciones a contracorriente o momentos disruptivos. Dicho esto, un inicio, por excéntrico que sea, se encuentra enmarcado en un horizonte de expectativas que permite identificar el hecho de su excentricidad y, en consecuencia, la necesidad de ajustar las expectativas para encontrar una explicación plausible, cuyas bases pueden o no estar provistas por el texto. En esa línea, un inicio que se aleje de toda fórmula permite generar la expectativa que su narratividad puede desarrollarse de una manera poco ortodoxa respecto a cierto canon, práctica o tendencia, lo que puede resultar atractivo para algunos destinatarios, al menos entre grupos especializados.

La expectativa no es, pues, una categoría fija y cerrada. Por tal razón, la aparición de una obra o de un conjunto de obras que rompan con las expectativas en un momento determinado tiene como resultado una posible respuesta de rechazo o incompreensión (*distancia estética*), pero dicha situación puede —y tiende— a cambiar, en consecuencia, se genera lo que Jauss llama una *fusión de horizontes*, el cual conlleva a la ampliación o la reformulación del horizonte de expectativas previo. En ese sentido, es cierto que un inicio puede trastocar las

expectativas de un grupo de destinatarios, lo cual puede dejarse de manifiesto a través de diferentes medios, pero esta situación podría cambiar de manera inmediata (a través, por ejemplo, de otro grupo de lectores contemporáneos), o bien, a lo largo del tiempo. Más adelante, Jauss (1980) considera dos horizontes de expectativas, el de la obra, al momento de su producción, y el de los lectores, al momento de su recepción. El primero permanece relativamente fijo, pero el segundo implica un proceso de actualización constante.

Es lícito considerar entonces que, producto de la interacción entre estos horizontes, los destinatarios pueden acudir al texto con expectativas que un inicio puede trastocar al interactuar con lo que aquí llamamos *promesas de lectura*, en particular las *promesas iniciales*. A partir de dicho contacto, se promoverán necesariamente nuevas expectativas que pueden o no corresponderse con las expectativas previas; pero el hecho de una falta de correspondencia no significa por fuerza que el efecto sea negativo, en el sentido de abandonar la lectura, sino que puede simplemente producir la necesidad de un ajuste de expectativas para encuadrar una interpretación del inicio que considere la correlación entre sus componentes componenciales, donde las funciones inaugurales apelativas y contractuales juegan un papel determinante. Esta necesidad de ajuste de las expectativas puede eventualmente disuadir de continuar con el texto; pero las mismas razones que pueden llevar a un destinatario a alejarse, pueden resultar atractivas para otro.

A través del conjunto de componentes complementarios, el inicio presenta lo que aquí hemos designado como la *promesa inicial* o *promesas iniciales*¹⁶⁵, cuyo equivalente receptivo son justamente las expectativas que esta promesa o promesas puedan generar en coparticipación con lo que hemos llamado las expectativas pretextuales, entre otros factores externos. La frustración, no la inmediata sino la posterior, vendría de la apreciación del incumplimiento de esta promesa, sin que ello cancele la generación de expectativas nuevas o sustitutas.

¹⁶⁵ Esta promesa a menudo tiene un carácter claramente unitario, en el sentido que aglutina varios elementos heterogéneos, pero en un mismo sentido; sin embargo, hay ocasiones en que varias promesas diferenciadas pueden coexistir conservando cierta autonomía, esto es, sin subsumirse, al menos totalmente, a una promesa central.

La promesa inicial, como se ha dicho, puede ser explícita o no, pero aun en el primer caso, la expectativa, como por su parte el interés, no constituye una respuesta simple y automática, ni se encuentra ajena a la intervención de factores externos y subjetivos.

Es cierto que no todos los inicios hacen una promesa clara, certera o fácilmente transitable; algunos presentan una promesa ambigua o abstrusa, y otros prometen una lectura accidentada y de difícil comprensión. Sin embargo, esto no significa que no puedan capturar el interés, llamar la atención o producir expectativas específicas. En otras palabras, el inicio sigue cumpliendo sus funciones inaugurales en general, sin bien algunas funciones particulares, como sucede en muchos inicios, pueden no estar presentes. También sucede, en casos más específicos, que un grupo amplio de determinadas funciones particulares no se cumplan deliberadamente.

En suma, tanto las expectativas que anteceden al inicio, como las que surgen de éste e involucran directamente las promesas iniciales son resultado, entre otros factores, de la manera en que las funciones inaugurales, en combinación con el resto de componentes (CCI): la información inicial, las características formales y las relaciones fundadoras cooperan entre sí y se relacionan con el tejido cultural en sentido amplio.

CAPÍTULO 10. RELACIONES FUNDADORAS.

Presentación.

Todo inicio, de manera premeditada o no, articula una serie de relaciones que, al ser las primeras que se establecen propiamente a partir del texto, pueden entenderse como fundadoras, dado su carácter originario y basal. Así pues, designamos a este componente como *relaciones fundadoras* porque, además de tratarse de las primeras relaciones ostensibles, sientan las bases de los vínculos inmediatos del texto en dos niveles, ambos centrípetos y centrífugos: el primer nivel, hacia el texto y desde el texto y, el segundo, hacía el inicio y desde el inicio. Hay, por su puesto, otra clase de relaciones más generales que un inicio funda en un nivel todavía superior, esto es, las que se establecen entre las instancias participantes de la comunicación narrativa (literaria, cinematográfica u otra), ya que el inicio es el punto de su confluencia formal. Las relaciones del inicio, en suma, involucran activamente a los destinatarios, se hallan igualmente ligadas al resto de componentes (CCI) y son tanto intrínsecas como extrínsecas a la obra.

El análisis del conjunto de relaciones fundadoras permite observar algunas de sus consecuencias y alcances más inmediatos en cooperación con el resto de componentes, tanto en sus vínculos internos como externos. Por regla general, todo inicio evidencia, al menos, algunas de estas relaciones, lo cual hace de un modo particular, con propósitos y efectos diversos. Así, al igual que ocurre con el resto de

componentes, las relaciones fundadoras, independientemente de su explicitud, fuerza y necesidad, participan de todo inicio, si bien es cierto que, según las ocurrencias textuales, puede haber notables diferencias en cuanto al modo, el grado y el tipo de relaciones que se promueven. Es pertinente añadir que, por definición, las relaciones fundadoras no son homogéneas, unívocas o definitivas; sino heterogéneas, múltiples e inestables, puesto que dependen de muchos factores, entre los que destaca la dinámica cultural, incluidas la aparición de textos y eventos posteriores¹⁶⁶. Por ello, vistas en sentido amplio, escapan al control del autor y del texto, y trascienden categorías de recepción intratextuales como la del *lector implícito* de Iser (1972) o la del *lector modelo* de Eco (1979), ya que operan a través de elementos mediadores y en dependencia de los contextos y las circunstancias no sólo de producción, sino de recepción. En ese sentido, al igual que los otros componentes, requieren de la participación de los destinatarios empíricos; aunque, en este caso, podría presentarse una mayor variabilidad receptiva, ya que activar una relación exige tanto de la participación como de la competencia de los destinatarios.

En síntesis, las relaciones fundadoras son de diferente clase, implican un movimiento centrípeto y centrífugo con relación al texto y al inicio, dependen de una serie de variables que median la interacción entre el autor, el texto y los receptores, no se pueden sustraer del contexto y las circunstancias, y son susceptibles de presentar un importante grado de variabilidad receptiva.

Por razones prácticas, dado lo complejo de la cuestión, el estudio de las relaciones fundadoras se puede concentrar en aquellas que el texto hace explícitas y cuya intención es relativamente palmaria. Por lo anterior, pueden considerarse más inmediatas, en el sentido que pueden ser identificadas por un mayor número de destinatarios; y relativamente más estables, ya que su activación no depende tanto del conocimiento del contexto cultural de origen ni de saberes especializados.

¹⁶⁶ Por ejemplo, la aparición de una secuela es un evento posterior que, no obstante, funda a partir de su emergencia una nueva relación con el título previo. Relación que si bien es cierto no estaba presente originalmente, a partir de la secuela puede resultar insoslayable para muchos destinatarios.

Dicho lo anterior, con fines analíticos se puede dividir el conjunto variado y heterogéneo de relaciones del inicio en dos grandes grupos: las *relaciones internas* del inicio con el texto (*intratextuales*) y las relaciones del inicio con el fuera-del-texto (*extratextuales*). Dentro de cada uno de estos grupos se pueden distinguir, a su vez, algunas clases de relaciones de las que nos ocuparemos en este capítulo.

10.1 Relaciones externas.

Para los fines de este trabajo, se entiende por *relaciones externas* aquellas que se establecen entre el inicio y cualquier elemento exterior al texto, incluso si se encuentran en sus márgenes o guardan con el texto una relación directa y hasta de derivación, que se corresponde en cierto modo con lo que Genette (1982 y 1987) denomina respectivamente *paratextos*, *metatextos* e *hipertextos*, con excepción por nuestra parte del título y de otros paratextos, cuyo estatuto con relación al inicio se considera aquí transfronterizo.

Las relaciones externas son, por su propia naturaleza, abiertas, heterogéneas e inestables, y no sólo en un sentido cuantitativo, sino cualitativo, ya que dependen de los contextos y las circunstancias, así como de la participación y las competencias de los destinatarios empíricos, quienes, por su parte, pueden seguir o no la ruta de las relaciones sugeridas por el texto. La multiplicidad y complejidad de estas relaciones admite que sean descritas mediante diversas categorías analíticas que dependerán de las necesidades metodológicas y del enfoque teórico del análisis que se pretenda. Algunas de estas categorías pueden destacar aspectos culturales, sociales, políticos, referentes históricos, conexiones filosóficas, entre muchas posibilidades que varían en énfasis no sólo por el enfoque adoptado, sino por las características particulares del inicio del texto o del corpus que se busque estudiar. Por la razón anterior, en este subcapítulo se emplea la categoría general de *relaciones externas* para referir este conjunto variado y heteróclito de relaciones del inicio.

Dentro de las relaciones externas se pueden incluir aquellas que tienen lugar con elementos extrínsecos que coexisten con el texto en un momento determinado, pero que operan culturalmente de manera autónoma en sus propios contextos. Un inicio (u otro segmento) puede convocarlos atrayendo parte de su significado, o bien, incorporarlos y resignificarlos con arreglo a sus propias necesidades. Asimismo, dentro de las relaciones externas pueden incluirse aquellas que involucran textos o elementos que no preexisten al texto, sino por el contrario, que surgen a partir de éste y, si bien son capaces de operar de manera relativamente autónoma, guardan con el texto vínculos que promueven su interdependencia. Es el caso de varios paratextos, algunos de los cuales tienen un vínculo más directo con el inicio que con otras zonas del texto por su relación de proximidad. Por su parte, muchos paratextos editoriales presentan una relación peculiar con el inicio, ya que por un lado se trata de una relación coyuntural, por ende, contingente y no necesaria; pero por otro, en un nivel informativo, pueden aportar datos que suplen *de facto* algunas funciones del inicio.

Dado lo abierto de estas relaciones, se pueden considerar, en principio, dos clases principales: las orientadas por el texto y las orientadas por los destinatarios. Un proceso de lectura implica una cooperación entre ambas; sin embargo, por la naturaleza inestable de las segundas, resulta prudente concentrarse en el análisis de las primeras, sin que teóricamente se minimice la relevancia de la orientación receptiva. Así pues, para fines de su estudio, sin descartar el potencial y la riqueza de todas las relaciones externas, el esfuerzo se puede concentrar, como se ha dicho, en aquellas que el texto proponga de manera más explícita y directa, como la referencia a un hecho o a un personaje histórico, una cita literal, la alusión a eventos o situaciones sociales específicas, por mencionar algunas.

Las relaciones extratextuales pueden ser convocadas de manera explícita y evidente o de manera implícita y soterrada, con toda suerte de posibilidades intermedias. Esto implica que requieran de una mayor o menor competencia para su actualización. Existen muchos grados y posibilidades. Por citar dos ejemplos, hay relaciones que no son explícitas, pero se suponen de las circunstancias de emergencia del texto. Otras pueden ser poco visibles en un primer momento, sin embargo, se vuelven evidentes en determinados contextos receptivos. Las

relaciones textuales en general son dinámicas y dependen de factores internos y externos al texto. Algunos de estos factores se vinculan, como se ha visto, con las circunstancias históricas y los contextos receptivos, otros con el grado de explicitud de la información textual, mientras que otros más dependen de cuestiones netamente receptivas como la experiencia y la competencia de los destinatarios.

Las relaciones externas presentan un amplio abanico de posibilidades, por ende se pueden estudiar de múltiples maneras. Para fines prácticos, tal como hemos hecho con relación al resto de componentes (CCI), presentamos una de estas posibilidades. Dicho lo anterior, las relaciones externas se podrían estudiar dentro de las siguientes tres clases:

1. Relaciones paratextuales.
2. Relaciones intertextuales y architextuales.
3. Relaciones referenciales.

10.1.1. Relaciones paratextuales.

De manera variada, el inicio –como el texto en su conjunto— puede establecer relaciones con lo que Genette (1989) [1982] y (2001) [1987] llama su *paratexto*. El paratexto serían todos aquellos materiales que acompañan a la obra y la presentan, en el sentido –dice—de darle presencia. “Se puede afirmar que no existe, y jamás ha existido, un texto sin paratexto” (2001: p. 9).

Existen diferentes tipos de *paratextos*, los cuales, según su ubicación respecto al texto, Genette divide en *epitextos*, que circulan con motivo del texto, pero de manera independiente; y *peritextos*, que acompañan al texto dentro del mismo volumen.

Genette (2001) [1987] comenta que el paratexto, “más que de un límite o una frontera cerrada” se trata de un umbral “que ofrece la posibilidad de entrar o retroceder” (p. 7). Y agrega, casi a modo de definición, lo siguiente:

El paratexto, pues, se compone de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo este término en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos, lo que me parece más importante que su diversidad de aspecto (p. 8).

Por otra parte, como punto destacable, se encuentra lo que Genette llama los rasgos que facultan el examen de un mensaje paratextual, los cuales permiten definir su estatus.

Estos rasgos describen esencialmente sus características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales. Más concretamente: definir un elemento del paratexto consiste en determinar su emplazamiento (*¿dónde?*), su fecha de aparición (*¿cuándo?*), su modo de existencia, verbal o no (*¿cómo?*), las características de su instancia de comunicación, destinador y destinatario (*¿de quién?, ¿a quién?*), y las funciones que animan su mensaje: *¿para qué?*" (p. 10).

A partir de lo anterior, Genette (2001) [1987] habla de otras clases de paratextos que se definen por diferentes criterios, por ejemplo, según su fecha de aparición, puede hablarse de paratextos previos, originales, ulteriores, tardíos, póstumos o ántumos.

Genette afirma que lo esencial de un paratexto es, no obstante, su aspecto funcional: "porque, salvo excepciones puntuales que encontramos aquí y allá, el paratexto, bajo todas sus formas, es un discurso fundamentalmente heterónimo auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto" (p. 16). Ahora bien, el propio Genette reconoce que las funciones del paratexto constituyen un objeto empírico tan diversificado "que es necesario despejar, de manera inductiva, género por género y a menudo especie por especie" (p. 16).

En el mismo sentido, debe tenerse presente que su estudio con relación a los inicios suele manifestarse en una variedad de casos, que van desde los paratextos que ofrecen señales claras de relaciones funcionales directas y precisas con el inicio, hasta los que no guardan una relación funcional evidente con el texto en su conjunto y, por consiguiente, quedan como elementos marginales o se

sujetan a una interpretación que de antemano se sabe puede variar notablemente entre un destinatario y otro.

Genette enumera de manera enunciativa algunos de los elementos paratextuales más comunes, entre los que destaca los títulos, los prefacios, los epígrafes, los intertítulos, los numerados de página, entre muchos otros. Sin embargo, la lista sugerida por Genette invita a observar que si bien todos tienen puntos en común que le permiten agruparlos bajo la categoría de paratexto, cada uno opera de manera muy diferente con relación al texto. En algunos casos, los paratextos cumplen funciones que tornan difícil considerarlos elementos externos al texto, ya que participan activamente en la construcción de sentido. De ahí que requieran de una atención diferenciada, es decir, no tiene el mismo alcance el número de página, que se sabe es un elemento editorial contingente; que el título de un capítulo que se emplea para determinar el cuándo de la acción cumpliendo funciones textuales informativas. Cada tipo de paratexto opera, pues, de manera distinta con relación al texto y, por ende, al inicio. En otras palabras, existen elementos cuya función es exclusivamente paratextual, en el sentido de indicar un dato al lector con relación al volumen que tiene entre sus manos, pero esta función no afecta necesariamente la interpretación de la obra, por ejemplo, el número de página sirve para confirmar el orden del texto, ubicar al lector sobre dónde se encuentra en el proceso de lectura, o permitirle localizar determinado contenido, por lo tanto puede ser un registro imprescindible dentro de un sistema de referencias, pero está claro que el número de página —salvo que se le involucre como elemento significativo— no participa de la producción de sentido de la obra. En cambio, una etiqueta paratextual del tipo “novela negra” orienta la interpretación de la obra en general, sin necesidad de relacionarse puntualmente con ninguna de sus partes. En cuanto al ejemplo del título capitular puede observarse que el elemento presenta una doble funcionalidad: una función textual y otra paratextual. La más destacada, en el caso concreto, puede ser su función textual, al aportar la información necesaria para ubicar la temporalidad de la acción; pero sin dejar de desempeñar paralelamente una función paratextual que sirve para indicar a los lectores el inicio de una nueva unidad del texto: el capítulo que intitula.

Estudiar, entonces, esta clase de relaciones de los inicios requiere de hacer una valoración de los paratextos que se busca analizar, así como determinar, según el caso, si se trata de relaciones internas o externas privilegiando su operatividad, pues como el propio Genette reconoce, el paratexto es una “<<Zona indecisa>> entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (pp. 7 y 8). “Una zona no sólo de transición sino también de *transacción*” (p. 8).

De este modo, en el análisis de un inicio particular pueden considerarse varios elementos paratextuales, incluso –en un estudio concreto— algunos que tienen un carácter editorial específico como los de una edición conmemorativa, pues está claro que estudiar ciertas relaciones, como las que presenta un inicio con la portada de un libro, conduce a particularizar el análisis. En el caso de novelas que cuentan con una versión cinematográfica, no es raro que en ediciones posteriores se utilice un fotograma de la película como portada. El paratexto/intertexto, en ese caso, teje una relación de identificación mutua. Pero si la imagen de la portada pertenece a la película, la portada como tal pertenece al libro, en ese caso ¿se convierte en paratexto de ambos textos?

En suma, dependiendo de si el estudio que se busca realizar es general o sobre una edición particular, se pueden considerar diferentes relaciones paratextuales. Así, es posible incluir aquellas que el inicio pueda sostener con reseñas, notas, entrevistas, comentarios (epitextos); prefacios, estudios iniciales, notas de autor y demás materiales presentes en el mismo volumen que el texto (peritextos), ya sea que le antecedan, le acompañen en el momento de su circulación o que le sucedan. Dado el carácter general y teórico de este trabajo, no resulta posible ocuparnos de tales particularidades, pero no soslayamos su eventual interés investigativo en casos concretos. No obstante, en un estudio de carácter más general, recomendamos centrarse en las relaciones paratextuales más estables, operativas y directamente vinculadas al inicio.

Según lo inestable o estable de determinados elementos proponemos hablar de paratextos *variables* y *fijos*. Los primeros suelen ser elementos dependientes de ediciones y momentos concretos y, por ende, tienden a cambiar de manera relativamente rápida y presentar variaciones notables. Los segundos son aquellos

que se encuentran incorporados al texto independientemente de la edición, ya sea porque son de carácter autoral; ya porque se hallan intrínsecamente vinculados al texto o porque pueden, de alguna forma, considerarse parte de éste; o bien, porque han terminado por incluirse de manera recurrente –por tradición, mas no por obligación— en todas las ediciones.

En el caso del cine, los paratextos cumplen funciones similares a las que poseen en la novela; pero con las formas y especificidades propias de su medio. En una película, por ejemplo, no hay un autor único en el sentido individual del término, sino equipos de personas con responsabilidades diferenciadas y específicas, cuya participación, así se considere menor respecto al producto terminado, suele reconocerse, al menos, en los créditos finales. De este modo, el cine ha institucionalizado dos marcos con información paratextual en los créditos iniciales y los créditos finales. Los primeros, ubicados al inicio¹⁶⁷, acreditan a los principales responsables del filme, desde la casa distribuidora y la casa productora, hasta los responsables técnicos y artísticos de la película: guionistas, directores de arte, de selección (*casting*), de fotografía, de montaje, compositores, productores, director/a o realizador/a; sin olvidar, por su puesto a los actores más importantes. Dentro de los créditos iniciales también suele aparecer el título¹⁶⁸. Los créditos finales, por su parte, se colocan después de la película a modo de colofón, no suelen tener ningún trabajo gráfico especial o distintivo, ni acompañarse tampoco –salvo excepcionalmente— de secuencias de acción o de imágenes, aunque sí de música. En ellos se menciona a todas las personas que participaron de un modo u otro en la producción, se agradece a las autoridades por las facilidades brindadas, y se acreditan las pistas de la banda sonora, entre otras informaciones de carácter paratextual.

Como se ha comentado previamente, los créditos iniciales han evolucionado y se han diversificado en sus formas de presentación y de participación con el inicio de la película, al punto que no es temerario afirmar que, dentro del conjunto de

¹⁶⁷ Eventualmente, en casos excepcionales, puede no haber una secuencia de créditos inicial o reducirse al dato sobre el principal responsable: “A film by...”.

¹⁶⁸ Cuando la película ha pasado por muestras, festivales o entregas de premios, se frecuente presentar al inicio los galardones obtenidos.

elementos paratextuales del cine, son los que poseen una relación más directa e intensa con el inicio; lo que no ocurre con los créditos finales con relación al cierre, ya que éstos suelen aparecer como algo posterior al texto, acompañados de un tema musical, pero usualmente sin un significado o atractivo especial, por ello, salvo que se busque un dato o se espere que pase algo, la mayoría de los espectadores los omite.

En una novela, uno de los paratextos –mencionados por Genette— es el nombre del autor, pues ciertamente esta información es relevante no sólo para identificar al responsable de la obra, sino porque ello permite presumir en ocasiones el género, posibles temáticas, el estilo, entre otras cuestiones. Dicho de otro modo, se convierte en un elemento paratextual generador de expectativas –y, comercialmente, de ventas—. En una película, algunos directores o productores pueden cumplir un rol relativamente similar al de un escritor, mas no plenamente homólogo, ya que, salvo excepciones, la película requiere de la participación de un grupo más o menos numeroso de personas, y el peso –por más responsabilidad que pueda tener el director sobre una parte del proceso (rodaje) o sobre todo el proceso— no siempre ha recaído ni recae en su figura. En el llamado *star system*, el nombre de los actores puede tener más peso que el del director para determinar, por ejemplo, el género, de ahí que constituya uno de los datos más relevantes en la promoción de la película. Aunque conviene decir que, algunos directores también forman parte del *star system*, y no necesariamente por las razones aducidas dentro de la “política de los autores” de los *Cahiers du cinéma*.

En la actualidad, el texto cinematográfico, fuera de la proyección en las salas de cine, puede presentarse también en soportes físicos (predominantemente ópticos) o en plataformas de descarga o de transmisión ininterrumpida (*streaming*). Estas formas de presentación también pueden albergar algunos paratextos, tales como comentarios del director, entrevistas, escenas suprimidas, documentales de realización (*making-of*). Sin embargo, al situarse como material adicional (*extras*), habitualmente dentro de un menú de opciones de selección, su acceso no resulta obligatorio ni su orden está predeterminado; por ello habitualmente se consultan después de ver la película, es decir, no son elementos que buscan dotar de interés al texto (aunque sí a la edición), sino que adquieren interés gracias a él.

El cine también se ha caracterizado por unos epitextos particulares vinculados con la promoción de la película, los cuales se han exportado y adaptado a la promoción de las novelas, como el tráiler y el *teaser*, sin olvidar los espectaculares y los afiches. El análisis de estos materiales con relación al inicio de la película requeriría, como en los ejemplos editoriales de la novela, de estudios concretos, pues se trata de materiales que, si bien sus particularidades narrativas y publicitarias han generado un interés validado en estudios específicos, son receptivamente accesorios, o sea, la película no instituye con ellos una relación necesaria.

10.1.2 Relaciones intertextuales y architextuales.

Otro tipo de relaciones externas que un inicio puede establecer son las relaciones intertextuales en sentido amplio, entre las que se pueden ubicar, por un lado, los fenómenos intertextuales particulares como las citas, las alusiones, los pastiches, las parodias, los epígrafes, los cruces ficcionales (*crossover*); así como fenómenos generales como la *architextualidad* (Genette 1979 y 1982), manifestada sobre todo a partir de marcas genéricas en el conjunto inicial; pero sin soslayar, por nuestra parte, las marcas relativas a una escuela o corriente artística y, en otro nivel, las relativas a las tendencias de época.

10.1.2.1 Relaciones intertextuales.

Es posible localizar y, en consecuencia, estudiar diferentes tipos de relaciones intertextuales en el inicio, desde las que involucran una cita o la referencia directa a algún título o personaje de otro texto, hasta las que implican un doble estatuto: como sucede con determinados epígrafes, que a la vez que pueden tejer relaciones intertextuales, aparecen ubicados como paratextos, ya sea en los umbrales del texto o una vez comenzado éste.

Otro caso, especialmente vinculado a los inicios, es el de las relaciones intertextuales que son específicamente *interiniciales* y, por ello, también

metainiciales. En otras palabras, es cuando un inicio cita o convoca específicamente el inicio de otro texto, donde no sólo hay intertextualidad directamente interinicial, sino una reflexión dialógica sobre el inicio en el inicio, así como sobre la forma y el acto de iniciar.

La intertextualidad presente en el inicio puede promover una relación puntual, estructural o incierta con éste. Asimismo, la relación intertextual puede manifestarse en el inicio, pero sus alcances y sus consecuencias no siempre se comprenden en ese momento. Si la relación es puntual, la participación del intertexto suele circunscribirse al inicio o a un aspecto de éste, por consiguiente, su propósito suele ser principalmente el de coadyuvar con las funciones inaugurales. Cuando se presenta una relación que puede calificarse de estructural, el alcance del intertexto es mayor y puede extenderse a los aspectos centrales del conjunto textual, lo cual puede apreciarse desde el inicio o requerir de avanzar en la lectura. En una relación incierta, el alcance, utilidad o aportación del intertexto puede resultar abstruso, lo que podría aclararse más adelante o permanecer así durante toda la lectura.

Por su parte, cuantitativamente puede haber un inicio orientado en una sola relación intertextual que puede ser más o menos fuerte, ya sea del mismo campo o de un campo distinto; o bien, diversificarse en una multiplicidad de intertextos de diferentes campos. Cuando esto último sucede, el valor, cualidad y funcionalidad de los distintos intertextos puede ser igualmente variado.

El cine de Pedro Almodóvar es copioso en el uso de intertextualidad proveniente de varias fuentes, lo cual se manifiesta frecuentemente desde el inicio. *Hable con ella* (2002), por ejemplo, inicia en un teatro donde se ejecuta una representación de *Café Müller* (1978) de Pina Baush y su Tanztheater Wuppertal. Posteriormente, seguirán apareciendo intertextos: literarios, cinematográficos, pictóricos, entre otros.

El inicio del filme *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1998) parte de la imagen de una bolsa de solución hospitalaria que, mediante movimientos de cámara y fundidos encadenados, da paso a la parafernalia de una habitación de hospital: tomas de oxígeno y vacío, así como un electroencefalógrafo de múltiples canales, todos marcando una constante línea recta que informa la muerte de un

paciente, que sirve de primer motivo detonante. Una mujer (Cecilia Roth), que se identifica a sí misma en una llamada como Manuela, del Ramón y Cajal, habla de que el paciente fallecido es donante de órganos. La siguiente secuencia ocurre en el piso de Manuela, que vive con su hijo Esteban (Eloy Azorín). Mientras ella prepara algo para cenar, Esteban escribe en su libreta y ve la televisión. Hay un anuncio publicitario de Dodot, cuyo *jingle* (tema musical) se escucha: “Ni gota ni gota, con Dodotis no notas ni gota...” y se ven algunas imágenes de bebés en pañales. Intertexto publicitario. Inmediatamente después, por la televisión inicia la transmisión de la película “Eva al desnudo” –dice una voz masculina—, mientras que la imagen cita la película y muestra su título original *All About Eve*, de Joseph L. Mankiewicz (1950). Un intertexto cinematográfico que da pie, en principio, a que madre e hijo comenten sobre lo arbitrario de la traducción del título. Fuera de la diégesis, está claro que el intertexto explica el título mismo del filme *Todo sobre mi madre*. Poco más adelante, aparece citada una secuencia de *All About Eve*, justo cuando Margo (Bette Davis), quien se halla desmaquillándose después de una función, se queja con Karen (Celeste Holm) de los cazadores de autógrafos, a los que califica de delincuentes. Mientras tanto, Eve (Anne Baxter) escucha la conversación a la espera de hablar con Margo. Aquí se introduce otra función del intertexto, ya que la cita sirve de justificación para que Esteban le pregunte a su madre: “¿No te gustaría ser actriz?”. Manuela le cuenta a Esteban que de joven actuó en el espectáculo *Cabaret para intelectuales*, basado en textos de Boris Vian. Intertextualidad literaria (por el autor). En la escena siguiente, Esteban se encuentra en la cama de su habitación con un libro cuyo título no alcanza a apreciarse. Manuela toca la puerta, entra y le regala a su hijo un libro por su cumpleaños, ya que es la media noche –dice—. El libro es *Música para camaleones* (1980) de Truman Capote. Esteban le pide a su madre que le lea un fragmento, como cuando era un niño. Ella cita parte del Prefacio: “Empecé a escribir cuando tenía 8 años... entonces no sabía que me había encadenado de por vida a un noble, pero implacable amo”. Intertextualidad literaria. Como petición de cumpleaños, él le pide asistir a la dramatización del curso de donación de órganos.

La siguiente secuencia transcurre el día posterior en el hospital, donde están grabando la dramatización anunciada, la cual claramente remite –pero sólo si se

conoce la obra del director manchego— al inicio de otra de sus películas: *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995), que comienza justamente con una dramatización similar –sin que en ese momento se revele que lo sea—, donde dos médicos le dan la noticia a una consternada madre del fallecimiento de su hijo, quien ha perdido la vida en un accidente de tránsito. Después se sabe que se trata de una dramatización y que la supuesta madre se trata en realidad de una enfermera de nombre Manuela, como la enfermera protagonista de *Todo sobre mi madre*, quien justamente perderá a su hijo, Esteban, en un accidente vial¹⁶⁹. Autointertextualidad cinematográfica.

En la siguiente secuencia, Esteban y su madre asisten al teatro. La intertextualidad se convoca, primero, a través de una pared que anuncia la función: *Un tranvía llamado deseo* (1947) de Tennessee Williams. Después, mediante citar unos fragmentos escénicos del final de la obra teatral.



Este intertexto, como el de *All About Eve*, tendrá presencia o consecuencias en otros momentos de la película. A la salida de la función, Esteban intenta cazar un autógrafo de la primera actriz, Huma Rojo (Marisa Paredes), pero vendrá el atropellamiento, anticipado de manera doble: mediante el intertexto de *La flor de mi secreto* y al comienzo de la secuencia, cuando Esteban cruza descuidadamente la calle ante el grito de su madre. Con la muerte del hijo como segundo motivo detonante, en este caso central, Manuela emprenderá un viaje de búsqueda que constituye el núcleo de la diégesis. Como cabe apreciar, los intertextos de las

¹⁶⁹ Este hecho abre la posibilidad interpretativa de considerar *Todo sobre mi madre* como un *spin-off* de *La flor de mi secreto*.

primeras secuencias son tan abundantes como variados y operan diferentes funciones, de manera puntual o estructural.

Otros inicios presentan una referencia intertextual única o acaso un par de ellas, las cuales pueden o no tener diferencias operativas y de presentación, por ejemplo, una puede ser puntual y la otra estructural, o una puede ser más explícita que la otra. En el íncipit de la novela *Las muertas* (1977), de Iburgüengoitia, puede leerse lo siguiente:

Es posible imaginarlos: los cuatro llevan anteojos negros, el Escalera maneja encorvado sobre el volante, a su lado está el Valiente Nicolás leyendo *Islas Marías*, en el asiento trasero, la mujer mira por la ventanilla y el capitán Bedoya dormita cabeceando (p. 4).

Claramente aparece una referencia explícita a *Islas Marías* (1959), una novela del escritor mexicano Martín Luis Guzmán. Por su parte, el nombre del personaje “el Valiente Nicolás” remite autointertextualmente —a quien conoce la obra dramática de Iburgüengoitia— a la pieza teatral “La farsa del valiente Nicolás,” compilada en *Piezas y cuentos para niños* (1989).

La mayor parte de las veces, interpretar el sentido de una inserción intertextual, sobre todo cuando no se cita un fragmento o un texto completo que permita su conocimiento y contextualización, requiere de estar en posesión del texto insertado. El conocimiento que se solicita puede ser general o específico.

El intertexto de la novela *Islas Marías* parece, entonces, tener la función de anticipar —y acaso emparentar— algunas situaciones que resultan estructuralmente semejantes, como el cautiverio y la rebelión planteadas en ambas novelas. Sin embargo, esta hipotética interpretación sólo es posible si se posee, al menos, un conocimiento general del intertexto, si se avanza en la lectura más allá del inicio, y si se considera que la situación presente en ambas novelas es de alguna forma análoga. En el caso del personaje del valiente Nicolás, allegarse la obra de teatro referida podría aportar cierta evidencia de una ausencia de relación estructural; en cambio, conocer la obra íntegra de Iburgüengoitia permite saber que este escritor utiliza frecuentemente una onomástica compartida, y que el vínculo autointertextual

no necesariamente tiene otras repercusiones. Por ejemplo, el nombre de Marcos González aparece en varias de sus obras, pero sin que un personaje y otro tengan más relación que el nombre compartido.

Por su parte, hay inicios en los que no sólo la relación intertextual es explícita, sino también la relación específicamente interinicial y, con ello, metainicial. Es el caso del inicio de la novela de Vladimir Nabokov *Ada o el ardor* (2006) [1969], que después de una imagen con un árbol genealógico que sirve como preinicio, menciona lo siguiente:

Todas las familias felices son más o menos diferentes; todas las familias desdichadas son más o menos parecidas”, dice un gran escritor ruso al comienzo de una famosa novela (Anna Arkádievitch Karenina, transfigurada en inglés por R.G. Stonelower, Mount Tabor Ltd., 1980) (pos. 72).

La remisión a *Ana Karenina* (1878) y a su célebre anzuelo: “Todas las familias felices se parecen; las desdichadas lo son cada una a su modo” (p. 19) es explícita; sin embargo, la cita que aparece en *Ada o el ardor* no es literal, a pesar del uso de las comillas y el sistema de referencias. Hay una deconstrucción, ya que, conservando una forma similar, se da una sustitución de términos que hace que el sentido se invierta. De este modo, la generalidad de la felicidad y la particularidad de la desgracia del inicio de la obra de Tolstói queda subvertida.

Una relación que podría estudiarse tanto desde el punto de vista intertextual como paratextual es la que sostiene el inicio con los epígrafes, que frecuentemente —aunque no siempre— tienen una naturaleza intertextual al tratarse de citas de otras obras con las que se propone una relación, ya sea temática, estética, ideológica, filosófica, entre otras, aunque muchas veces esta relación es incierta, entonces, ¿se deben estudiar como relaciones intertextuales o paratextuales? La respuesta simple es dependiendo del caso y del aspecto que se busque privilegiar.

En el caso del cine, muchos inicios contienen intertextos musicales en su banda sonora, los cuales habitualmente presentan funciones que van más allá del refuerzo dramático de la escena, al vehicular contenidos narrativos de diversa índole, como afirmar un género, establecer una época, convocar un contenido

implícito o no presente en la imagen, comentar una situación, invocar un estado anímico de algún personaje, por citar algunas.

En la película *Estas ruinas que ves* (Julián Pastor, 1975), adaptación cinematográfica de la novela homónima de Ibarquengoitia, en la secuencia inicial del viaje en tren, donde el protagonista se dirige a Cuévano, su ciudad natal y de juventud, el filme agrega un intertexto musical no presente en la novela. Se trata del famoso tango “Volver” (1935) de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera. Y aunque no se cita específicamente la letra, dado lo conocido de este intertexto, la música tiene la capacidad de operar un relevo codicial para quien reconoce el tango, en cuyo estribillo plantea lo siguiente:

Volver
Con la frente marchita
Las nieves del tiempo platearon mi sien
Sentir
Que es un soplo la vida
Que veinte años no es nada
Que febril la mirada
Errante en las sombras, te busca y te nombra.

El tango habla de un hombre que, como el protagonista de la novela y la película, regresa, ya entrado en años y después de una prolongada ausencia, a un lugar donde pasó su juventud. En otras palabras, el intertexto convocado plantea la idea del viaje de retorno, así como una semejanza parcial entre las situaciones del sujeto lírico de la canción y el protagonista del filme.

10.1.2.2 Relaciones architextuales.

Se ha insistido a lo largo del trabajo que los inicios frecuentemente contribuyen al establecimiento de relaciones entre el texto y uno o más géneros,

cumpliendo así parte de sus funciones inaugurales. El tipo de elemento informativo o las características formales que contribuyen a tal propósito no son uniformes, sino variables en cuanto criterios y naturaleza, de ahí que ciertos géneros se identifiquen tradicionalmente por determinados criterios que no son operativos para definir un género distinto. De este modo, las marcas genéricas de una novela o de una película dependen de varios factores.

La identificación inicial de géneros como la novela epistolar o el diario personal se basan, sobre todo, en la forma en que es presentada la información inicial, ya que ésta permite a los lectores reconocer el modelo y, a partir de lo anterior, despertar una expectativa genérica. Si este modelo prevalece y se extiende al conjunto del texto, entonces, independientemente del contenido narrativo, pero la mayor parte de las veces en cooperación mutua, se confirmaría la expectativa genérica. En cambio, si después del inicio, el modelo se abandona, se entenderá que la forma epistolar constituye una manera de comenzar, pero que no opera como marca genérica.

Otros géneros, cuya definición no depende tanto de la forma sino de aspectos informativos o de contenido, pueden igualmente aparecer con marcas al inicio que faculten su identificación genérica o, al menos, una expectativa en ese sentido. Ahora bien, dejando fuera por obvias razones los textos que no pertenecen a ningún género (más allá del género novela), no todo inicio ha de presentar por fuerza marcas que permitan desde el comienzo la adscripción genérica del texto, sin embargo, la relación architextual puede presentarse más adelante en el proceso de lectura. En tales casos, un elemento inicial, aparentemente aislado, puede adquirir posteriormente el estatuto de marca genérica; también puede ocurrir que se requiera avanzar en la lectura para poder determinar el género entre marcas genéricas confusas o múltiples; o para determinar un caso de hibridación genérica o de parodia. No hay que olvidar que el inicio es también el lugar más propenso a relecturas y reinterpretaciones de todo el texto, en el sentido que con frecuencia durante el proceso de lectura se recurre a él para asegurar o descartar determinadas interpretaciones, ya sea de elementos puntuales o del texto en su conjunto.

La novela picaresca, por su parte, presenta otra clase de marcas que pueden resultar más difusas al no depender exclusivamente de la forma, sobre todo porque ha de considerarse que los géneros evolucionan, asimismo porque algunas obras que no son del género en cuestión pueden apropiarse de determinados procedimientos o parodiarlos. Los críticos coinciden en señalar que este género se caracteriza por una narración autodiegética, con la figura del antihéroe o “pícaro” como narrador-protagonista, quien habitualmente es de un origen humilde y cuyas aventuras exponen vicios y contradicciones sociales. Por nuestra parte, podemos agregar con relación a los inicios que el protagonista suele autopresentarse incluyendo datos sobre la localidad de su nacimiento, su ascendencia y casi siempre dirigiéndose a un narratario explícito, pero indefinido: como “vuestra merced” en *La vida del Lazarillo de Tormes* (1554); un “curioso lector”, en el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán; o el “Yo, señora”, que precede al lugar de nacimiento y al nombre del padre: “soy de Segovia, mi padre se llamó Clemente Pablo”, (p. 1) de la *Historia de la vida del Buscón* (2014) [1626] de Francisco de Quevedo.

La llamada novela de dictadores, por mencionar otro ejemplo, se define según el consenso crítico por presentar como protagonista a un dictador —ya sea histórico o ficticio—, así como por describir sus rasgos despóticos y narrar sobre su régimen opresivo y violento; sin embargo, al tratarse de un elemento de contenido, el inicio podría no hacer mención del dictador o comenzar con alguno de sus abusos, por ende, la relación architextual podría retrasarse o desplazarse. No obstante, se pueden presentar marcas genéricas menos directas que pueden tener el apoyo de información de epitextos o peritextos, que cumplen un rol importante en este sentido, sobre todo cuando la cuestión genérica resulta relevante para la promoción de la novela o para su interpretación.

La novela *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, inicia con la imagen de un manuscrito que aparenta ser un decreto donde dice lo siguiente:

Yo el Supremo Dictador de la República

Ordeno que al acaecer mi muerte mi cadáver sea decapitado; la cabeza puesta en una pica por tres días en la Plaza de la República

donde se convocará al pueblo al son de las campanas echadas al vuelo (p. 5).

Si el inicio de la novela se lee en clave genérica, puede verse cómo desde el anzuelo se presenta la figura del dictador, designado incluso como tal en una extraña ordenanza que dispone hacer con su cadáver, lo que se entiende que él hace con sus gobernados. En el siguiente párrafo, se sabrá que, en un acto de provocación, alguien dejó clavado dicho manuscrito en la puerta de la Catedral. Por ende, el inicio presenta además de marcas genéricas con la figura del dictador y un acto subversivo que parodia el ejercicio de su autoridad, el posible programa narrativo del relato.

Algunos inicios, por su parte, pueden presentar formas que remiten a un modelo discursivo y contenidos que remiten a un género novelesco. Si se quiere ver *Maten al león*, de Ibargüengoitia, dentro del género de las novelas de dictador —como han hecho muchos críticos—, desde el preinicio se presenta información que de manera sutil permite establecer dicha conexión, primeramente, por la mención de una figura de poder representada por el presidente de la isla de Arepa, don Manuel Belaunzarán, que además es militar con el grado máximo de Mariscal de Campo¹⁷⁰. El preinicio alude, pues, a una figura de poder como en *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, donde el inicio menciona “Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la *casa presidencial*¹⁷¹” (p. 2). Sin embargo, en *Maten al león* el nexo se robustece, sobre todo, por el dato que se agrega a continuación, donde se informa que el Mariscal Belaunzarán se encuentra en el término de su cuarto periodo en el poder, “máximo que le permite la ley”. De modo que, como se comentó previamente, se anticipa un potencial problema y, por consiguiente, el programa narrativo del relato que, en este caso, puede interpretarse dentro del género mencionado. A la luz, pues, de una interpretación con base en una relación fundadora architextual, el inicio central confirmaría la expectativa genérica, toda vez que el primer capítulo comienza con

¹⁷⁰ En la Gran Colombia se trataba del máximo rango militar.

¹⁷¹ La cursiva es nuestra.

el hallazgo fortuito de una pesca rutinaria que se encuentra con el cadáver del doctor Saldaña, candidato presidencial opositor.

En cuanto a las características formales y el tipo de información presentada, el preinicio claramente establece una relación enunciativamente explícita y formalmente notoria con los diccionarios enciclopédicos (abreviados). Al adoptar una forma conocida e institucionalizada, se busca validar (o más bien, lúdicamente se aparenta hacerlo) la información que se presenta como si se tratase de información veraz, documentada y verificable, lo que permite, en un nivel, la parodia del modelo y, en otro, la presentación de una información eminentemente ficcional como si se tratase de información factual.

En el caso del cine, se han citado varios ejemplos que implican elementos y marcas que permiten establecer o al menos suponer una relación architextual, la cual muchas veces puede hallarse presupuesta desde el título y demás elementos paratextuales como el nombre del director o de los actores.

En el cine de Hollywood, la relación de un filme con uno o más géneros es habitual y casi obligada, como se muestra en muchas de las películas que hemos mencionado por diversas razones a lo largo del trabajo, cuyos inicios contienen marcas y elementos que permiten la mayor parte de las veces su pronta o inmediata adscripción; por ejemplo, *Carlito's Way*, *Once Upon a Time in America*, *The Godfather*, con las películas de gánsteres; *Halloween*, *The Shining*, *The Blair Witch Project*, con el cine de terror; *The Searchers*, *Rio Bravo*, con el western; *Touch of Evil*, con el cine negro, por citar sólo algunos títulos.

10.1.3 Relaciones referenciales

La categoría más amplia dentro de las relaciones externas se conforma por lo que aquí designamos como *relaciones referenciales*, que son por su naturaleza las más diversas y heterogéneas, y las que receptivamente guardan mayor dependencia del contexto y las circunstancias (tanto de producción como de recepción). En este grupo cabe incluir las relaciones del texto con diferentes aspectos de la sociedad y la cultura en sentido amplio, variado y dinámico. En

consecuencia, se trata de una categoría susceptible, a su vez, de integrar diversas subcategorías analíticas, cuya identificación y designación dependerá, por un lado, de los aspectos a subrayar y las necesidades del análisis y, por otro, de los elementos textuales, sobre todo los más explícitos, ya que si bien teóricamente no se puede soslayar que estas relaciones pueden ser significativamente abiertas, desde el punto de vista metodológico este hecho puede conllevar la necesidad de centrar el análisis en líneas concretas a partir de las referencias más visibles. De este modo, se pueden destacar temáticas sociales, referencias históricas, cuestiones filosóficas o ideológicas, problemáticas de representación (de género, raza, nacionalidad, condición), articulaciones sociodiscursivas, entre otros aspectos.

Es lícito afirmar que todo texto narrativo de ficción transmite información no sólo sobre sí mismo y el universo que construye, sino sobre el mundo y sus relaciones. En este sentido, desde el inicio de una novela o una película es posible identificar, a través de las palabras del narrador y de los personajes, los eventos, las referencias espaciotemporales, la configuración de los personajes e incluso de un uso léxico particular, que el texto está indefectiblemente vinculado a ciertas ideas y problemáticas sociales. Ello puede tener diferentes consecuencias, como facilitar la operación de las funciones inaugurales de tipo contractual, situar el texto en una corriente, contribuir a proyectar una imagen de las posiciones ideológicas, artísticas o filosóficas del texto o sus productores, entre otras.

La forma, pues, en que un inicio narrativo de ficción visibiliza al mundo, expone sus problemáticas y preocupaciones, muestra a determinados grupos sociales, refiere o reproduce prácticas culturales, ideas o estereotipos, inscribe debates o plantea dilemas éticos, entre otras cuestiones, hace que el inicio se relacione necesariamente con el mundo –del que forma parte— e incluso que asuma, cuestione o proponga determinadas interpretaciones de éste, razón por la cual las relaciones externas dotan al inicio de riqueza semántica y dinamismo, así como contribuyen al cumplimiento de sus funciones inaugurales. Aspectos sobre los que el análisis del inicio de un texto concreto puede profundizar tanto como se considere pertinente.

La novela *Maten al león* expone en su preinicio la situación de la isla caribeña de Arepa bajo determinadas categorías típicas del modelo elegido (el diccionario enciclopédico), donde se destacan aspectos geográficos, económicos y demográficos de la isla, así como se aportan datos de su historia y situación política que, a pesar de tratarse de un lugar ficticio, cobran parte de su sentido sólo en relación con la configuración de la formación de las repúblicas latinoamericanas en el siglo XIX, su pasado colonial y el poder autocrático o dictatorial de los regímenes del siglo XX. Asimismo, el juego lúdico implica relacionar —y reconocer por un conocimiento fuera del texto— la isla de Arepa (escenario ficticio) con el Mar Caribe (escenario referencial).

Por su parte, el inicio central comienza de la siguiente manera:

Nicolás Botumele, negro y viejo, patrón de cayuco, va a la pesca como Nelson a Trafalgar: parado en la popa, con una mano en la frente y el muñón de la otra en el remo que le sirve de timón; la mirada del ojo sano perdida en el mar lechoso de la mañana. Frente a él, en el cayuco, dos negros harapientos le dan al remo, y un chiquillo, a la pala. El chinchorro, listo para ser tendido, está en la proa.

Desde el comienzo se hace referencia a Horation Nelson y Trafalgar, que remiten a un personaje histórico, a un lugar referencial y, en conjunción, a un evento igualmente histórico. Por otro lado, Botumele, como Nelson, tiene en su cuerpo las huellas de la batalla: le falta un brazo y ve con un solo ojo. Se trata de un dato que no se halla mencionado en el texto con relación a Nelson, pero si se conoce el dato histórico, se entiende lo que aquí llamamos *transferencia descriptiva* (además de que ambos son navegantes). Obviamente, destacan también las diferencias.

En cuanto al uso lexical, la voz se compromete con implicaciones sociales valorativas al racializar al personaje y emplear términos como “harapientos”, o el “chiquillo” (niño).

El resto del capítulo narra el encuentro con el cadáver del candidato presidencial opositor y, como uno de sus efectos, las órdenes presidenciales para dar con los responsables. En estos dos hechos concatenados, cabe reconocer inmediatamente varias prácticas políticas, como la eliminación simbólica, jurídica o

en este caso material de rivales políticos; el simulacro que representa el llamado “Estado de Derecho”; o la fabricación de culpables mediante confesiones pactadas u obtenidas a través de la tortura. Todos estos elementos iniciales no tendrían el mismo sentido sin el diálogo del texto con la realidad social, que permite interpretar en contexto el doble discurso y la simulación. Lo anterior da pie a que el conflicto central de la novela empiece a avistarse. Éste consiste en la lucha entre quienes ostentan el poder político, que buscan conservarlo, y los dueños del poder económico, que intentan hacerse con el poder político. En ambos casos, sin reparar en los medios¹⁷² para conseguirlo. Tal situación tiene una doble relación externa de tipo estructural, primero de manera general con situaciones análogas que se han repetido en la historia de muchos países; y segundo, una relación particular con un episodio subyacente de la historia de México, a saber, el magnicidio cometido contra el general Álvaro Obregón.

El inicio de la novela *La insostenible levedad del ser* (2002) [1984] trata en su primer capítulo, a modo de comentario reflexivo, varias cuestiones, entre las que destaca la idea del “eterno retorno” de Nietzsche como eje.

La idea del eterno retorno es misteriosa y con ella Nietzsche dejó perplejos a los demás filósofos: ¿pensar que alguna vez haya de repetirse todo tal como lo hemos vivido ya, y que incluso esa repetición haya de repetirse hasta el infinito! ¿Qué quiere decir ese mito demencial? (p. 5).

Esta idea sirve de motivo detonante para hablar de varios temas que remiten ineluctablemente al exterior del texto. Si en el primer párrafo se introduce la idea señalada, en el segundo se explica la falta de significación de la vida por su ligereza y ausencia de retorno. A propósito de lo anterior, la voz narrativa pone el siguiente ejemplo:

¹⁷² Es por ello que la adscripción de esta novela al género de la “novela del dictador” no resulta tan clara ni, en todo caso, ortodoxa; ya que *Maten al león*, más que centrarse en contar las atrocidades del Mariscal, narra los múltiples intentos de la oligarquía arepana por asesinarlo, incurriendo para tal fin en toda clase de desatinos y planes disparatados.

El mito del eterno retorno viene a decir, per negationem, que una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano y, si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan. No es necesario que los tengamos en cuenta, igual que una guerra entre dos Estados africanos en el siglo catorce que no cambió en nada la faz de la tierra, aunque en ella murieran, en medio de indecibles padecimientos, trescientos mil negros.

¿Cambia en algo la guerra entre dos Estados africanos si se repite incontables veces en un eterno retorno?

Cambia: se convierte en un bloque que sobresale y perdura, y su estupidez será irreparable (p. 5).

El párrafo propone una relación externa al texto, aunque se trate de eventos hipotéticos; ya que, entre otras cosas, no deja de ser significativo que, no obstante que el ejemplo pueda servir sin hacer referencia a ningún grupo en particular, se haya empleado precisamente la representación de un grupo racializado y localizado para ligar la idea de que su muerte —y por ende su vida—, a pesar de sus “indecibles padecimientos” no cambiaron nada en la faz de la tierra, ya que horrorosa o bella, una vida o la de trescientos mil africanos “nada significan”. El texto hace un pronunciamiento filosófico, pero ¿trasluce también un pronunciamiento racista?

Cada párrafo del primer capítulo va introduciendo, de manera explícita o implícita, una relación exterior, aunque todas articuladas sobre la idea central del eterno retorno y la dicotomía levedad/ peso anunciada en el título del capítulo:

Si la Revolución francesa tuviera que repetirse eternamente, la historiografía francesa estaría menos orgullosa de Robespierre.

[...]

¿Cómo es posible condenar algo fugaz? El crepúsculo de la desaparición lo baña todo con la magia de la nostalgia; todo, incluida la guillotina (p. 5).

Y, a partir de estas relaciones referenciales sigue reflexionando, ahora sobre Hitler:

No hace mucho me sorprendí a mí mismo con una sensación increíble: estaba hojeando un libro sobre Hitler y al ver algunas de las fotografías me emocioné: me habían recordado el tiempo de mi infancia (p. 5).

Y cierra con una conclusión que abre la ruta a un dilema ético y, cumpliendo funciones contractuales, parece proponer una premisa para el desarrollo de la diégesis.

Esta reconciliación con Hitler demuestra la profunda perversión moral que va unida a un mundo basado esencialmente en la inexistencia del retorno, porque en ese mundo todo está perdonado de antemano y, por tanto, todo cínicamente permitido (p. 3).

Como puede apreciarse, el conjunto de referencias y relaciones que el inicio de esta novela establece con cuestiones filosóficas, ideológicas, éticas e históricas dotan a este inicio de dinamismo, a pesar de no describir o narrar algún elemento concreto del universo ficcional.

En el citado filme *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999) aparece desde el inicio abordado el tema de la donación y el trasplante de órganos, que claramente se vincula a una preocupación social vigente en el momento de emergencia del texto cinematográfico. Asimismo, el inicio aborda aspectos como la maternidad en solitario y la pérdida trágica de un hijo. De este modo, el inicio teje una nutrida red de relaciones, que incluye referencias sociales, los múltiples intertextos y las constantes autorreferencias (metaficcionalidad), que interactúan en conjunto con los diversos elementos del texto para articular el inicio.

En la secuencia de apertura del filme *Chicuarotes* (Gael García Bernal, 2019), dos jóvenes disfrazados de payasos hacen un número dentro de una unidad de transporte público. Los chistes no son muy buenos, y a la hora de pedir la cooperación “voluntaria” de los pasajeros, mencionan lo siguiente:

El “Cagalera” (Benny Emmanuel): Nosotros no somos grandes artistas, ni mucho menos grandes comediantes. Pero preferimos andar haciendo este tipo de cosas a andar de malandros, de malvivientes, quitándoles sus pertenencias, robándoles su dinero. Preferimos sacarles una sonrisa en lugar de sacarles un susto ¿No?... Esperando que nos puedan apoyar con una monedita que no afecte su economía.

La secuencia de apertura reproduce, con sus medios, una escena cotidiana dentro del transporte público, incluida la amenaza velada en la petición que, palabras más, palabras menos, es similar en su estructura y sentido a la que suele emplearse en esos casos. Todo lo cual remite a un contexto cotidiano que puede ser familiar para muchos de los usuarios del transporte público de la Ciudad de México y reconocible para otros espectadores. De este modo, la relación externa sugerida contribuye a generar un efecto bivalente entre lo extraño y lo cotidiano que, aunado al movimiento del transporte, la interacción plano contra plano entre los payasos y el contraste con los pasajeros en silencio y adormilados contribuye a lograr una escena visualmente atractiva, con la tensión subyacente de que las cosas puedan tomar un rumbo menos afable, lo que efectivamente ocurre al cierre de la secuencia, pues como nadie coopera, los jóvenes dan un giro, sacan un arma y, en contradicción con lo dicho en la petición, pero cumpliendo la amenaza velada, cometen un asalto que servirá de motivo detonante. Cuando se bajan del bus, el “Cagalera” remata diciendo “Ahí se chingan un bolillito pa'l susto”.

10.2 Relaciones internas.

En términos generales, llamaremos *relaciones internas* a aquellas que el inicio sostiene con otros segmentos y elementos del texto, con los cuales se puede determinar una relación preferentemente directa (aunque eventualmente pueden contemplarse algunas relaciones indirectas), ya sea particular o general, puntual o

estructural, por correspondencia o por adyacencia, todo ello con independencia de si la relación es nominal, temática, formal, diegética o polifacética.

Para facilitar la tarea, dentro de las relaciones intratextuales pueden considerarse aquellas que se presentan entre el inicio y cualquier unidad narrativa posterior, así como con el conjunto textual visto integralmente. Por lo regular, estas relaciones se pueden observar a partir de diferentes elementos iniciales, cuyo desarrollo y repercusión ulterior permite –o incluso exige– relacionarlos con otras unidades del texto. De este modo, los elementos iniciales establecen diversas clases de vínculos con momentos sucesivos, ya sea que sirvan directamente de antecedentes o consecuentes, o que a partir de ellos se produzcan ampliaciones, refutaciones, correcciones, reiteraciones, desarrollos o isotopías que pueden localizarse en uno o más puntos del texto. Un ejemplo de lo anterior puede ser un objeto mencionado o mostrado al inicio que luego tendrá relevancia posterior siguiendo el principio de la *motivación compositiva* que refería Boris Tomashevski (1928), o bien, un elemento cuyo significado y relevancia se descubrirá más adelante, ya sea de manera paulatina, a través de pequeños detalles, súbitamente e incluso como revelación final.

En este tipo de relaciones también se encuentran los elementos estructurales de contigüidad y continuidad segmental o fragmental (narrativa o discursiva), ya sea que las relaciones se den por adyacencia, por correspondencia o por alusión, como puede ser la relación del inicio con el capítulo o los capítulos subsiguientes, con el conjunto del texto o con otra zona específica como el final.

En cuanto al estudio de estas relaciones, cabe una serie de posibilidades de análisis que pueden variar dependiendo del énfasis que el texto ponga en un tipo particular de relación.

La forma descrita arriba se basa en lo que hemos denominado el enfoque de posición estructural. No obstante, existen otras posibilidades si se observan las relaciones internas con el enfoque que hemos denominado por correlatos¹⁷³ o el enfoque que hemos llamado de niveles.

¹⁷³ De algún modo, es el que sigue Romagnolo al estudiar dentro de los inicios lo que ella designa como inicio discursivo, inicio causal e inicio cronológico.

Asimismo, las relaciones internas pueden observarse, ya sea integradamente, intersegmentalmente o intrasegmentalmente. En la primera opción correspondería analizar y describir cómo se integran los distintos elementos al interior del inicio, lo que de alguna manera debe hacerse para estudiar la presentación de motivos detonantes, la operación del universo semántico del inicio y la conformación de la situación inicial. La segunda opción es, como se mencionaba, la relación del inicio con otros segmentos del texto, entre otros, con el final. La tercera opción opera sólo en el caso de los inicios fraccionados y tiene un carácter mixto entre la opción integrada y la intersegmental, ya que aborda las relaciones de cada segmento que conforman el inicio como si se tratase de una relación intersegmental, pero sin salir del territorio del inicio. Esto obedece a que, en los inicios fraccionados, se presenta un tipo de relación interna que no está presente en los inicios conjuntados, a saber, la relación cooperativa y diferenciada entre los distintos segmentos que integran la unidad inicial. Dicho en otros términos: la relación interna que se establece entre los preinicios, el inicio central, el inicio formal y el inicio integral o general.

Por razones prácticas y de espacio no es posible abordar en este capítulo todas o siquiera varias de las posibilidades mencionadas en los párrafos anteriores, por lo que nos concentraremos básicamente en las relaciones intersegmentales que el inicio establece con otros segmentos del texto.

10.2.1 Relaciones intrasegmentales.

Evidentemente, los diferentes enfoques mencionados en el trabajo: enfoque por correlatos, enfoque por niveles y enfoque posicional-estructural estudiarían problemáticas distintas dentro de las relaciones internas, y no en todos es operativa la categoría de relaciones intrasegmentales.

Cuando las relaciones internas se ven mediante un enfoque por correlatos, lo que ha de observarse es la relación que puede darse entre el inicio del relato y el inicio de la historia u otras clases de inicios como el inicio cronológico, ya sea con referencia a lo que hemos llamado el modelo clásico, el modelo narratológico,

u otros modelos que se basen en correlatos como la propuesta de Romagnolo (2015). No obstante, en la medida que los diferentes inicios no coincidan, se alejen entre sí y se localicen de manera dispersa en el texto, lo cual es una posibilidad en este enfoque, la relación interna pasa de ser intrasegmental a volverse intersegmental. Si se analizan las relaciones internas en el enfoque por correlatos, el énfasis se desplaza a señalar, en primer término, si existe coincidencia o no entre el inicio de la historia y el inicio del relato y, en caso que no sea así, en qué momento de la historia inicia el relato y en qué punto del relato se presenta el inicio de la historia. En el caso de Romagnolo o de Richardson, que siguen un enfoque por correlatos, podría determinarse qué tipo de relación se establece entre el inicio discursivo, el inicio causal y el inicio cronológico.

En cuanto al enfoque por niveles, las relaciones internas se dan entre los inicios que inauguran los distintos niveles, por ejemplo, entre el inicio ficcional y el inicio diegético, que si bien es cierto suelen coincidir, no ocurre así en todos los casos ni de manera forzosa. Sin embargo, a diferencia del enfoque por correlatos, más que una dispersión en diferentes puntos del texto, lo que suele presentarse es un desfase entre el inicio de un nivel y otro, pero sin salir de la zona inicial. Bajo este enfoque, el énfasis en el examen de las relaciones internas estaría puesto en determinar si un inicio contiene o no los inicios de todos los niveles (inicio multinivel) y, si esto no es así, determinar dónde y cómo se inaugura cada nivel, cómo se presenta esta relación, a través de qué motivos y elementos, y qué consecuencias comporta.

Bajo un enfoque posicional-estructural, una forma de relación al interior del inicio ocurre típicamente en los textos de inicios fraccionados, en cuyo caso cabe entender la relación interna como la relación intrasegmental que se da entre los preinicios entre sí y el conjunto de éstos con el inicio central, ya que todos, tanto desde el punto de vista informativo como funcional desempeñan en lo individual y en conjunto roles aperturales, por ello podría decirse que en concierto conforman esa unidad mayor que, para diferenciarla del inicio central y del inicio formal, hemos denominado *inicio integral* o *general*.

Por su parte, el inicio formal, que se define, como se ha dicho, por lo que llamamos los hechos del inicio, coincidiría en los inicios fraccionados con el primer

preinicio; pero, en este caso y a diferencia de los inicios conjuntados, sin que pueda soslayarse el hecho que se requiere del complemento del inicio central, que cumple buena parte de las funciones inaugurales.

En consecuencia, no cabe desconocer que el inicio integral requiere del concurso tanto de los preinicios como del inicio central, que mantienen una relación cuyo estudio permite examinar la subdivisión de roles iniciales y de qué modo se presenta: si hay contradicciones informativas; juegos de niveles; así como si se da una cooperación y en qué aspectos se produce, entre otras posibilidades. Ahora bien, observadas en suma e integradas en una unidad mayor, se trata de relaciones que se dan al interior del inicio integral, es decir, intrasegmentalmente.

Visto desde un enfoque posicional-estructural, el inicio de *Los relámpagos de agosto*, de Ibarra Enguita, cuenta, como se ha expuesto, con dos preinicios. El primero es una dedicatoria ficticia, por lo tanto no tiene en realidad un carácter paratextual. El segundo es un prólogo igualmente ficticio. ¿Cómo se relacionan entre sí estos dos segmentos? Y luego, ¿cómo se relacionan cada uno y en conjunto con el inicio central? Analizando el rol desempeñado de cada uno y la relación que se establece en conjunto puede decirse *–grosso modo–* que su relación es cooperativa en varios sentidos. El primero parte de proponer la idea de un relato factual, siguiendo sobre todo el criterio pragmático que relaciona la selección del modelo con la función comunicativa. La “Dedicatoria”, en ese sentido, le da veracidad al tipo de relato del que se trata, a saber, las memorias del General de División José Guadalupe Arroyo. Asimismo, la “Dedicatoria”, que sigue una fórmula compuesta (mención de la dedicatoria y el motivo de la dedicación), se utiliza para introducir algunos datos del protagonista y de Matilde, su esposa.

A MATILDE,

Mi compañera de tantos años, espejo de mujer mexicana, que supo sobrellevar con la sonrisa en los labios el cáliz amargo que significa ser la esposa de un hombre íntegro.

Gral. de División José Guadalupe Arroyo (p. 5).

El problema se anticipa de manera sutil, por tanto, puede decirse que la “Dedicatoria” anuncia el programa narrativo del relato. Matilde, con quien el autor ficticio lleva muchos años, es descrita como “espejo de mujer mexicana”; mientras que él mismo se describe como “un hombre íntegro”, situando justamente en esta virtud el problema, pues se entiende que es la causa de que Matilde haya tenido que sobrellevar con estoicismo ese “cáliz amargo”. Si la integridad, entendida como dignidad y honradez, es problema, implícitamente permite suponer que se debe a la falta de este valor en el entorno del personaje. Así, un aparente paratexto en forma de dedicatoria, que puede pasar incluso como tal o hacer pensar que no tiene un rol inicial importante, desempeña varias funciones, tanto por cuenta propia como en coordinación con el “Prólogo” y el inicio central.

En el mismo sentido y, por tal motivo, robusteciendo el contenido de la “Dedicatoria”, se encuentra el “Prólogo”, donde el autor ficticio (el Gral. Guadalupe Arroyo) proporciona la justificación de sus memorias, en cuya lógica tiene sentido la “Dedicatoria”. En ese supuesto, ambos preinicios, que adoptan la forma de elementos paratextuales, así como las propias memorias, en cuanto forma autobiográfica, constituyen una triada que se refuerza mutuamente. También, porque la justificación de las “Memorias” involucra parcialmente la causa del reconocimiento a Matilde, ampliando el contenido narrativo de la “Dedicatoria”:

Nunca me hubiera atrevido a escribir estas Memorias si no fuera porque he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo, y menos a intitularlas *Los relámpagos de agosto* (título que me parece verdaderamente soez). El único responsable del libro y del título es Jorge Ibarguengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano (p. 6).

El “Prólogo”, entonces, refuerza la lógica tanto de la “Dedicatoria” como de las “Memorias”, a la par que amplía algunas funciones de la primera, y presenta funciones propias, como reflexionar sobre el título, así como ficcionalizar al autor empírico atribuyéndole la responsabilidad del título y del libro. Asimismo, aprovecha la justificación para presentar una serie de personajes, a quienes las memorias buscan refutar.

Finalmente, habida cuenta de la información proporcionada, y que el honor del general está en entredicho por versiones malintencionadas, el inicio central, en su primer párrafo viene a confirmar lo anticipado en sendos preinicios, en este caso a través de la parodia del inicio de autopresentación¹⁷⁴.

10.2.2 Metainicios

A lo largo del trabajo se ha hecho referencia a lo que hemos llamado *metainicios*. Por tal razón, y a efecto de no resultar en exceso redundantes, en este apartado nos ocuparemos sólo brevemente de la cuestión, y en particular vista como una relación interna que el inicio establece consigo mismo.

Por metainicios entendemos aquella clase particular de inicios que citan, tematizan, problematizan o reflexionan sobre el inicio propio, otros inicios, o el acto de iniciar. En ese sentido, sería una relación interna de tipo reflexiva del inicio consigo mismo.

En los metainicios o inicios metainiciales, el texto se pregunta ¿dónde o cómo comenzar? Afirma o se decanta explícitamente por un tipo de inicio, o explica o sentencia cómo debe ser el inicio o cómo se debe comenzar. Otro caso es cuando el inicio cita o alude a otro inicio, lo parodia, lo deconstruye o mediante su recontextualización modifica su sentido original.

Los metainicios se definen, pues, a diferencia de otras relaciones internas, no por una relación de tipo intrasegmental ni por el hecho de las elecciones subyacentes que lo determinan y responden implícitamente al cómo y dónde comenzar; sino por su autorreferencialidad y el posicionamiento explícito de su configuración; la reflexión igualmente explícita sobre el acto de iniciar; el comentario crítico o lúdico sobre los inicios en general; así como por el diálogo a través de la cita, la alusión, la referencia, la imitación, la parodia o el comentario de otro inicio. Este posicionamiento suele coincidir la mayoría de las veces con el inicio formal,

¹⁷⁴ Véase el desarrollo de este ejemplo en el apartado correspondiente a los inicios de autopresentación en el capítulo 7.

donde incrementa su efecto; sin embargo, no siempre sucede así, y aún puede presentarse en un punto posterior del inicio in extenso.

Definidos, entonces, por la explicitud de su posicionamiento, la problematización y la autorreflexión que ello conlleva, los metainicios promueven un tipo de relación interna del inicio consigo mismo que, como cabe suponer, no se halla presente en todos los inicios.

Un metainicio lo es a pesar de que la manifestación enunciativa sobre el inicio o el acto de iniciar pueda contradecirse con el inicio y el acto de iniciar tal como se llevan a cabo. Por ejemplo: “Nunca se debe iniciar con la palabra nunca”. En otras palabras, como se ha dicho previamente, el pronunciamiento puede tener una forma afirmativa, negativa o interrogativa, pero no ha de coincidir necesariamente con el acto performativo que lo sostiene.

Asimismo, la relación metainicial eventualmente se configura a través del cumplimiento de una función autodelimitativa que señala explícitamente en el inicio formal el estatuto inicial del relato, de la historia o de algo concreto con funciones análogas a ésta a nivel diegético como la vida de un personaje, el surgimiento de un problema o el comienzo de un periodo, lo que se expresa en afirmaciones del tipo: “Aquí comienza esta historia”, “Todo comenzó cuando...”. O, en contrapartida, señalando explícitamente el final de la unidad inicial y, por ende, delimitándola, lo que puede observarse en expresiones tales como “Hasta aquí el inicio”, “Aquí acaba la exposición”. Otro caso es cuando se aclara que el comienzo del relato no corresponde a lo que desde el propio relato se considera el inicio de la historia, y se expresa con aseveraciones similares a “Comenzaré por el final”, “Antes de narrar el inicio, comenzaré diciendo...”. O se alude a lo que debería haber sido el inicio y, sin embargo, no lo es (aunque performativamente lo sea). En tales casos, se presentan formas del tipo: “Debería comenzar por el comienzo, y no por contar que...”, “No debería comenzar diciendo que”. Como puede apreciarse, caben muchas posibilidades de relaciones internas con los metainicios.

El inicio de la multirreferida novela *Los relámpagos de agosto*, de Ibarra Güengoa, comienza con un par de preinicios (paratextos pseudoeditoriales o ficcionales), en los que se incluye una dedicatoria, a la que sigue un prólogo (metaficcional y autoficcional). Después viene el inicio central que corresponde al

inicio del primer capítulo, cuyas palabras de apertura son justamente la pregunta: “¿Dónde comenzar?” Para luego, expresar de manera negativa cómo no va a comenzar, a la vez que comienza con lo que niega. Es un inicio que no sólo se pronuncia sobre ese inicio, sino sobre una forma típica de iniciar, a saber, los inicios de autopresentación, que se emparenta en este caso, pero en el terreno político, con los inicios de la novela picaresca.

En la novela de Sergio Pitol, *Domar a la divina garza* (1989), el asunto metaliterario y metaficcional aparece desde el uso de un epígrafe capitular que resume el asunto. El epígrafe dice así:

Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiona sobre los materiales con los que se propone construir una nueva novela.

Al que le sucede el siguiente inicio:

Un viejo escritor se prepara a iniciar una nueva novela. Lee, al principio sin demasiado entusiasmo, después con franca desgana, dos o tres párrafos salteados de un capítulo, lo aqueja una sensación muy próxima a la angustia; cierra el volumen con deseos de no volver a abrirlo en los días de su vida (p. 9).

El inicio narra autorreflexivamente sobre un novelista que se prepara a iniciar una novela, mientras que el lector lee el inicio de una novela que es —y no es al mismo tiempo— la novela referida en el inicio.

La película *The Player* (Robert Altman, 1992) inicia con un largo plano secuencia de más de ocho minutos, el cual es claramente metaficcional, en el sentido que el universo representado coincide con el de la representación para dar lugar al relato dentro del relato y al cine dentro del cine. Además, este inicio contiene una gran cantidad de intertextos cinematográficos, los cuales son aludidos de múltiples maneras: en voz de algunos de los personajes, formalmente mediante movimientos de cámara, a través de cameos, mediante afiches en las paredes. Ahora bien, el modo de comenzar mediante un plano secuencia, que incluye

determinados movimientos de la cámara y el pronunciamiento de algunos personajes con relación al inicio de algunas películas, relacionan explícitamente este inicio con otros inicios cinematográficos como *Touch of Evil*, de Orson Welles.

10.2.3 Relación paratextual interna.

Una de las relaciones internas que pueden estudiarse es la relación del inicio con aquellos paratextos cuyo estatuto sea liminar entre un elemento interno y un paratexto al uso. Estos materiales no se sitúan en el cuerpo del texto, de ahí que se les considere paratextos; sin embargo, son relativamente fijos y tienen un rol copartícipe con el inicio en la aportación informativa, el desempeño de ciertas funciones inaugurales y la fundación de determinadas relaciones. Mencionaremos un caso: la relación del título con el inicio.

10.2.3.1 Relación del inicio con el título.

El título es uno de los elementos paratextuales a los que Genette, en su libro *Umbrales* (2001) [1987], dedica su atención. En ese sentido, cita a Leo H. Hoeck (1973), uno de los principales estudiosos del tema, quien aporta la siguiente definición de título: “Conjunto de signos lingüísticos [...] que pueden figurar al frente de un texto para designarlo, para indicar el contenido global y para atraer al público” (Hoeck en Genette, p. 68).

Sobre las funciones del título, Genette opina que parece haber una vulgata teórica, que Charles Grivel (1973) resume en tres funciones básicas que coinciden con la propuesta de Hoeck, ya que un título debe, en su opinión: 1. Identificar la obra, 2. Designar su contenido, 3. Poner la obra de relieve.

Genette hace una serie de observaciones a las ideas anteriores, entre las que destaca su consideración que sólo la primera función es necesaria, si bien no siempre se cumple, y cita como ejemplo los títulos homónimos. Pero si la primera función es débil, las otras dos —añade— están sujetas a discusión. La segunda función no siempre se realiza, ya que un título bien puede ser un simple número de

catálogo. La tercera función, por su parte, no considera que un título puede resultar seductor aun y cuando no tenga relación con el contenido.

Genette observa que el título, aparte de su contenido, puede en realidad indicar la forma, de ahí que él proponga hablar de *títulos temáticos* y *títulos remáticos*. Los primeros se corresponderían parcialmente con los *títulos subjetuales* y los segundos con los *títulos objetuales* de Hoek.

Por su parte, Giono, citado por Genette, habla del título en términos que podríamos considerar de relaciones internas, cuando afirma que “el título es esa suerte de bandera hacia la que uno se dirige; la meta que tenemos que alcanzar [con la obra] es explicar el título (p. 61).

Para los fines de este trabajo, se considera que el título presenta un estatuto liminar entre lo paratextual y lo textual, pues está claro que además de servir para designar y clasificar la obra en un sistema de referencias que permita distinguir un texto de otro, con apoyo o no de datos que operen en el mismo sentido; el título, al menos en la actualidad, presenta un rol activo en la generación de expectativas y la producción de sentido, por lo que establece una relación más o menos directa con el texto en general y, en menor grado, con el inicio en particular. Se trata de una relación hasta cierto punto ineludible y relativamente estable, entendido lo anterior como no eventual (como puede ser una reseña). En consecuencia, la relación con el título se encuentra más cercana a una relación interna, a lo que se añade que un título no tiene una existencia autónoma, salvo cuando la obra se pierde.

En el caso de la práctica cinematográfica, la cuestión es un poco diferente, ya que la comercialización de las películas opera bajo el supuesto de sustituir arbitrariamente los títulos originales por otros que se consideran más adecuados comercialmente en determinado lugar, por lo que un mismo filme puede tener, según el país, un título propio y, en consecuencia, el mismo filme puede acumular decenas de títulos. Esto no significa que el título traducido no establezca relaciones con el texto, sino que el estudio de esta relación debe tener presente este hecho y contemplar que sólo sería válido para el caso particular de un país, entendiendo de antemano que ese título puede ser ajeno a la posible intención de los productores de una cooperación prevista con el inicio, en cuyo caso podrían eliminarse

relaciones presentes con el título original; o lo contrario, fundarse relaciones nuevas que no estaban contempladas.

En cualquier caso, la pregunta en torno a la relación que tiene el título con el inicio requiere siempre de un análisis concreto, y aunque en lo general puedan identificarse tendencias, los casos admiten muchas variables. De modo que, así como puede haber títulos aparentemente desvinculados de una relación con el texto —y máxime con el inicio—, hay títulos que aparecen citados o explicados en el inicio, o que son un motivo recurrente o son objeto de reflexión en diferentes momentos del texto. El papel que juega el título con relación al texto que designa y, particularmente, con su inicio es, desde el punto de vista de la lectura e interpretación del texto, múltiple, pero no necesariamente se actualiza en todos los casos.

Como ya se ha visto, en el Prólogo de *Los relámpagos de agosto*, de Ibarra Enguita, se hace mención del título, al que el autor (ficticio) de las memorias, el General de División José Guadalupe Arroyo, refiere como un título soez, cuya responsabilidad adjudica totalmente a Jorge Ibarra Enguita, “un individuo que se dice escritor mexicano”. En contrapartida, el título de otra novela del mismo autor, *Dos crímenes*, no acaba de entenderse sino al final de la novela, aunque el espectro semántico de las palabras que lo conforman puede invitar a interpretar el inicio en el mismo sentido.

En ocasiones, la relación es tan expedita como la primera palabra, por ejemplo, en la novela de Amélie Nothomb, *Cosmética del enemigo* (2003) [2001], donde el inicio alude inmediatamente al título: “Cosmético, el hombre se alisó el pelo con la palma de la mano. Tenía que estar presentable con el fin de conocer a su víctima según mandan los cánones” (p. 3).

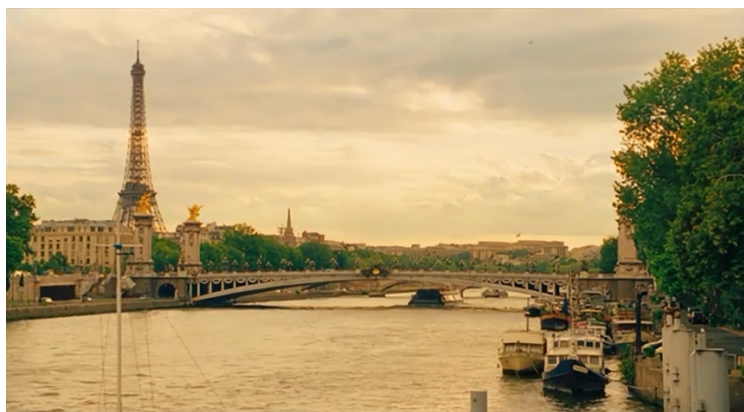
Por su parte, el título de *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar hace explícito su origen intertextual en el inicio, cuando Manuela y su hijo Esteban ven por televisión el comienzo del filme *All About Eve*. Esteban comenta a su madre al escuchar *Eva al desnudo*, que el título debió traducirse como *Todo sobre Eva*¹⁷⁵. Título que explica la conformación y origen del título de Almodóvar. En cambio,

¹⁷⁵ En catalán sí se tradujo como *Tot sobre Eva*.

otros de sus títulos como *La flor de mi secreto* (1995) o *Hable con ella* (2002), que aparecen explícitamente mencionados en sendas películas, no lo hacen en el inicio.

Por otra parte, se encuentran todos aquellos títulos que, al relacionarse con el texto en su conjunto, se relacionan concomitantemente con el inicio, aunque en un primer momento la relación puede no ser clara o, lo contrario, encontrarse subrayada.

En *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011) el título hace alusión a un tiempo nocturno, fronterizo entre un día que acaba y otro que comienza, la medianoche, y un lugar, París. La primera secuencia enfatiza de inmediato el lugar con un plano que no deja lugar a dudas de su relación con el título.



De hecho, toda la secuencia se basa en distintos planos de lugares emblemáticos de París, mientras que suena como intertexto musical una versión instrumental de “Si tu vois ma mère” de Sidney Bechet (1952), cuya letra de Jean Broussolle hace alusión a un sujeto lírico que habla a su madre evocando dos tiempos, un pasado y un presente con recuerdos que se resisten al olvido “car le temps qui fuit, au vent de l'oubli, passera sans bruit, sans rien effacer, maman tu le sais, rien ne peut briser le passé”.

De los ejemplos anteriores, se puede sustraer que la relación del título con el inicio tendría dos orientaciones básicas:

La primera es cuando el título aporta, a la manera de un preinicio, un dato clave de la obra en cuestión, como el nombre del personaje, de un lugar o de un momento relevante, o la mención del suceso central, por lo que cabe esperar que

en el inicio se profundice sobre la cuestión aludida, es decir, el título predispone una expectativa del inicio. De no satisfacerse rápidamente, como sucede en la segunda versión cinematográfica de *The Great Gatsby* (Baz Luhrmann, 2013), puede considerarse un retraso deliberado cuyo efecto puede ser incrementar el interés por el personaje aludido en el título. La función del título, en estos casos, es dialógica con el inicio para la generación de una expectativa o un efecto buscado, de ahí que pueda afirmarse que, al participar con el inicio en determinadas estrategias, adquiere un rol textualmente activo.

La segunda orientación es cuando el título no contiene algo particular que predisponga una correlación con el inicio, pero el inicio funda la relación en un sentido preciso, por ejemplo, cuando un personaje pronuncia una frase que coincide con el título, en cuyo caso el título pasa a convertirse en una cita del texto; o cuando se presenta una situación que explica el título; o, en el caso más directo, mediante una declaración explícita de la fuente o razón por la que el texto lleva determinado título.

El título, en suma, puede cooperar con el inicio aportando información básica o coadyuvando a robustecer ciertas funciones inaugurales e, incluso, contribuyendo a fundar relaciones externas que pueden prefigurar las expectativas iniciales, como *Ulises* (1920) de Joyce, que remite a Homero; o *Arráncame la vida* (1985), de Ángeles Mastretta, cuyo título está tomado de una canción homónima de Agustín Lara (1934). Las relaciones del título con el inicio son diversas, además que se encuentran sujetas a variaciones históricas y obedecen a propósitos varios, tanto de parte de los autores como de las instituciones involucradas con la publicación, conservación, difusión o comercialización de los textos. Este hecho, entre otros, hace que un estudio profundo de esta relación conlleve una exhaustividad que escapa a los límites de este trabajo. De modo que, para los fines que nos ocupan, baste solamente agregar que existen formas de relación tripartita, que involucran el título, el inicio y un género, como en *Halloween* (John Carpenter, 1978) y en sus múltiples secuelas. No huelga añadir que la relación del inicio con el título puede desempeñar, en este sentido, varias funciones simultáneas.

En síntesis, el título se presenta como un elemento con roles activos en la producción de sentido, de ahí que resulte frecuente que interactúe de manera

particular con las dos zonas del texto que, por su posición, resultan privilegiadas: inicios y finales.

10.2.4 Relaciones intersegmentales.

10.2.4.1 Relación del inicio con el segmento o fragmento adyacente.

Una de las relaciones internas más inmediatas y obvias es la relación que el inicio establece con el segmento contiguo posterior. Ahí se define, por ejemplo, si este segmento da continuidad al inicio o constituye un giro, un salto o una ruptura. De igual modo, mediante un criterio no formal sino de contenido, esta relación permite valorar si el inicio puede darse por concluido con el primer segmento, o si se extiende transegmentalmente, en cuyo caso el segundo segmento puede ser considerado parte del inicio articulando una relación inicial intersegmental, cuya extensión supera la primera unidad formal del texto. Como se ha dicho, se trata de un caso más frecuente en los textos de capítulos breves o microsegmentados, pero podría presentarse igualmente en otros textos sin dichas características.

Una vez que se determina el cierre de la unidad inicial y su coincidencia o no con la primera unidad segmental, las posibilidades más relevantes de relación con el segmento subsiguiente son básicamente dos (si bien con matices y múltiples diferencias de grado):

La primera alternativa es cuando el segmento adyacente da *continuidad* al inicio, lo que puede hacerse en principio de dos formas, la primera es considerando el contenido narrativo y su desarrollo, la llamaremos *continuidad narrativa o temática*, en cuyo caso, hablaremos de *continuidad central* cuando se da prosecución a las líneas narrativas más relevantes del relato presentadas en el inicio, y *continuidad periférica*, cuando ésta amplía o desarrolla un aspecto secundario o marginal. La segunda forma es la *continuidad cronológica o temporal*, donde la relación es más de sucesión inmediata que de consecución. Ambas continuidades, no obstante, pueden actuar de manera concurrente, pero esto no ocurre forzosamente.

La segunda alternativa es la *discontinuidad*, que incluye una variedad de modalidades (la desviación, el giro, la pausa, el salto, la disgresión, la ruptura), las cuales se presentan cuando la siguiente unidad segmental maneja un asunto completamente distinto o líneas narrativas novedosas a las planteadas en el inicio; o cuando se presenta un salto temporal que deja un hueco importante entre la temporalidad inicial y la del segmento subsiguiente, sin que nada de lo mencionado signifique necesariamente una ruptura radical de las bases del relato, aunque esto último también puede suceder.

Las distintas modalidades de discontinuidad pueden perseguir diversos objetivos. Por citar sólo tres ejemplos diferentes en tipo y grado: 1) Introducir un desarrollo alternativo o paralelo, sin que ello represente necesariamente una inferioridad jerárquica con el asunto primero, salvo, por supuesto, posicionalmente por no constituirse en la apertura. 2) Cumplir un propósito suspensivo, lo cual se ejecuta introduciendo un asunto, descripción o disgresión que interrumpa por un lapso variable la continuidad temática o cronológica de lo planteado en el inicio. 3) Presentar una ruptura narrativa que constituya una invalidación de lo dicho en el inicio. Como puede apreciarse, la discontinuidad —al igual que la continuidad— puede ser temática o temporal, pero cabe agregar la *discontinuidad reformulativa*, la cual puede presentarse tanto a nivel diegético como metacodicial. En síntesis, la relación discontinua se manifiesta mediante la incorporación de elementos o situaciones aparentemente inconexas con el inicio; a través de saltos, huecos y pausas temporales; o por la resignificación o reformulación de los elementos iniciales ocasionando una ruptura funcional o semántica, aunque aparentemente pueda prevalecer una continuidad motivica. De igual forma, es necesaria una valoración para diferenciar fenómenos como el de la *discontinuidad intersegmental* de la *exposición alargada*, que puede entrar en un terreno limítrofe, ya que un segmento subsiguiente puede dar apariencia de discontinuidad, pero contener elementos fuertes de conexión que hacen que la discontinuidad sea un efecto perceptual del modo de estructurar la exposición. El hecho anterior sirve también para demostrar que continuidad y discontinuidad no operan como pares dicotómicos, al modo de blanco o negro, sino como referentes que admiten toda una amplia gama de grises.

Como ya se comentó cuando se abordó el tema de los subinicios, el primer capítulo de *Maten al león*, de Ibarquengoitia, refiere como hecho central el encuentro con el cadáver del doctor Saldaña, candidato presidencial opositor. Un evento que tiene como acto implícito previo su asesinato, del que se infieren motivos y responsables. El hecho tiene una serie de consecuencias lógico-narrativas, entre las que destacan, por parte del gobierno, la supuesta búsqueda de los responsables y, por parte de los correligionarios del difunto, la selección de un nuevo candidato. La primera es anecdótica, pero tendrá un seguimiento en otros momentos que concluirá parcialmente con la aprehensión de chivos expiatorios. La segunda, involucrará el principal programa narrativo del relato (la lucha por hacerse de la Presidencia), y concluirá, en su fase de selección, cuando se elige traer a Pepe Cussirat del extranjero para que sea el nuevo candidato del Partido Moderado (Capítulo V. El Casino de Arepa).

Parte de las cuestiones planteadas en el primer capítulo se desarrollan y se resuelven dentro del propio capítulo inicial, que sirve también para presentar una serie de personajes. Un ejemplo es el final del capítulo primero, que cierra con la presentación de los acusados, debidamente aleccionados para responder a la prensa, lo que tiene como hecho implícito su captura y confesión. Galvazo, el “encargado de las investigaciones y los tormentos”, les dice “Ya cada uno sabe lo que confesó, y lo que tiene que decir. Si alguno mete la pata, los pasamos por las armas. ¿Está claro?” (p. 9).

El segundo capítulo, “Velorio”, tiene, como cabe apreciar desde su título, una clara relación de continuidad con el capítulo inicial, pues, en principio, da seguimiento al encuentro del cadáver con el respectivo ritual, donde se presentan nuevos personajes a la par que se profundiza sobre algunas cuestiones del capítulo previo. Durante el velorio, Ángela Berriozábal le grita al Mariscal: “¡Asesino!”, quien, a efecto de evitarse esta clase de “molestias, y este género de acusaciones”, ordena posteriormente a Agustín Cardona, el vicepresidente, proceder a “fusilar a uno o dos de los acusados” para darle “verosimilitud al juicio”, a lo que Cardona contrariado le comenta que les habían prometido protección. El Mariscal responde: “¡Sí, pero eso nadie lo sabe, Agustín!”. Como cabe apreciar, la continuidad narrativa y cronológica convergen y son claras.

En cualquier caso, ya sea que el segmento adyacente al inicio opte por una dirección dominante de continuidad o no, el hecho es relevante también en otro sentido, menos evidente y de carácter estructural, a saber, que esta relación intersegmental primera puede servir de base para suponer la forma en que el relato estará estructurado.

Finalmente, no huelga señalar que esta relación intersegmental se da de manera más clara en la novela que en el relato cinematográfico, sobre todo en los casos en que la novela se halla explícitamente segmentada. No obstante, el relato cinematográfico, que no suele presentar una segmentación formal explícita salvo en algunos casos, se halla habitualmente dividido de manera interna por unidades de contenido semiformales que son las secuencias, por lo que la secuencia de apertura o el conjunto de secuencias que constituyen el inicio también tendrán siempre secuencias adyacentes.

10.2.4.2 Relación del inicio con un segmento o fragmento cualquiera.

El inicio obviamente puede presentar elementos susceptibles de interactuar directamente con otro segmento o fragmento del texto ubicado en cualquier posición. Esto lo puede hacer de manera general y relativamente continuada, como cuando se presenta el desarrollo sostenido de determinado conflicto o motivación de algún personaje (durante varios capítulos o todo el texto), en cuyo caso la relación es más bien con el conjunto textual, aunque con posibles elementos interactuantes acentuados en momentos puntuales y lugares específicos. O bien, puede articular una relación de manera directa, puntual y limitada con un lugar determinado del texto. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el inicio deja una laguna informativa sobre un aspecto que luego será resuelto con posterioridad, o cuando aparece un motivo o se menciona un dato que encuentra correspondencia o continuidad en un segmento o fragmento ulterior determinado. Esta relación y su importancia dentro de un relato particular es variable, ya que depende de cada ocurrencia textual y es relativa a cada fragmento particular, por lo que, en términos teóricos, puede señalarse su presencia o su ausencia, pero no puede determinarse

a priori su naturaleza, el tipo de relación específica ni tampoco su ubicación, ya que son cuestiones dependientes de cada texto.

A diferencia de la relación anterior, esto es, la que se da entre el inicio y lo inmediatamente subsiguiente, la cual, con independencia de si es continua o discontinua, siempre se actualiza; la relación puntual del inicio con cualquier otro lugar del texto no está determinada de antemano, por lo que sólo puede señalarse en caso de que efectivamente se presente.

El filme *The Fundamentals of Caring* (Rob Burnett, 2016) comienza con la imagen de un niño riéndose, luego, no se revela en lo inmediato la identidad del niño ni se aportan más datos sobre él, ya que la relación con la secuencia subsiguiente es discontinua, y la película se centra en otros personajes a los que cabe identificar por su rol y peso narrativo como los protagonistas. En consecuencia, no existe una relación directa y explícita de las primeras imágenes con las secuencias subsiguientes. No obstante, a lo largo de la película, se hacen referencias y aparecen imágenes fragmentarias que remiten de alguna forma al inicio, hasta que finalmente, en determinado momento del relato cercano al desenlace, el hombre que desempeña el rol de cuidador (Paul Rudd) tiene unos recuerdos que, mediante el recurso del *flash-back*, traen de vuelta las imágenes iniciales y las dotan de contexto, por lo que en dicha secuencia queda explícito que el niño de las primeras imágenes se trata de su hijo, fallecido en un accidente ocasionado por un descuido del que el hombre se siente responsable. Cabe decir que es justo en ese momento donde, a partir del correlato de ambas secuencias, las imágenes iniciales cobran sentido pleno, si bien, como se ha dicho, a lo largo del desarrollo del relato hay indicios que permiten a los espectadores llegar previamente si no a la conclusión definitiva, al menos a la hipótesis de lo que en la escena referida se hace evidente.

Las primeras imágenes de *3 Women* (Robert Altman, 1977) son unas pinturas de figuras humanas ciertamente peculiares; pero no es sino más adelante que se entenderá que las pinturas son obra de una de las tres mujeres aludidas en el título: Willie (Janice Rule), quien prácticamente no habla y estas obras son su forma de sublimar el sufrimiento que siente. Su aparición, a medida que avanza la película, se irá volviendo más recurrente.

Para seguir con *Maten al león*, de Iburgüengoitia, puede señalarse, a guisa de muestra que, luego de que en la entrada de diccionario se mencionara que el Mariscal Belaunzarán se encontraba al final de su cuarto mandato, “máximo que le permite la ley”; en el “Capítulo. III. Por un entierro” hay una relación directa con lo anterior, ya que mientras los diputados de oposición se retiran para asistir al entierro del doctor Saldaña, el resto de los diputados aprueban una modificación constitucional:

A las diez y media, el Diputado Bonilla pide permiso, en nombre de los moderados, para retirarse y asistir al entierro del Doctor Saldaña. El Presidente de Debates concede el permiso, con la advertencia de que, como es costumbre en estos casos, el resto de la asamblea sigue teniendo poderes plenarios. Como los moderados son gente puntillosa que no se pierde un entierro, y como en el orden del día no hay más que asuntos sin interés, Bonilla, Paletón y el señor de la Cadena, de luto riguroso y caras largas, se retiran del foro. Cuando ellos están apenas abordando el automóvil que ha de conducirlos al entierro, el Diputado Borunda pide que, por causa de fuerza mayor, se cambie el orden del día y se pase a discutir el artículo 14, referente al régimen electoral. Se aprueba la petición, y a las once y cinco, cuando los moderados están llegando a casa del muerto, la Cámara aprueba, en pleno, por siete votos contra cero, la eliminación del párrafo que dice: "podrá permanecer en el poder durante cuatro periodos como máximo y no podrá reelegirse por quinta vez" (p. 12).

En suma, esta clase de relaciones fundadoras del inicio con algún otro momento concreto del texto presenta varias posibilidades. Una de ellas es resolver o aclarar puntos deliberadamente irresolutos u oscuros en el inicio. Otra posibilidad se da cuando determinados elementos iniciales, que pueden pasar desapercibidos en el comienzo o, por el contrario, aparentar ser muy relevantes, posteriormente, en virtud de una correlación con otro momento del texto, adquieren notoriedad o, en su caso, la pierden. La relación más común, no obstante, es la ampliación o el desarrollo de determinada información o elementos iniciales, lo cual puede ocurrir en un punto concreto o en diversos momentos. Establecer un diálogo entre el inicio y otra parte del texto requiere la atención, la memoria y la complicidad por parte de los destinatarios.

10.2.4.3 Relación del inicio con el conjunto.

Otra relación interna que podría estudiarse es la relación entre el inicio y el conjunto textual, esto es, el relato y la diégesis como todo. Se trata de la relación más general y constante, aunque no necesariamente obvia, puesto que existen muchas excepciones. En ese sentido, la mayor parte de los inicios presenta informaciones basales que determinan el conjunto del relato, pero pueden o no apuntar desde la entrada señales específicas de hacia dónde se dirigirá su curso, de modo que, en determinados casos, no sólo hacen la presentación del espacio, la temporalidad o los personajes principales, sino que marcan o no el sentido del relato a través de una tarea o un conflicto rector. Sin embargo, es cierto que en algunos textos la relación entre el inicio y el conjunto es menos obvia y se presenta sólo en determinados aspectos en grado variable; o sus vínculos son simbólicos y generales; o permanecen en un estado ambiguo que admite múltiples interpretaciones.

En el inicio del filme *Citizen Kane*, la muerte del personaje y, sobre todo, sus últimas palabras: “Rosebud”, dan lugar al enigma que lleva a la reconstrucción de su vida y la búsqueda por encontrar el sentido de la palabra. Este hecho inicial, por ende, marca todo el relato en una relación sostenida con el inicio, mediante una pregunta abierta que no encontrará respuesta sino hasta el final del relato.

En otros casos, como el de la novela *Dos crímenes*, de Ibarra, el inicio condiciona un cambio imprevisto y/o radical respecto a la situación previa (implícita). En la novela en cuestión, el hecho que la pareja tenga que separarse y huir, paradójicamente después de su fiesta de aniversario, determina la mayor parte del relato, pero en una dirección incierta que, si bien tiene el propósito explícito de juntar dinero para reunirse, escapa de su control. Asimismo, personajes del inicio como Pancho o la propia Chamuca tendrán una aparición intermitente en distintos capítulos, no obstante que la sombra de su presencia será constante. Por su parte, determinados objetos como el jorongo de Santa Marta, que la pareja recibe como regalo de aniversario esa noche, se constituye en un motivo que irá apareciendo a lo largo de varios capítulos y será fundamental en el cierre del relato.

En otra novela de Iburgüengoitia, *Estas ruinas que ves*, el inicio marca el hecho de la llegada del protagonista a Cuévano, su ciudad natal; pero este hecho por sí mismo no determina la dirección del curso de las acciones. Sin embargo, el inicio introduce en el viaje una serie de personajes que, desde su presentación, llevan el germen para el posterior desarrollo de ciertas situaciones y relaciones con el protagonista, así ocurre con Sarita, desde cuyo primer encuentro hay una complicidad erótica; o con Rocafuerte, el “joven de porvenir”, con quien el protagonista tendrá cierta relación antagónica.

En *Maten al león*, también de Iburgüengoitia, es interesante lo que va ocurriendo desde el inicio con el personaje de Pereira, quien es presentado en el primer capítulo mediante una acción anecdótica que, a la vez que lo señala, disimula su importancia. A lo largo de la novela, este personaje irá ganando menciones y participación, pero siempre en un papel marginal respecto a los hechos centrales y el principal programa narrativo del relato (la lucha por la Presidencia de la República de Arepa). Se puede decir que este desarrollo, sostenido durante todo el texto, irá dando pistas, hasta que al final Pereira se convierte en un actor fundamental al lograr el tan anhelado como infructuoso propósito de la oligarquía arepana: cometer el magnicidio. En retrospectiva, entonces, se entiende que se le haya presentado de manera discreta desde el primer capítulo.

10.2.5 Relación del inicio con el final.

Finalmente, dentro de las relaciones internas, la que sin duda ha llamado más la atención de los estudiosos –por no decir que la única que lo ha hecho— es la relación del inicio con el final, ya que ambos segmentos destacan por el privilegio que les confiere su posición estructural y cumplen sendas funciones fundamentales: la de abrir y cerrar el relato respectivamente y, por consiguiente, marcar sus límites, de modo que, antes del inicio y después del final lo que hay, en ambos casos, es el fuera-de-texto, es decir, el mundo.

Con todo, la importancia que tanto los estudiosos de los finales como de los inicios conceden a esta relación no es unánime. Armine Kotin Mortimer (2008), una estudiosa fundamentalmente de los finales destaca lo relevante de esta relación, que coincide con la opinión de narratólogos como Peter Rabinowitz.

No obstante, un estudioso de los inicios como Buch Leander (2018), sostiene en su libro que la importancia dada a esta relación se ha exagerado, entonces. a contrasentido de otros autores, argumenta sobre las notables diferencias entre los inicios y los finales. Una de ellas es el carácter regularmente implícito de los inicios, en contraste con el carácter explícito de los finales. No es por ello de extrañar — dice— que el término *incipit* encuentre su contraparte en el término *explicit*.

Por su lado, Italo Calvino, en su conferencia referida en este trabajo, destaca la relevancia que tienen ambos y señala que pueden presentar correspondencias, lo que permitiría una tipología en términos equivalentes. No obstante, Calvino se inclina por reconocer la primacía de los inicios.

No puede soslayarse que la relación inicio-final no es sólo un tema de interés crítico, sino que también llama la atención del público en general, ya sea por una cuestión de coherencia interna del relato, ya por sus funciones particulares, o por la posición privilegiada de ambos segmentos, que destaca su visibilidad y facilita su memorabilidad.

Las posibilidades de esta relación son, como puede suponerse, múltiples y variadas, por ende, cabe formular algunas preguntas al respecto del tipo: ¿El inicio anticipa el final? ¿El final responde o aclara las interrogantes del inicio? ¿El final es coherente con el inicio? ¿El inicio es el final de la historia? ¿Hay en el inicio acciones u otros componentes, frases, imágenes, diálogos que se complementen, repitan o citen al final? ¿El inicio y el final son especulares? ¿El final aclara el inicio, o viceversa? ¿El inicio opera paralelamente como inicio y final superpuesto?

De Lungo (2003) comenta que, inicio y final pertenecen al reino de las apariencias y las pretensiones, y que gracias al pacto de lectura, llevan al lector a pretender vivir la ficción como realidad (pp. 7 y 8). En ambos casos, se trata de lugares privilegiados, cargados de estrategias y recursos literarios, de ahí que desde el inicio de su libro se proponga lo siguiente:

Nous voulons interroger précisément ces semblants de début et de fin, ces espaces flous de rencontre et d'adieu, de séduction et de déception, inéluctablement marqués par la dissimulation, le jeu, le mensonge, le piège : ce n'est pas un hasard si le début et la fin constituent les lieux textuels privilégiés de concentration de l'ironie, du pastiche, des effets intertextuels, de l'appel au lecteur, de la métalepse (p. 7).

Ciertamente, se pueden encontrar determinadas convergencias y divergencias entre las aperturas y los cierres, como el hecho que ambos ocupan posiciones estructuralmente privilegiadas que determinan sus funciones; sin embargo, este mismo hecho conlleva la particularidad de ambos lugares y profundiza sus diferencias. Por otro lado, así como hay aperturas memorables, también, por sus propias razones, existen cierres que permanecen en la memoria del público. Sin embargo, si una apertura tiene la capacidad de llamar la atención de los destinatarios y suscitar su interés, cumpliendo eficazmente sus funciones inaugurales apelativas; el cierre influye notablemente en la valoración general de la obra, ya que da unidad y sentido al conjunto y, con ello, entre otras consecuencias, vuelve relevante su relación con el inicio.

A diferencia de los inicios, en los que se puede plantear cualquier asunto, bajo cualquier modelo, forma, tono y relaciones, los finales no gozan de la misma libertad, ya que se hallan condicionados por todo lo que les antecede¹⁷⁶, así como por las exigencias del público, editores y productores. No es extraordinario que un "final fuerte", sobre todo en el cine de Hollywood y en las series pueda defraudar al público, acostumbrado a los llamados "finales felices" (*happy ending*), de ahí que surjan juicios de decepción, o acalorados debates sobre cuál "debió" haber sido el final, cuestionamientos que difícilmente se hacen a los inicios.

Como los inicios, los finales también pueden recurrir a fórmulas de clausura: "Y colorín, colorado, este cuento se ha acabado", sólo que, a diferencia de las fórmulas de apertura, cuya repercusión es básicamente pragmática (señalar el inicio de un relato de ficción), algunas fórmulas de clausura como "Y fueron felices

¹⁷⁶ Aunque podría darse un final completamente arbitrario, no es ciertamente el caso más común.

y comieron perdices”, “Y vivieron felices para siempre”, “And they lived happily ever after”, involucran un componente semántico determinante, así como un contenido más ideológico.

Al igual que ocurre con los inicios, los finales de fórmula son más propios de los cuentos y la literatura oral, y su aparición en la novela casi siempre es paródica o reformulativa. No obstante, no sucede así con los finales mismos, donde es posible encontrar muchos relatos que presentan finales similares y situaciones típicas. De ahí que los finales, más que los inicios, permitan identificar con mayor claridad tendencias y transformaciones diacrónicas, así como su asociación con determinados géneros y corrientes. De hecho, desde la antigüedad, el final es considerado un elemento determinante del género.

En el cine de Hollywood, los finales se basan en soluciones y formas que pueden, tan pronto se establecen ciertas situaciones narrativas y se conocen los personajes ubicándolos en roles actanciales propios de cada género, volver predecible el final o, al menos, generar una expectativa fuerte en ese sentido. Así pasa sobre todo en ciertos géneros y subgéneros del cine de terror, de acción, de catástrofes o bestias feroces, en la comedia romántica, en las películas de adolescentes o en las películas de deportes, por citar ejemplos claros que involucran soluciones, situaciones y procedimientos como la justicia poética, el salvamento de último minuto, la victoria final, e incluso el *Deus ex machina*.

En los inicios también se presentan lo que aquí hemos llamado *situaciones típicas iniciales* (STI), que incluyen partidas, llegadas, muertes, nacimientos... pero pese a su recurrencia, no se perciben como los “típicos finales”, esto es, como algo tópico y reiterativo, ya que al abrir el relato en lugar de cerrarlo no determinan necesariamente lo que vendrá después ni tampoco su sentido global.

Es evidente que abordar la relación inicio-final invita a extenderse, pero dadas las dimensiones del presente texto y que estamos desarrollando el tema para un trabajo posterior, baste solamente mencionar algunos ejemplos representativos de ciertos tipos de relación entre el inicio y el final, siempre en el entendido que no se busca elaborar aquí una tipología en toda forma, y que la pretensión es ejemplificativa, no exhaustiva.

Excluiremos de los ejemplos la relación lineal, donde hay correspondencia lógica entre la apertura y el cierre, pero no hay correspondencia formal. Se trata probablemente del caso más común: El inicio sienta las bases del universo diegético y presenta una tarea o conflicto cuya resolución aparece en el final; aunque luego pueda presentarse un epílogo o un fragmento con dicha función.

Para no salir en este momento del universo de textos a los que hemos estado recurriendo, emplearemos una novela de Ibarra, así como tres películas previamente mencionadas, para ejemplificar cuatro casos comunes de la relación del inicio con el final.

10.2.5.1 La relación del inicio con el final como ciclo.

En esta relación, el inicio y el final se constituyen como dos unidades que no obstante sus diferencias presentan similitudes y, sobre todo, paralelismos. El final recupera elementos diegéticos y formales del inicio para plantear que se termina un ciclo y se inicia otro, esto es, el final concluye un trayecto circular que al mismo tiempo da lugar a un nuevo comienzo. En este sentido, se diferencia de la relación inicio-final del eterno retorno porque no se trata de la repetición de un mismo acto o una situación en bucle, sino de un ciclo.

El filme *The Godfather. Part I* (1972) comienza con la petición de Bonasera a Vito Corleone para que haga justicia por su hija, lo que concluye con la aceptación del Padrino, pero no sin que antes Bonasera haya reconocido su autoridad y celebrado el rito de ese reconocimiento.

La secuencia final, por su parte, muestra al hijo menos propenso a las actividades de su padre, Michael, convertirse en el nuevo Padrino. En la secuencia final se ve a los hombres reconocer su autoridad mediante el rito señalado al inicio. Todo ello ante la perplejidad de Kay, su esposa, quien al observar la escena comprende la situación y sabe que el reclamo de Connie a Michael por la muerte de Carlo (su esposo) es cierto. Inicio y final constituyen así un ciclo de reemplazo vital, del padre por el hijo, y que se manifiesta también en el montaje paralelo previo que muestra el ciclo de la vida: muerte y nacimiento. De este modo, la relación entre

el inicio y el final completa un ciclo que da inicio a otro que, a su vez, dará inicio a otro.

10.2.5.2 La relación especular entre el inicio y el final. Repetición y variación.

Otra de las posibilidades de relación inicio-final es lo que puede llamarse una relación especular, donde el inicio o la situación planteada en éste se repite en el final, ya sea en lo general o con algunas variaciones, y de manera formal, diegética o ambas.

La secuencia de apertura de *Blue Jasmine* (Woody Allen, 2013) abre con la imagen de un avión en vuelo mientras suena “Back O’ Town Blues” (Luis Russell, 1923) interpretada por Louis Armstrong. En la imagen siguiente vemos a dos mujeres en el avión, cuyos asientos se hallan contiguos. Lo particular de la escena es que una de ellas (Cate Blanchett) no para de hablar de su relación con Hal y de su pasado, sin dar ninguna tregua a su interlocutora, una mujer mayor (Joy Carlin). “No había nadie como Hal. Lo conocí en una fiesta y me impresionó. Estaba sonando “Blue Moon” (Richard Rodgers y Lorenz Hart, 1934) ¿La conoce? Aún lo recuerdo”. La escena siguiente, en los pasillos del aeropuerto, la mujer sigue hablando de lo maravilloso que era el sexo con él, ante el silencio de su cada vez más agobiada “interlocutora”. La situación se repite cuando ambas esperan en la banda de equipaje, donde sigue hablando y hablando hasta que la mujer mayor se encuentra con su marido, se retira y se queja con él que la otra mujer no paraba de hablar de sí misma.

Jasmine ha viajado de NYC a San Francisco con el propósito de iniciar una nueva vida, donde vive su hermana Ginger (Sally Hawkins), pero acostumbrada al lujo, no se siente cómoda con la forma de vida de su hermana y con su novio Chili (Bobby Cannavale), ya que considera a ambos unos “perdedores”. Las cosas no resultan bien, de modo que, al final, después de una discusión, promete irse ese mismo día. Se ducha y sale. Camina sola. Suena una versión instrumental de “Blues. My Naughty Sweetie Gives to Me” (Carey Morgan, 1919). Jasmine se sienta en una banca de South Park, junto a otra mujer que lee el periódico, y, entonces, como al comienzo, pero en una situación de desesperanza, con el pelo húmedo y

los ojos llorosos comienza a hablar y hablar; pero a diferencia del inicio, la otra mujer opta por retirarse casi inmediatamente, por lo que se queda hablando sola, preguntándose qué vestido usar en Palm Beach, recordando las joyas que Hal le regalaba y a la camarera francesa con la que él pretendía mudarse. De pronto empieza a sonar una versión en piano de "Blue moon" (1934). Ella dice "Blue Moon. Antes sabía la letra...". Un intertexto musical que es mencionado en el inicio (y parcialmente también en el título) y cuya letra queda implícita: "You saw me standing alone. Without a dream in my heart. Without a love of my own".

10.2.5.3 La relación de repetición: la autocita y donde el inicio es un fragmento del final o viceversa.

Otra forma de relación inicio-final es cuando el final cita al inicio, lo cual obedece a muchas razones y tiene diferentes consecuencias en el tipo de relación que se establece según el contexto y las circunstancias de su empleo. Sin embargo, es preciso aclarar que la repetición citacional no implica una especularidad situacional, pues la autocita puede darse en una situación muy diferente a la de su aparición inicial. La cita, por su parte, puede ser de un diálogo o de cualquier fragmento del inicio, incluido el propio íncipit.

Un caso de repetición distinto es cuando el final reproduce el inicio, pero esto obedece a que el final es un fragmento del inicio o, viceversa, el inicio es una parte del final. Si esto último se considerara una cita, teóricamente la relación quedaría invertida y es el inicio el que cita *avant la lettre* el final. En estos casos, inicio y final pueden repetirse exactamente o con variaciones diegéticas o formales que los distinguan, ya que ambos conforman una misma unidad diegética, pero sin dejar de ser estructural y narrativamente segmentos separados, por consiguiente, cada uno con sus propias funciones.

Carlito's Way abre con una secuencia en blanco y negro, donde un hombre recibe unos disparos. Efecto de lo anterior, empieza a debatirse entre la vida y la muerte. Toda la secuencia está narrada en ralentí y con planos y angulaciones que representan el punto de vista del herido. El hombre tiene un monólogo interior en *voice-over*. Al final de la secuencia, hay un único elemento en color: un anuncio

publicitario (*billboard*) que promoció una “Escapada al Paraíso” [*Escape to Paradise*].

La secuencia de cierre cuenta el mismo hecho, pero viene precedida de los antecedentes que llevan a esa situación y sucedida de las consecuencias de lo que ocurre después. Así, Carlito es perseguido en la Gran Central Station de NYC, donde intentan matarlo, pero él va logrando escapar a través de andenes y escaleras mecánicas con el objetivo de reunirse con Gail (quien se halla embarazada) para irse juntos de la ciudad, y, cuando parece que lo va a lograr, al pie del vagón donde ella lo espera con una maleta, sucede lo que vimos al inicio, pero en este caso logramos ver y escuchar a su atacante, que dice “¿Me recuerdas? Benny Blanco del Bronx”. Carlito cae herido, Gail llora desconsolada, él le da el dinero para que tenga una buena vida con su hijo. La secuencia final se empata con la que vimos al inicio, pero con algunos añadidos y diferencias, una de ellas es que la secuencia final está en color y que se deja correr en tiempo real, esto es, sin ralentí, salvo cuando se adopta también la perspectiva de Carlito. Además, el final incluye acciones que reducen las elipsis y focalizan el hecho desde un punto de vista externo y no tanto como en el inicio, que se focaliza totalmente desde el punto de vista del herido.

Al final de la secuencia inicial se sugería el fallecimiento de Carlito cuando en ese debate entre la vida y la muerte, mira aquella publicidad con el sugerente anuncio de “Escape al Paraíso”, único elemento en color. Pero en el final esta sugerencia se vuelve certeza. Se hace un acercamiento (*zoom-in*) a los ojos de Carlito, alternando con el mismo movimiento hacia a la imagen publicitaria. Carlito ve a la mujer del anuncio, ahora identificada con Gail, bailar con tres niños que tocan los instrumentos. Escuchamos la voz de su pensamiento en *voice-over* decir que se siente “Cansado, muy cansado...” y sabemos que el personaje ha muerto.

En otras palabras, a la luz del cierre, el inicio se identifica como una parte del final de la historia, con menos acciones, sin un contexto previo, pero cumpliendo sus propias funciones mediante una representación que se centra en transmitir la sensación del herido.

10.2.5.4 *La relación del inicio con el final a través de un motivo resignificante.*

Algunos inicios presentan un motivo que puede tener un desarrollo y apariciones intermitentes, en cada una de las cuales puede presentar ampliaciones, cambios, o bien, mantenerse constante. Luego, ese motivo inicial, que puede o no subrayarse en el inicio, reaparece al final resignificándose y adquiriendo una dimensión y un rol fundamentales en el cierre.

La novela *Dos crímenes*, de Ibarra Enguita, narra en su primer capítulo la fiesta de aniversario de Marcos González y su pareja la "Chamuca". A la fiesta llegan los invitados con sendos regalos, así la pareja recibe botellas de vodka, unos platos de Tzintzuntzan, un libro de Lukács y un jorongo de Santa Marta. Pero la fiesta se vuelve hostil en virtud de dos personajes que, por diferente razón, llegan sin invitación en momentos distintos. A la mañana siguiente, la pareja se ve obligada a huir de manera precipitada, cada uno a un lugar distinto, pues existe el riesgo de que los atrapen como chivos expiatorios. "Ni por un momento me pasó por la cabeza, ni por la de la Chamuca tampoco, la idea de que si uno es inocente no tiene nada que temer" (p. 6). Marcos lleva barba, unas botas argentinas y el jorongo de Santa Marta.

Marcos huye a Muérdago, donde se hospeda en la casa de un tío, que es el rico del pueblo, pero se encuentra enfermo, lo que ha despertado la ambición de sus sobrinos que ya tienen repartida la herencia. La llegada de Marcos desestabiliza la situación. En la casa, Marcos tiene relaciones con Lucero, su sobrina política, y con Amalia, su prima política y madre de Lucero, quien está casada con "el gringo", que es aficionado a la cacería y siente una fuerte animadversión contra Marcos. A lo largo del relato, la barba, las botas argentinas y el jorongo de Santa Marta tendrán múltiples menciones, pero siempre asociadas con la apariencia extraña de Marcos.

Al final, como al principio, hay una fiesta, pero en esta ocasión es para celebrar que, gracias a una "mordida" y pese a todo el lío judicial, cada uno logró cobrar su parte de la herencia. En la fiesta, Marcos y Lucero se encuentran, don Pepe (el narrador testigo de esta parte del relato) cuenta que vio a Lucero con el jorongo y que ella le dijo que se lo había regalado Marcos, es decir, el jorongo de

Santa Marta reaparece al final, y es aquí donde tendrá un rol fundamental, ya que genera la confusión que lleva al gringo a intentar matar a Marcos, pero en su lugar, termina asesinando a su propia hija.

Dicen que alguien vio pasar tres agachonas volando y que las señaló. Dicen los que estaban cerca del gringo que lo vieron levantar el rifle y que creyeron que iba a dispararles a las agachonas. Dicen que cuando oyeron la descarga y vieron que las agachonas seguían volando, miraron el rifle y se dieron cuenta de que estaba apuntando en otra dirección. Después vieron el bulto cubierto con el jorongo de Santa Marta. Dicen que cuando le dijeron al gringo "es Lucero", el gringo nomás movió la cabeza, porque no lo podía creer (p. 76).

CAPÍTULO 11. MOTIVOS DETONANTES, UNIVERSO SEMÁNTICO DEL INICIO Y SITUACIONES TÍPICAS.

Presentación.

En el presente capítulo se abordará lo que aquí se denomina *motivos detonantes* (MD), *universo semántico del inicio* (USI) y *situaciones típicas iniciales o del inicio* (STI). Se trata de una problemática que tiene cercanía, pero no equivalencia estricta con lo que otros estudiosos llaman *tópicos* o *topos* del inicio. Al hablar de situaciones típicas iniciales, nos referimos a organizaciones de conjuntos motivicos que se pueden identificar de manera recurrente en distintos inicios, bajo formas diversas, pero con funciones cercanas o concordantes. Dicho esto, se puede anticipar que este tipo de situaciones típicas no aparece forzosamente en todos los inicios narrativos, pero ciertamente se manifiesta, de una forma u otra, en un número importante de ellos.

Para comprender mejor las situaciones típicas del inicio (STI), resulta prudente evocar dos categorías que son básicas en su conformación, a saber, lo que aquí denominamos los *motivos detonantes* (MD) y el *universo semántico del inicio* (USI). Los motivos detonantes son aquellos que se utilizan para el cumplimiento de las funciones inaugurales propulsivas, es decir, aquellos motivos que echan a andar la maquinaria del relato desencadenando la narratividad. Por su

parte, el universo semántico del inicio se conforma por el conjunto de signos que integran y articulan los componentes complementarios del inicio y que aparecen como propios –y en algunos casos específicos— de esta zona textual estructuralmente privilegiada.

Conviene aclarar que, si bien los motivos detonantes y el universo semántico del inicio tienen una participación relevante en la conformación de las situaciones típicas, pueden ser igualmente localizados y descritos en situaciones iniciales singulares. La “tipicidad”, entonces, sería producto de la recurrencia de conjuntos elementales capaces de formar una especie de repertorio, cuya máxima tipicidad se alcanza con las fórmulas iniciales.

Las situaciones típicas del inicio encuentran una equivalencia relativa con lo que ocurre en el cierre, por lo que podría hablarse igualmente de situaciones típicas del final, ya que ambos umbrales, al ser propensos a una mayor convencionalidad, suelen coligarse no sólo con determinados motivos recurrentes, sino con un conjunto amplio de signos y relaciones asociados a sendos momentos del relato.

11.1 Motivos detonantes.

Como se ha anticipado, para los fines de este trabajo se denomina *motivo detonante* a aquel elemento narrativo¹⁷⁷ que tiene como tarea desencadenar las funciones inaugurales propulsivas. Su irrupción, por ende, presenta el germen de la puesta en marcha de uno o más de los ejes constitutivos del relato, desde el discursivo, que implica la toma de la palabra, hasta el dramático, que se relaciona con la aparición de un conflicto o tarea a resolver. Un motivo detonante ocasiona, por consiguiente, un cambio o un movimiento, así como origina un curso de hechos asociados, ya sea de manera directa o indirecta, a través de vínculos causales, temporales o simplemente discursivos. Lo anterior permite configurar un complejo de motivos concatenados o sucesivos que, en conjunto con el universo semántico

¹⁷⁷ Destacan en este sentido los motivos de acción.

del inicio, son capaces de constituir una situación narrativa inicial (típica o singular), a partir de la cual se desencadena en un sentido u otro la narratividad.

Un motivo detonante puede servir de apertura al conjunto diegético y, al mismo tiempo, dar lugar al inicio del relato entendido como relación de hechos vinculados por alguna razón, de suerte que, con frecuencia, implica la necesidad de una respuesta: hacer un comentario, ejecutar una acción, tomar una decisión, presentar una reacción, proporcionar una justificación... lo que conlleva a un movimiento capaz de establecer el tránsito de la apertura hacia la continuación del texto.

Desde la óptica de los llamados “inicios naturales”, el nacimiento sería un motivo detonante por excelencia que, dada su recurrencia, conformaría, como motivo principal o acompañado de una serie de motivos auxiliares una *situación típica del inicio* (STI). Por su parte, en congruencia terminológica, la muerte sería un “final natural”, por lo que podría formar parte de una *situación típica del final* (STF). Sin embargo, sin quitarle su valor como *motivo clausurante o terminante* (MC), la muerte es, de hecho, uno de los motivos detonantes más recurrentes dentro de los inicios narrativos, más incluso que el nacimiento. En ese sentido, destaca que la idea de “inicio natural” es bastante relativa con relación al inicio del relato, aunque pueda parecer “natural” con relación al inicio de la historia. Desde luego, ambos pueden coincidir en los casos en que la muerte represente el inicio formal del relato, pero suponga, desde el punto de vista lógico, el final de la historia.

Existen muchas posibilidades en cuanto motivos detonantes, algunos vinculados con situaciones iniciales más o menos típicas. Asimismo, es menester precisar que en un inicio determinado pueden presentarse varios motivos detonantes, que pueden inclinarse a cumplir una o más funciones propulsivas particulares. En ese caso, un mismo motivo puede desempeñar varias funciones propulsivas, así como otra clase de funciones. En un caso distinto, se pueden emplear motivos específicos para las distintas funciones particulares. A su vez, un motivo detonante principal suele estar apoyado por una serie de motivos que llamaremos *motivos auxiliares*.

Entre los motivos detonantes más recurrentes es posible mencionar, de manera ejemplificativa: el nacimiento, la muerte, la llegada, el viaje, el despertar o

el levantarse, la promesa, la transformación (interna o externa), la invitación, la cita, el accidente, el encuentro, el descubrimiento, el recuerdo, motivos detonantes que, entre otros, encuentran en las distintas ocurrencias textuales una diversidad de formas y variantes.

11.1.1 A guisa de muestra: La muerte como motivo detonante.

A guisa de muestra, puede ejemplificarse cómo la muerte en cuanto motivo detonante implica un sinnúmero de situaciones narrativas diferenciadas, ya sea que aparezca sola o en combinación con otros motivos detonantes. De esta suerte, la muerte al inicio del relato adquiere muchas formas y posibilidades: puede ser violenta o serena, natural o provocada, esperada o sorpresiva; un hecho lejano, inmediato o próximo, consumado o inminente. Puede tratarse de la muerte del protagonista, de algún ser querido de éste, o de algún personaje anónimo cuya identidad se revelará –o no— más adelante, entre otras posibilidades.

Para no ir más lejos, muchos de los inicios que por diferentes razones hemos utilizado como ejemplos de distintos temas, emplean la muerte como motivo detonante. Baste el breve recuento de algunos de ellos como muestra.

En la referida novela *Maten al león* (1969), de Jorge Ibarguengoitia, el inicio central tiene como motivo detonante el encuentro con el cadáver del doctor Saldaña, candidato presidencial del partido opositor. En *Estas ruinas que ves* (1975), del mismo escritor, el motivo detonante es un viaje del protagonista, que retorna a su ciudad natal para ocupar un puesto universitario, pero el viaje tiene como justificación la muerte accidental de un profesor de literatura, a quien el protagonista va a sustituir.

En *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, el íncipit: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía habría de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (pos. 20) tiene como motivos detonantes la muerte inminente del coronel, el consecuente recuerdo que la situación le provoca y el viaje evocado. Del mismo escritor, *Crónica de una muerte anunciada* (1981), que utiliza el motivo de la muerte

desde su título, comienza directamente con el anuncio de la muerte de Santiago Nasar, que se complementa con el motivo de levantarse temprano.

El inicio de *El túnel* (1948), de Ernesto Sábato, refiere el asesinato que el narrador, el pintor Juan Pablo Castel comete contra María Iribarne.

El inicio de la novela *El extranjero* (1942), de Albert Camus, inicia con la noticia de la muerte de la madre del protagonista.

Cinco horas con Mario (1966), de Miguel Delibes, abre con una esquela que anuncia la muerte de Mario Díez Collado.

Pedro Páramo (1955), de Juan Rulfo, presenta una cooperación de motivos detonantes entre la muerte de la madre del narrador, la promesa que él le hace de buscar a su padre y el viaje a Comala para tal efecto, que inauguran la tarea de búsqueda.

El inicio de *El Periquillo Sarniento* (1819), de José Joaquín Fernández de Lizardi, utiliza una justificación testamentaria ante la proximidad de la muerte del narrador-protagonista, debido a su avanzada edad y el estado de enfermedad.

La lista es innumerable, como puede apreciarse de la sola mención de algunos de los ejemplos de inicios novelescos previamente referidos.

En el caso del cine, la recurrencia de la muerte como motivo detonante es tan abundante y notable como en la novela. A guisa de muestra, se pueden mencionar algunos de los inicios de películas que, como en el caso de las novelas, se han empleado aquí como ejemplos para abordar diversos temas.

Citizen Kane y *Touch of Evil* (1941 y 1958), ambas dirigidas por Orson Welles, presentan la muerte como motivo detonante. La primera, mediante la muerte del personaje que da nombre al título, así como a través de sus últimas palabras: "Rosebud"; la segunda, utiliza el atentado con bomba que sufre el señor Linnekar para desplegar una investigación.

Carlito's Way (Brian de Palma, 1993) comienza con el atentado con arma de fuego que sufre Carlito y su tránsito hacia la muerte para dar lugar a un relato retrospectivo.

Sunset Boulevard (William Wylder, 1950) utiliza la muerte del protagonista, Joe Gillis (William Holden) quien a partir de este evento se constituye en narrador

explícito y empieza contarnos (en realidad la instancia narrativa) los hechos que condujeron a ese desenlace.

Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999) abre con la muerte de un paciente que da lugar a la cuestión de la donación de órganos. Posteriormente, morirá Esteban, el hijo de Manuela, hecho que dará lugar al viaje de retorno a Barcelona y a la búsqueda del padre.

Un par de ejemplos más: *Bez końca* (1985) y *Trois Couleurs: Bleu* (1993), ambas del director Krzysztof Kieślowski, también presentan la muerte como motivo detonante. *Bez końca* comienza con el plano cenital de un cementerio alumbrado por luz de velas. Suena una música solemne. Otros planos de velas. Un plano del cielo nublado. En plano detalle se ve la mano de un hombre que se abre y se cierra. Otra imagen muestra a un niño durmiendo, la mano le acaricia el pelo. Se hace una descriptiva con la cámara de la habitación del niño. La escena remite a una despedida. Se ve un cable de teléfono mientras se escucha la voz de una operadora que pide marcar el número deseado. El hombre cuelga y se desplaza por el lugar, la cámara lo sigue. Se observa así mismo en el reflejo de un cristal. Otro plano muestra a una mujer dormida en su habitación, pero se halla vestida en ropa negra, lo que denota que se quedó dormida. La cámara se mueve y hace un reencuadre hasta que el hombre vuelve a aparecer a cuadro con la mujer en segundo plano y fuera de cuadro. El hombre (Jerzy Radziwilowicz), cuyo rostro se aprecia claramente, queda en primerísimo plano mirando directamente a la cámara, entonces dice “He muerto hace cuatro días”.



La segunda película inicia con la imagen de la rueda de un auto en movimiento. La fotografía, en consonancia con el título, está en tonos fríos y azulados. Así, desde un plano a la altura de una de las ruedas, debajo del auto, vamos siguiendo parte del trayecto. La mano de una niña agita por la ventana una suerte de envoltura que el viento le arranca. En tonos cálidos se ve el rostro de la niña bostezar y mirar por el medallón trasero del automóvil. El auto entra en un túnel. Parece abandonar la ciudad. Más adelante, el auto se detiene al borde de la carretera, la niña sale y corre para ir al baño. El conductor, presumiblemente el padre, aprovecha para estirarse. Se hace un plano detalle del eje de la rueda del auto que gotea aceite como señal de avería.



Una voz de mujer, presumiblemente la madre, llama a la niña: “Anna”. Reanudan su trayecto. La acción se desplaza a un joven al borde de la carretera que juega con un balero (capirucho, boliche). Hay una espesa neblina. El auto pasa. El joven escucha el sonido de un impacto: el auto se ha estrellado contra un árbol. En la siguiente secuencia vemos a un médico que se refleja en los ojos de una mujer (Juliette Binoche). Le da las malas noticias: su esposo y su hija han muerto en el accidente.

De los casos anteriores, se puede destacar que un motivo detonante cualquiera –en este caso la muerte– no tiene el mismo significado en todos los relatos, y aunque en todos sea un motivo detonante, desempeña esta función de un modo particular en correlación con el resto de los elementos. Para sustentar lo anterior, baste enumerar diez consecuencias narrativas comúnmente desatadas por este motivo. La siguiente lista no debe considerarse exhaustiva, ya que sólo representa diez casos frecuentes entre muchas otras posibilidades. Tampoco debe

considerarse excluyente, ya que un mismo motivo puede detonar más de una consecuencia y permitir más de un desarrollo.

1. La muerte detona una lucha de poder por un cargo: cuando muere un jerarca (presidente, monarca, capo, etc.), ya que la sucesión desata una lucha de poder con las correspondientes intrigas y tensiones. Un caso cercano se da cuando la muerte detona una lucha por un bien o una herencia, esto es, cuando ante la inminencia de la muerte o la muerte consumada de un patriarca o una matriarca, los herederos se disputan los beneficios. Eventualmente puede presentarse un falso motivo, que es cuando la muerte prevista no llega a suceder.

2. La muerte de un patriarca o una matriarca también puede centrarse en una consecuencia diferente a la lucha, y orientarse en los efectos, frecuentemente negativos que la muerte representa para alguien cercano, entonces, la muerte puede obligar a una mudanza o una huida cuando se pierde un derecho o una jerarquía que concedía un rango, un privilegio o el usufructo de un bien.

3. En un caso cercano al anterior, la muerte detona un proceso de maduración y cambio: cuando muere un progenitor o un protector y los hijos, aprendices o discípulos forjan un reemplazo generacional o encuentran su propio lugar. Una variación sucede en sentido inverso, esto es, cuando la muerte detona un proceso de decadencia, pérdida de sentido y caos.

4. La muerte detona un viaje: cuando ante la inminencia de un deceso se acude a la despedida, o cuando ya es un hecho consumado y se viaja para asistir a los ritos funerarios. Una variante aparece cuando el viaje tiene como propósito cumplir de manera póstuma una promesa o la última voluntad de alguien.

5. La muerte detona la revelación de un secreto o una verdad oculta, ya sea positiva o negativa; por ejemplo, cuando muere alguien que se presumía ejemplar, pero su muerte arroja sorpresas y secretos oscuros.

6. La muerte detona una investigación formal o informal para encontrar la causa o al responsable. Esto ocurre habitualmente cuando la muerte es producto de un crimen o encierra un enigma.

7. La muerte desata la búsqueda de justicia o una venganza: cuando alguien muere víctima de un crimen personal o de Estado se inicia un proceso en búsqueda

de justicia institucional o, lo que es más frecuente en el primer caso, se hace justicia por mano propia.

8. La muerte manifiesta un conflicto armado o una catástrofe. Es un motivo detonante más común en el cine que en la novela. Aquí se refieren o muestran muertes colectivas y anónimas, donde los protagonistas regularmente destacan porque logran salvarse de un primer evento, deben escapar, o bien, porque tienen la misión de buscar solucionar el problema, todo lo anterior da paso al desarrollo de la diégesis. Se trata de inicios comunes en el cine de desastres naturales y en parte del cine bélico.

9. La muerte o su inminencia desata una remembranza, una recapitulación o una reflexión: cuando a punto de morir o incluso después de morir el protagonista reflexiona sobre su vida o la recuerda; o bien, cuando un personaje muere y otros personajes reconstruyen parte de su vida.

10. Desata una reencarnación, resurrección o reavivación transformada: cuando la muerte no es total o definitiva y se logra una reanimación, ya sea por causa de la ciencia, de un milagro o de un evento fortuito; o cuando se muere dando paso a reencarnar en otra persona o criatura: de un hombre a una mujer, volverse un zombi, transformarse en un insecto o alguien con poderes especiales, entre otras posibilidades.

Por último, conviene comentar que determinados motivos detonantes pueden encontrar también lo que aquí hemos llamado *equivalentes funcionales*, los cuales no se reducen exclusivamente a los motivos, sino que pueden abarcar diversos aspectos del relato. En el caso concreto de los motivos detonantes, los equivalentes funcionales serían motivos distintos o una variación de los motivos más típicos que, no obstante, desempeñan una función detonante análoga, cercana o similar a la del motivo típico, aunque con características propias y algunas consecuencias distintas. Por ejemplo, la abdicación de un rey puede causar los mismos efectos que su muerte, en el sentido de detonar una disputa de sucesión; sin embargo, su existencia física puede tomar alguna relevancia en el equilibrio de dicha lucha o tener un efecto acentuado o atenuado en comparación con su posible muerte. Por su parte, que un patriarca o una matriarca en lugar de morir caigan en coma, puede detonar también una pugna anticipada por la herencia, cuyo fervor

puede incluso superar al motivo de la muerte por tratarse de una lucha que, por sus circunstancias, debe ser más sutil y menos abierta, ya que existe la posibilidad suspensiva que el poseedor de los bienes despierte y, de este modo, subvierta o torne inútiles los avances en la lucha.

Como puede apreciarse, pese a que el motivo de la muerte suele asociarse más con los finales, en los inicios es recurrentemente empleado como motivo detonante, ya que a la par que implica un cambio, no limita las rutas que se pueden abrir. Pero incluso al final del relato, la muerte puede estar planteada como la puerta de un nuevo relato no narrado. Con todo, lo más habitual es que cuando aparece al final, opere en sentido inverso al inicio, esto es, en calidad de *motivo clausurante* (MC), donde la muerte se manifiesta como un fin lógico, trágico, un castigo poético o el sacrificio de alguien.

11.2 Universo semántico del inicio.

Lo que aquí designamos como *universo semántico del inicio* (USI) corresponde a un grupo heterogéneo de signos y relaciones que se asocian con el inicio y el acto de iniciar. Dentro de este conjunto, hay signos que cumplen diferentes funciones e informan, por ende, de diversas cuestiones capaces de constituir núcleos articulados de sentido que pueden ser identificados y vinculados con ideas generales, discursos sociales, tradiciones narrativas, entre otras posibilidades.

En el caso de la novela, el soporte fundamental de este conjunto heterogéneo de elementos significantes es la lengua, aunque en determinados inicios ésta pueda no ser el soporte exclusivo. En el cine, por su parte, existe una diversidad de materiales expresivos que cooperan al interior de la escena cinematográfica. Entonces, en un inicio concreto, su universo semántico inicial (USI) estaría conformado por todos los elementos significantes del inicio integrados y distribuidos en cualquier soporte expresivo, así como por sus distintas relaciones.

Estos signos se interconectan de un modo variable; sin embargo, es común que algunas relaciones se vayan asentando en la tradición tanto del campo como de los distintos géneros y lleguen a institucionalizarse de manera oficiosa y, a partir de lo anterior, conformen situaciones típicas iniciales (STI).

A guisa de ejemplo se pueden mencionar algunos de los elementos significantes más recurrentes en la conformación de una situación inicial (típica o no). Estos elementos vehiculan contenidos que, en virtud de su naturaleza, se pueden congregan en grupos significantes de temporalidad, de espacio, de acción y existenciales, por citar algunos de los más visibles.

Los signos temporales comprenden todo aquel elemento capaz de denotar una unidad de tiempo, cuya finalidad sea cumplir dicha función —aunque no de manera exclusiva—. Aquí se incluye lo relativo a momentos del día, estaciones del año, así como fechas históricas, conmemorativas o tradicionales. Ahora bien, exceptuando las fechas históricas o las fechas de celebración que poseen una fuerte carga significativa pretextual y pueden hallarse convencionalmente vinculadas a determinados géneros (como el comienzo de una noche de Halloween dentro del cine de terror, o la Semana Santa en el cine religioso), en los inicios suelen emplearse signos que implican marcas temporales asociadas semánticamente a la noción de comienzo, tales como un año nuevo, una mañana, una nueva estación, un lunes, una alarma que suena, un curso escolar o una vacación veraniega que comienza, etc. La novela *Estas ruinas que ves*, por ejemplo, inicia con el viaje del profesor Aldebarán a su ciudad natal, Cuévano, ante el inminente *comienzo* del ciclo escolar.

Los signos espaciales corresponden a todas las menciones, descripciones, imágenes y sonidos que denoten un lugar. En ese sentido, los inicios pueden destacar espacios privados que implican estabilidad o que destaquen un movimiento rutinario: hogares (habitaciones, comedores, etc.). Sobresalen los espacios de tránsito y los medios de transporte (cuando operan como lugar): desde carruajes hasta naves estelares, así como aeropuertos, estaciones de tren, caminos y, eventualmente, lugares que indican una pausa dentro de un viaje como estaciones de servicio o mesones. En un sentido similar, los lugares de reunión social que posibilitan encuentros y citas: cafeterías, restaurantes, plazas. Son

frecuentes, sobre todo en el cine, acciones en curso en espacios públicos: avenidas citadinas y lugares de trabajo en movimiento matutino o al final de la jornada. Es recurrente que el inicio novelesco contenga la presentación del lugar general, dígase, una ciudad o un país y la mención o descripción de rasgos o condiciones catalizadoras para el desarrollo de determinadas acciones. La variación en los distintos espacios es también producto de la época del relato y del tiempo representado por éste. Los espacios de la novela del siglo XXI no son los mismos que los de la novela del siglo XVIII, pero operativamente algunos de ellos son funcionalmente equivalentes. Asimismo, cada género puede privilegiar determinados espacios iniciales y, a su vez, el espacio inicial puede fungir como marca genérica, con las expectativas que ello pueda conllevar.

En suma, los signos del espacio vinculados al inicio tienden a expresar, entre otros contenidos, calma (franca o relativa) o distintos tipos de movimiento (desde los más rutinarios y familiares hasta los más violentos e intempestivos), ya sea en entornos urbanos o naturales, en lugares privados o públicos, por citar algunos casos.

Dos ejemplos previamente mencionados de inicios en hogares, pero diferentes al lugar que brinda seguridad o que permite un amanecer rutinario los podemos encontrar, el primero, en *La Metamorfosis*, de Kafka, que comienza un día laboral en la habitación de Gregor Samsa, pero nada resulta rutinario y la habitación se vuelve escenario de un suceso tan extraordinario como inexplicable. Por su parte, el espacio de inicio de *La pianista*, de Jelinek, es la casa materna, pero no como lugar ansiado de estabilidad, sino un lugar de tránsito angustioso ante la necesidad de la protagonista de franquear a su madre para llegar cuanto antes a su habitación.

En cuanto inicios en ruta, podemos mencionar *Estas ruinas que ves*, de Ibarra Enguita, que tiene como espacio apertural el vagón de baño de un tren que lleva al protagonista de la Ciudad de México a Cuévano. La película *The Shining* (Stanley Kubrick) que inicia con los planos aéreos de una sinuosa carretera que muestra el viaje del protagonista a una entrevista de trabajo. La película *Carlito's Way* (Brian de Palma), que inicia en una estación, donde el protagonista sufre un atentado ante la puerta abierta de un vagón que enfatiza la idea de un trayecto, en

este caso doble: uno presumiblemente de partida, que queda inconcluso, y otro simbólico entre la vida y la muerte, que resulta incierto.

Los signos de acción suelen ser variados, puesto que en principio cualquier acción es posible de suceder en el inicio, sin embargo, ello no impide que haya determinadas acciones asociadas convencionalmente con los inicios, como nacer, despertar, levantarse, salir de casa, entrar a algún lugar, abrir una puerta o una ventana, empezar a leer o a escribir un libro, abrir un paquete o un sobre, estar viajando en cualquier medio de transporte, llegar, partir, huir, buscar, recordar, morir, matar, tener un encuentro fortuito o acudir a una cita, encontrar un nuevo trabajo o ser despedido, empezar una misión o una tarea, terminar una relación, comenzar unas vacaciones, sufrir un accidente o una desgracia, por citar algunas de las más recurrentes. Como es lógico, una de las acciones por excelencia es iniciar algo: una búsqueda, un viaje, una investigación, un litigio, una construcción, una novela, una película.

La acción “abrir”, por ejemplo, puede aparecer vinculada a diversos objetos con un campo semántico de base que remite a la apertura, pero que, dependiendo del objeto, comporta diferentes significados inmediatos, ya sea por asociación metonímica o por convención genérica, campal o cultural en sentido amplio, significados que pueden o no actualizarse en un inicio concreto. Así, algunas acciones iniciales como abrir una puerta se asocia a llegar o regresar; abrir un sobre se asocia con la recepción de una noticia; abrir un cofre se asocia con encontrar algo evocador del presente o del pasado; abrir un libro se asocia con adentrarse en un mundo o hacer un descubrimiento, etcétera. La acción “encender”, a su vez, se puede asociar con encender una luz, para dar a entender que algo comienza; con encender un motor de avión, para enfatizar un viaje inminente, etcétera. Y así, los signos de acción presentan asociaciones y variaciones que, con el resto de los signos conforman el universo semántico del inicio (USI). Ahora bien, dependiendo si las asociaciones son más generales o, por su parte, específicas del texto, las situaciones iniciales que se conforman serán más o menos típicas.

Otro grupo de signos estaría conformado por los signos existenciales, compuestos de personajes, seres animados y objetos. En los personajes radicarían muchas de las particularidades semánticas del universo inicial, sin embargo, si

estos personajes se encuentran desempeñando roles actanciales relacionados con determinados géneros altamente convencionalizados, como el fantástico tradicional o la comedia romántica, entonces es posible describir núcleos sémicos y asociaciones más estables y recurrentes.

Los signos objetuales, por su parte, coadyuvan a las funciones propulsivas del inicio, de ahí que su campo semántico frecuentemente se coligue a los signos de acción, de tiempo y de lugar, así como a la interacción de éstos con los personajes. Lo anterior permite concebir subconjuntos objetuales agrupados bajo lo que llamamos *ejes propulsores*.

En los inicios destacan, según su orientación al movimiento, a la información, a representar la cotidianidad, etcétera, elementos de transporte (taquillas, pasaportes, billetes de avión), elementos de comunicación (móviles, cartas, telegramas), elementos de rutina (despertadores, espejos, camas, ordenadores), elementos de muerte (armas, sangre, féretros), por citar algunos ejemplos de grupos elementales cuyos respectivos campos semánticos se asocian con los ejes propulsores.

En suma, los grupos de signos conformantes del USI son cooperativos, y es justamente de esta cooperación que se articulan las situaciones típicas del inicio (STI).

11.3 Situaciones típicas del inicio.

Como se decía, una *situación típica inicial* (STI) se define como aquella situación narrativa que estructuralmente implica una serie de motivos y relaciones esquemáticas que permiten su reproducción e identificación en diversas ocurrencias textuales, dentro de las cuales desempeña, en general, una función de apertura o partida, así como provee de los detonantes de narratividad necesarios para facilitar el tránsito de una situación a otra.

Estas situaciones se componen, entonces, de diversos elementos, donde se presenta la bivalencia entre lo particular como elemento distintivo y lo general como elemento común. La bivalencia permite, por un lado, una función apertural cognitivamente simplificada, ya que resulta familiar por hallarse asentada en la tradición y, por ello, reproducida con variaciones en diversos relatos sin que exista un vínculo directo entre ellos; y por otro, que se perciba como particular debido a los elementos concretos y, sobre todo, a las características formales del inicio.

De este modo, inicios novelescos o cinematográficos que parten de una misma situación típica inicial (STI) presentan rasgos que tienden a conservar su identificación individual, pese a una serie de relaciones y elementos comunes. Por ejemplo, en una STI donde alguien se arregle para salir a la calle, con toda la parafernalia que ello implica, y en dependencia de la causa de la salida y las circunstancias que determinan esos elementos concretos (si sale para el trabajo, para una cena de gala, para una cita amorosa, para dar un paseo, etc.), la particularidad recae en la interacción de dichos elementos articulados en una dinámica de acentuación semántica, donde algunos elementos de determinado nivel, como sucede en la pluriacentuación musical, destacan de otros con los que guardan distintos tipos de relación. En el caso de los relatos novelescos y cinematográficos, se trata, en principio, de relaciones metonímicas, las cuales pueden presentar un elemento transfronterizo o extraño de un campo semántico distinto que permita la ampliación o la conjunción de campos semánticos en relaciones intercampales. Asimismo, otra particularidad —de haberla— puede presentarse en el modo que es narrada la situación, lo cual incluye, como se ha dicho, la manera en que la información se organiza, se dosifica y se acentúa, así como los materiales expresivos y procedimientos que se utilicen.

A las seis de la tarde se levantó de la cama y se puso los zapatos y la corbata. En el baño se echó agua en la cara y se peinó el cabello corto y negro. No tenía por qué rasurarse; nunca había tenido mucha barba y una rasurada le duraba tres días. Se puso una poca de agua de colonia Yardley, volvió al cuarto y del buró sacó la cuarenta y cinco. Revisó que tuviera el cargador en su sitio y un cartucho en la recámara. La limpió cuidadosamente con una gamuza y se la acomodó en la funda que le colgaba del hombro.

Luego tomó su navaja de resorte, comprobó que funcionaba bien y se la guardó en la bolsa del pantalón. Finalmente se puso el saco de gabardina beige y el sombrero de alas anchas. Ya vestido volvió al baño para verse al espejo (p. 1).

Se trata del inicio de *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal que, como puede verse, presenta la STI de arreglarse para salir, donde el campo semántico de elementos de arreglo personal y vestido se entrelaza con el campo semántico de las armas, a través de que las armas son parte del ritual de arreglarse para salir. Hecho que da particularidad a la STI mediante el entrecruzamiento de campos. Pero más allá de lo anterior, la familiaridad que produce la STI y el conjunto de elementos empleados en su configuración, entre los que pueden identificarse, pero en un nivel distinto, elementos intercampaes (como el sombrero o el saco de gabardina) contribuyen a identificar no sólo la situación, sino el género de la novela (novela negra).

El filme *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) comienza con el “Waltz. No. 2” de Dimitri Shostakovich y unos muy breves títulos de créditos que sólo mencionan, en cuadro aparte, la casa productora (Warner Bros), al actor y la actriz principales y al director. La primera imagen es una mujer de espaldas (Nicole Kidman), enmarcada por columnas, cuyo vestido negro resbala líquidamente dejándola totalmente desnuda en medio de una habitación con luz cálida, espejos y cortinas rojas, donde hay varias zapatillas, además de un par de raquetas, entre otros objetos, en señal que se está probando ropa.

La situación inicial como tal es típica del “arreglarse para salir”, pero es presentada de una manera llamativa que corresponde a nuestra definición de *anzuelo*.

La música de Shostakovich sigue sonando con un papel muy destacado. Aparece después el título de la película (muy brevemente) interrumpiendo la continuidad. Después del corte hay un plano exterior de una calle que, por elementos como sus taxis, puede identificarse como neoyorquina. Es de noche. Su vínculo (*raccord*) con la toma siguiente permite entender que se trataba de un plano subjetivo del marido (Tom Cruise) mirando por la ventana, quien también se halla arreglándose con ropa de etiqueta y de manera presurosa, lo que confirman sus

palabras “se hace tarde”. Los personajes no han mencionado explícitamente que se preparan para salir ni al evento al que acudirán, pero la situación (STI) de “arreglarse para salir” es evidente. Por su parte, el conjunto de signos de diferente tipo (temporales, espaciales, de acción, de personajes, objetuales) articula campos semánticos por afinidad (noche, vestirse de ocasión, pareja, elementos domésticos). De manera muy rápida, el hombre se entretiene frente a una mesa donde observa la fotografía de una niña. Se infiere que la pareja tiene una hija. Desde que él apareció a cuadro, la cámara lo ha estado siguiendo sin cortes. La pareja coincide en el baño en una escena por demás significativa: ella se encuentra orinando, ya vestida y peinada. Él entra. Ella le pregunta que cómo se ve; pero él, sin reparar en ella, responde que “perfecta”. Después él se mira en el espejo.



Así, dentro de una STI se plantea una escena clave semióticamente que condensa lo que será la problemática del relato: una pareja con aparente éxito social, sin apuros económicos y relativa armonía tiene un problema que involucra el deseo y la sexualidad, con todo y el atractivo físico. Un contenido expresado desde la primera imagen que abre ese campo semántico.

El cierre de la secuencia es especialmente ilustrativo de lo que hemos venido insistiendo sobre el universo semántico del inicio, en particular sobre los signos de la apertura y los signos de la clausura. Estos últimos también se utilizan en las aperturas para señalar el final de la unidad inicial. Así pues, la secuencia cierra con una sucesión de actos que se refuerzan mutuamente y van en la misma dirección recurriendo a asociaciones convencionales del universo semántico del

cierre/apertura. El primero es cuando él apaga la música, que deja la escena en silencio, entendemos entonces que se trataba de música diegética. El segundo es cuando recogen sus abrigo y abren la puerta. El tercero es cuando apagan la luz y dejan la escena oscura. El cuarto es cuando salen y el espacio queda vacío. El quinto es cuando cierran la puerta y la toma corta.

Como se puede ver en ambos ejemplos, tipicidad no es sinónimo ni de simpleza ni de obviedad, como lo demuestra el hecho que haya inicios que, de lo general, construyen lo particular, como Umberto Eco en *El nombre de la rosa* con su "Naturalmente, un manuscrito", ya que, en efecto, es un manuscrito (STI), pero en un contexto de diálogo con la tradición mediante la "ironía intertextual".

Las situaciones típicas iniciales son susceptibles de designarse, para fines analíticos, bajo categorías que resuman, a manera de las funciones proppianas o bremondianas, el núcleo de sentido que las articula; por ejemplo, después del anzuelo de *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, la novela plantea una STI que puede designarse como "la llegada de un forastero", que involucra el motivo detonante de la llegada con las expectativas que el hecho produce en quienes habitan el lugar, las cuales pueden ser negativas, de rechazo, o bien, positivas, como en este caso, que las familias lo ven como posible marido para sus hijas, ya que justamente el recién llegado es "un hombre soltero, poseedor de una gran fortuna". Así lo dice en dos ocasiones la Sra. Bennet a su marido: "Pues sabrás, querido, que la señora Long dice que Netherfield ha sido alquilado por un joven muy rico" (p. 3011). El Sr. Bennet pregunta si es casado o soltero. Ella responde "soltero, querido, por supuesto. Un hombre soltero y de una gran fortuna [...] ¡Qué buen partido para nuestras hijas!" (p. 3012), contradiciendo el anzuelo al invertir la relación actancial del sujeto de la búsqueda.

Ibargüengoitia, por su parte, también se vale en sus inicios de varias STI, por ejemplo, "el viaje de retorno" en *Estas ruinas que ves*; "la carta con la noticia" y "el viaje motivado" en *Los relámpagos de agosto*; "la huida abrupta" y la "llegada a un nuevo lugar" en *Dos crímenes*; "la muerte que desata una lucha por el poder" en *Maten al león*. Todas las STI, no obstante, con características formales particulares, a través de procedimientos como la parodia, la ironía, la transferencia descriptiva, así como una serie de circunstancias peculiares que, contrariamente a lo que pueda

pensarse de las situaciones típicas iniciales (STI), no dejan al mismo tiempo de resultar singulares.

12. CONCLUSIONES.

Presentación.

Los inicios se muestran en el interés de muchos lectores, espectadores y críticos, y prácticamente hay un consenso en aceptar que se trata de un lugar –la expresión se ha popularizado— “privilegiado” del texto. Sin embargo, una investigación sobre los inicios, convertidos consecuentemente en objeto de estudio, requería de profundizar sobre los elementos y mecanismos que, entre otros propósitos, podrían llevar a entender con fundamentos teórico-metodológicos tal aseveración.

Debido a la complejidad del tema, no fue posible abordar todos los aspectos y casos que nos hubiese gustado, menos aún analizar a profundidad, empleando el conjunto de categorías de nuestra propuesta, un corpus delimitado de inicios por reducido que fuese. Sin embargo, el hecho que lo anterior no esté presente, no significa que no se haya realizado, pues, de hecho, en paralelo a la redacción de este texto se fue trabajando, por un lado, con el análisis del corpus novelesco y cinematográfico de la obra ibargüengoitiana, así como con otras novelas y películas de diferentes autores, lugares, géneros y épocas. El trabajo analítico mencionado fue adquiriendo relativa autonomía y tal extensión que no hizo posible, en ninguno de los dos casos mencionados, su inclusión, en cambio, se conformó como material para ulteriores publicaciones en la misma línea de investigación. Con todo, algunas novelas de Iburgüengoitia –no así las adaptaciones cinematográficas de éstas— se conservan como ejemplos, con menciones múltiples en distintos temas; lo mismo

que otros textos que, en su momento, sirvieron para reflexionar sobre aspectos que no aparecen en la redacción final. Como quiera que sea, dada las características del trabajo, orientado a la reflexión teórica del fenómeno, se optó por emplear un grupo reducido, variado y recurrente de ejemplos que deben entenderse como casos ilustrativos, no como análisis cabales.

Como toda empresa investigativa, llegar a algunos resultados conlleva un proceso que, en este caso, ha requerido del cumplimiento de varias tareas planteadas en la introducción. De este modo, en cada uno de los capítulos, subcapítulos, apartados y subapartados que componen este trabajo se ha buscado reflexionar sobre diferentes aspectos de los inicios narrativos (novelescos y cinematográficos). No huelga insistir que, la intención nunca ha sido desecar el tema; por el contrario, conscientes de nuestras limitaciones (científicas, materiales, temporales y personales), el tratamiento se orienta a proponer algunas bases teórico-metodológicas para la comprensión y el estudio del fenómeno, más en la ruta de señalar posibles líneas de trabajo que de agotarlas.

En síntesis, los aspectos trabajados –tanto los presentes en la redacción final como los que no— nos habilitaron a contrastar las hipótesis con casos concretos, lo que nos permitió llegar a algunas conclusiones y resultados.

En consideración a la hipótesis y las premisas que orientaron la realización del trabajo, y de las reflexiones y análisis precedentes, es turno de recapitular ideas y de exponer las conclusiones particulares y una conclusión general, así como de hacer algunos comentarios finales.

12.1 Conclusiones particulares.

Posteriormente al primer capítulo, donde se hace la exposición de algunas propuestas que diferentes estudiosos han elaborado en torno al tema, en los siguientes dos capítulos del trabajo se problematiza sobre un par de cuestiones metodológicamente esenciales: la primera, la elaboración de una definición operativa que permita la conceptualización del objeto y, en consecuencia, su

construcción teórica; la segunda, refiere la propuesta de criterios para su delimitación a efecto que, en conjunto con la definición operativa faculten su constitución como unidad analítica. Se trata de un asunto basal y en lo absoluto baladí, ya que ni el inicio ni las distintas subcategorías que se le asocian (incipit, apertura, exposición, etc.) son objetos dados de antemano, por ello resultaba pertinente, antes de proceder a su análisis, resolver la cuestión de su definición operativa y los criterios de su delimitación.

Desde el examen de esta primera cuestión, salta a la vista la complejidad del fenómeno, lo que lleva a concluir que, en virtud, por un lado de las necesidades particulares del análisis, así como de las notables diferencias entre las distintas ocurrencias textuales, los criterios de delimitación requieren de adaptaciones, razón por la que propusimos una distinción entre *unidades iniciales segmentales*, delimitadas por criterios formales; y *unidades iniciales fragmentales*, delimitadas por criterios analíticos como pueden ser los cortes o transiciones de contenido.

Este hecho permite comprender a su vez como conclusión parcial que, dentro de la categoría general de inicio, se pueden admitir distintas subunidades analíticas que han sido definidas –aunque casi nunca de manera explícita– por lo que consideramos tres criterios centrales que operan solos o en conjunto: su posición, su extensión y su función.

Lo anterior también nos condujo a distinguir fenómenos iniciales lineales, jerárquicos y transversales, de lo que se derivó la necesidad de añadir a los criterios que enunciamos de posición, extensión y función, el criterio de integración. Con ello, se contribuye a una peana teórica para proponer categorías diferenciales que faciliten distinguir no sólo distintas subunidades, sino distintas formas de inicios.

Los criterios señalados (de posición, extensión, función e integración) pueden emplearse solos o en conjunto. Por su parte, cada uno puede ser, según el caso particular, determinado o indeterminado. Así pues, a partir de estos cuatro criterios y de la necesidad de distinguir distintas formas de inicios, capaces de resultar operativas para profundizar en la comprensión del fenómeno, fue que se

propuso otra serie de categorías correlativas y no excluyentes: *inicio formal*, *inicio central*, *inicio integral*, *inicio total*, etcétera¹⁷⁸.

Una problemática recurrente en el estudio de los inicios en diferentes momentos y para diversos autores es la cuestión taxonómica, cuyo examen nos permitió detectar dos orientaciones fundamentales. La primera, representada por lo que en este trabajo llamamos, debido al momento histórico de su emergencia y a su grado de difusión, el *modelo clásico*, el cual ha consistido en señalar en diferentes textos distintos tipos de inicios: *ab ovo*, *in medias res*, *in extrema res*. La segunda, que aquí designamos como el *modelo narratológico*, debido al empleo de categorías basales en la narratología desde el formalismo ruso, considera que al interior de un mismo texto pueden presentarse distintos tipos de temporalidad y, por lo tanto, de inicios, fundamentalmente el inicio del discurso/relato y el inicio de la historia/diégesis, que no necesariamente deben converger. No obstante, según cabe observar, ambos modelos comparten el hecho de definir su interés en un correlato implícito: el momento de la historia en que comienza el relato. De ahí que los hayamos agrupado en lo que llamamos *enfoque por correlatos*, el cual empieza a resaltar la cuestión del fenómeno multiplicativo de los inicios que, para decirlo brevemente, permite concebir el inicio textual de manera más compleja, no sólo según su conformación puntual, sino a partir de sus relaciones internas. Existen otras propuestas que cabría adscribir, al menos parcialmente, al enfoque por correlatos (inicios causales, inicios cronológicos, etc.).

En ruta de lo anterior, destacamos otras posibilidades al enfoque por correlatos para observar el fenómeno multiplicativo, como la posibilidad de describir el acto de iniciar en diferentes niveles (*enfoque por niveles*), los cuales involucran tanto aspectos pragmáticos como textuales. Los distintos niveles pueden coincidir (*inicio multinivel*), o no, en cuyo caso, el inicio de cada nivel puede retrasarse como parte de una estrategia que da lugar a un inicio parcial desde el punto de vista informativo-performativo.

Igualmente, el fenómeno de la multiplicidad de los inicios puede verse a partir de su posición estructural y sus funciones derivadas, en cuyo caso éste sería el

¹⁷⁸ Ver los capítulos del 2 al 5.

criterio central para considerar los distintos tipos de inicios que pueden presentarse en un texto. Bajo esta óptica, se pueden distinguir lo que en este trabajo designamos como *preinicios*, *subinicios*, *reinicios* y *postinicios*, que dan cuenta de diferentes modalidades del fenómeno multiplicativo de los inicios. Evidentemente, no todo texto presenta todas estas clases, y, como es comprensible, en cada uno se actualizan de forma particular dependiendo de su estructura narrativa y formal.

Con las clases anteriores, se aporta una visión de conjunto a dos problemas que habitualmente se abordan de manera dispersa y generan disenso, a saber, el de los llamados materiales preliminares y el de los inicios capitulares, a los que muchas veces se les identifica como inicios, pero se les desvincula de sus relaciones estructurales, funcionales y lógicas con el inicio formal o con el inicio central.

Estos capítulos (4 y 5) constituyen una zona transicional y mixta entre los fundamentos teóricos y los fundamentos analíticos.

A partir del capítulo sexto y hasta el décimo, se articula nuestra propuesta analítica principal que parte de la conformación de una categoría nuclear: lo que llamamos los *componentes complementarios del inicio* (CCI), dentro de la cual hemos incluido cuatro componentes esenciales que, de una forma u otra, se hallan presentes en todo inicio de manera inextricable y en dependencia mutua. Los componentes (CCI) referidos son la *información inicial*, las *características formales*, las *funciones inaugurales* y las *relaciones fundadoras*. La reflexión sobre cada uno nos condujo necesariamente a adentrarnos en los terrenos de la teoría de la novela y la teoría del cine, sobre todo en los prolegómenos de la información narrativa, en donde abordamos varios problemas generales, pero enfocándolos en los inicios y aportando algunas reflexiones que, no obstante, podrían, en ciertos casos, extrapolarse a otros lugares del texto.

En algunos apartados se tratan cuestiones –siempre desde la perspectiva del inicio— que invitaban a un diálogo con diversos autores y autoridades sobre temas específicos como el espacio o el tiempo en la novela y en el cine, sin embargo, por no exceder ya demasiado los límites de un trabajo de suyo extenso, su inclusión no fue posible en la mayoría de los casos, sobre todo por no referir problemáticas específicas del inicio. Confiamos, no obstante, que los lectores

empapados en teoría narrativa literaria y cinematográfica sabrán evaluar nuestra aportación con relación a los referentes de cada tema.

El examen de los citados componentes (CCI), con el apoyo de diversos casos ilustrativos tanto de la novela como del largometraje de ficción, nos permitió cumplir dos objetivos planteados en la introducción, primero, profundizar la reflexión de un conjunto más o menos amplio de problemáticas sobre los inicios novelescos y cinematográficos, capaces de destacar varias de sus propiedades, mecanismos y especificidades respecto a otros lugares o momentos del texto, así como identificar lo que llamamos *equivalentes funcionales* y las diferencias más notables entre sendos campos institucionales. El segundo objetivo consistió en poner a prueba la posible utilidad descriptiva del modelo, que nos parece cumplió el propósito para el que fue diseñado. De hecho, corroboramos que un análisis aceptable de un inicio o un corpus concreto no requiere necesariamente del examen de los cuatro componentes para aportar datos de interés. De modo que vemos viable, para orientar investigaciones de menor extensión, estudiar uno de sus componentes e, incluso, sólo un aspecto de éste, por ejemplo, sus relaciones externas. Sin embargo, en cuanto que los fines de este trabajo no se limitaban a lo analítico, su reflexión teórica requería de la mayor amplitud de problemáticas que brinda el conjunto de CCI.

De igual modo, el hecho de haber examinado cada uno de los CCI con diversos ejemplos tanto novelescos como cinematográficos, nos permitió corroborar su posible utilidad para la comparatística, tanto desde un punto de vista diacrónico como sincrónico. De este modo, el estudio de los inicios puede incorporar variables comparativas para observar comportamientos más generales.

En una cuestión que involucra de manera directa tanto a la teoría de la literatura como a la literatura comparada, para la parte final del trabajo se propusieron otras tres categorías: *motivo detonante* (MD), *universo semántico del inicio* (USI) y *situación típica inicial* (STI), esta vez para dar cuenta, primero, de la manera en que se organiza el espacio semántico del inicio, esto es, a través de cruces entre distintos campos semánticos conformados por grupos significantes más o menos recurrentes y relativamente estables con otros que aseguran —lo que en este trabajo hemos llamado— un *efecto particularizante*; segundo, señalar

motivos que cumplen roles detonantes de la narratividad del relato, entre los cuales pueden hallarse MD recurrentes, como el motivo de la muerte que, no obstante que suele ser relacionado con los finales, constituye un importante *motivo detonante* (MD). Ambas cuestiones dan como consecuencia situaciones iniciales (SI) que, según su recurrencia y estabilidad pueden articular *situaciones típicas del inicio* (STI), las cuales, en virtud de ciertos elementos que promueven una actualización particular, rara vez son percibidas como típicas por su rol apertural, a pesar de ser formulaciones y esquemas narrativos que se apoyan en una serie de convenciones, asociaciones e isotopías que facilitan la entrada en el universo ficcional.

12.2 Conclusiones generales.

En primer término, cabe señalar que, después del trabajo realizado, puede concluirse que los inicios se muestran como un objeto digno de estudio, cuyo análisis permite destacar no sólo su rol e importancia como zona textual específica, sino que se presenta como un objeto donde tienen lugar diversas manifestaciones que implican una amplia gama de problemáticas tanto de los inicios mismos como de los textos en su conjunto y de sus respectivos campos institucionales. No es que el inicio maneje una información necesariamente diferente a la que podría aparecer en otra zona textual, sino que su posición le confiere un valor diferenciado. Lo anterior confirma la hipótesis de un lugar estratégico cuyo valor posicional es imprescindible y determinante.

Dicho comedidamente y con la prudencia del caso, consideramos haber contribuido, aunque de manera modesta, al conocimiento y comprensión de los inicios narrativos de la novela y el cine, así como haber aportado algunas herramientas para su descripción y análisis. De esta forma, sumamos una aportación en castellano a otros trabajos que hasta ahora siguen siendo señeros en otras lenguas como el francés y el inglés.

REFERENCIAS CITADAS.

Bibliografía citada.

Bibliografía teórica y general.

ALLISON, D. (2021). *Film Title Sequences: A Critical Anthology*. London: Pilea Publications.

AMORETTI, M. (1983). "Comenzar por el comienzo o la teoría de los incipit". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, pp. 145-154. Vol 9, No 1.

_____. (1992). *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

ABBOTT, H. P. (2008). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press.

ARISTÓTELES. (2018). *Poética. Poética-Retórica*. Buenos Aires: Ediciones Lea.

_____. (2018). *Retórica. Poética-Retórica*. Buenos Aires: Ediciones Lea.

ASTRUC, F. (2008). "Les génériques chez Ethan & Joel Coen". En Tylski, A. (coord.). (2008). *Les Cinéastes et leur génériques*. Pp. 236- 302. París. L'Hartmattan.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. VERNET, M. (1985) [1983]. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, J., MARIE, M. (1990) [1988]. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, J. (1992) [1990]. *La imagen*. Barcelona: Paidós.

BAL, M. (1995) [1985]. *Teoría de la narrative (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

- BARTHES, R. (1970) [1966.] *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (2014) [1970]. *S/Z*. México: Siglo XXI.
- BESSIÉRE, J. (ed.) (2001). *Commencements du roman: Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée)*. París: Honoré Champion.
- BOVES NAVES, M.C. (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- BROOK, P. (2015) (1968) *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- BUCH LEANDER, N. (2008). "To Begin with the Beginning". RICHARDSON, B. (ed.). *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. (pp. 15–28). Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- _____ (2018). *The Sense of a Beginning. Theory of the Literary Opening*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- BURCH, N. (1999) [1987]. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- BURKE, E. (2001) [1757]. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos.
- CALVINO, I. (2012) [1998]. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- _____ (2012) [1988]. "El arte de iniciar y el arte de acabar". *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- CAPRETTINI, G.P y R. EUGENI (eds.). (1988). *Il Linguaggio degli inizi. Letteratura, Cinema, Folklore*. Torino: Il Segnalibro.
- CARROLL, N. (2009). "Narrative Clousure". Livingston, P., Plantinga, C. (eds.). (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London & NY: Routledge.
- CHATMAN, S. (1990) [1978]. *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CHEBIL BEM SALEM, A. (1999). *Typologie et poétique de l'incipit dans la fiction narrative du XIXe et du XXe siècles (de 1871 a 1979)*. (Dir. Jeanne Bem). [Tesis doctoral]. Université Marc Bloch Strasbourg.
- CHILDS, P. (2001). *Reading Fiction: Opening the Text*. Houndsmills (UK) & New York: Palgrave.

- CHION, M. (1997) [1985] *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1998) [1990]. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- COLÓN Perales, C, Infante del Rosal, F, Lombrado Ortega, M. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.
- DELEUZE, G. (1984) [1983]. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1986) [1985]. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- DEL LUNGO, A. (1993). "Pour une poétique d'incipit". *Poétique*, no. 94, pp. 131-152.
- _____ (2003). *L'incipit romanesque*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____ (dir.) (2010). *Le début et la fin du récit. Une relation critique*. Paris: Editions Classiques Garnier.
- _____ (2005). "La frontière du commencement : transitions, transgressions". En Pérès, C. (ed.). *Au commencement du récit: transitions, transgressions*. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Éditions Lansman.
- _____ (2010). "En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières". En Del Lungo, A. (dir.). *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*. (pp. 7-22). Paris: Editions Classiques Garnier.
- DENIS, S.E. (2002). *L'incipit : les portes de l'espace romanesque français du XXe siècle* (Dir. Jaques Fontanille). [Tesis doctoral inédita]. Université de Limoges.
- DOLEŽEL, L. (1999) [1998]. *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Madrid: Arco.
- DOMENELLA, A.R. (1989). *Jorge Ibarguengoitia: la trasgresión por la ironía*. Ciudad de México: UAM-Iztapalapa.
- _____ (2011). *Jorge Ibarguengoitia: ironía, humor y grotesco. Los relámpagos desmitificadores y otros ensayos críticos*. Ciudad de México: El Colegio de México/UAM-Iztapalapa.
- DUCHET, C. (febrero 1971). "Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit". *Littérature*, no. 1, pp. 5-14.
- EAGLETON, T. (2016) [2013]. *Cómo leer literatura*. Barcelona: Península.
- ECO, U. (1987) [1979]. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- _____ (2002). "Ironía intertextual". En *Sobre literatura*, pp. 223-246. Barcelona: RqueR Océano.

- FIORONI, F. (2011). *Dizionario di narratologia*. Roma: Archetipo Libri.
- FRIEDMAN, N. (2006) [1975]. "El punto de vista". En Sullà, E. (ed.) (1996). *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, G. (1982) [1989] *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GERAGHTY, C., WELLS-LASSAGNE, S. (Eds.). (Verano 2015). Dossier "Opening Pages, Opening Shots.". *Screen*. Núm.56: t. 2.
- _____ (1989) [1972]. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- _____ (2001) [1987]. *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo XX.
- GOURIOU-ROLLAG, C. (2005). *Les débuts de cinquante grands romans anglais et américains (XVIIIe-XXe) : de leur stratégies narratives et variations grammaticales à leur richesse énonciatrice*. (Dir. Michel Viel). [Tesis doctoral inédita]. Sorbonne Université.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. (1990) [1979]. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GRIVEL, C. (1973). *Production de l'interêt romanesque*. La Haya: Mouton.
- HAY, L. (1997). *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*. París: CNRS.
- HERMAN, D., JAHN, M., RYAN, M. L. (eds.) (2010). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2010). London & NY: Routledge.
- HOECK, L. H. (1981). *La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haya: Mouton.
- HORACIO. (1984). *Arte poética*. Ciudad de México: UNAM.
- HUSSEIN, A. A. (2004). *Edward Said: Criticism and Society*. London: Verso.
- INSDORF, A. (2017). *Cinematic Overtures: How to Read Opening Scenes*. New York: Columbia University Press.
- ISER, W. (1989) "La estructura apelativa de los textos". En Warning, R. (ed.). (1989) [1979]. *Estética de la recepción*. Pp. 113-148. Madrid: Visor.
- _____ (1989) "El proceso de lectura". En Warning, R. (ed.). (1989) [1979]. *Estética de la recepción*. Pp.149-164. Madrid: Visor.
- JEAN, R. (mayo 1971). "Ouvertures, phrases-seuils". *Critique*, núm. 288.

- JAUSS, H.R (1987) [1975]. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En Mayoral, J. A. (ed.). *Estética de la recepción*, pp. 59-86. Madrid: Arco.
- _____ (2001). "Experiencia estética y hermenéutica literaria". RALL, D. (comp.) (2001). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, pp. 73-87. Ciudad de México: UNAM.
- _____ (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- KERMODE, F. (2002) [1967]. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.
- KUNZ, M. (1997). *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- LACK, R. (1999) [1997]. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- LE GALL, J. (1996). *Les incipit dans les romans de Jean Giono*. (Dir. Mireille Sacotte) [Tesis doctoral]. Université Sorbonne Nouvelle.
- LÉPRON, M. (2007). *Commencer. . . Sans fin, études des "incipit" et des clôtures dans les romans de Jean Giraudoux*. (Dir. Sylviane Coyault) [Tesis doctoral inédita]. Université Clermont-Ferrand II.
- LETORT, D., WELLES-LASSAGNE, S. (2014). *L'adaptation cinématographique : Premières pages, premiers plans*. Paris: Mare & Martin.
- LIVINGSTON, P., PLANTINGA, C. (eds.). (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London & NY: Routledge.
- LOTMAN, I. (2011) [1970]. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.
- MARCHESE, A., FORRADELLAS, J. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (2013). Barcelona: Ariel.
- LUBBOCK, P. (2006) [1921]. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape.
- MASSONI, A. (2003-04). *L'incipit nel film noir americano. Una proposta di analisi semiotica*. (Dir. Janos Sandor Petofi y Maria Cristina Tofoni). [Tesis de licenciatura]. Università degli Studi di Macerata. <https://www.tesionline.it/tesi/scienze-della-comunicazione/l-incipit-nel-film-noir-americano-una-proposta-di-analisi-semiotica/40516>
- MAYORAL, J. A. (ed.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco.
- MOINEREAU, L. (2013). *Le générique de film: de la lettre à la figure*. Rennes: Press universitaires de Rennes.
- MORTIMER, A.K (1985). *Clôture narrative*. París: Corti.

- ____ (2008). "Connecting Links. Beginnings and Endings". En RICHARDSON, B. (ed.). *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. (pp. 213–227). Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- NUTTALL, A.D (2002) [1992]. *Openings. Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*. New York: Clarendon Press Oxford.
- OZ, A. (2016) [1996]. *La historia comienza. Ensayos sobre literatura*. Madrid: Siruela.
- PAREY, A., y WELLS-LASSAGNE, S. (eds.). (2020). *Adapting Endings from Book to Screen*. London: Routledge.
- PASSOT, V. (2012.) *La première phrase de roman est-elle une phrase comme les autres ? La spécificité ressentie de l'initiale romanesque, caractérisations linguistiques à l'aide d'un corpus en langue anglaise*. (Dir. Pierre Cote). [Tesis doctoral inédita]. Sorbonne Université.
- PÉRÈS, C. (ed.) (2005). *Au commencement du récit: transitions, transgressions*. Carnières-Morlanwelz (Belgique): Éditions Lansman.
- PHELAN, J. (2008). "The Beginning of *Beloved*". Richardson, B (ed.). *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. Pp 195-211. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- POUILLON, J. (1946). *Tems et roman*. Paris: Gallimard.
- PRINCE, G. (1989). *Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- RALL, D. (comp.) (2001). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: UNAM.
- RE, V. (2006). *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*. Pasion di Prato: Campanotto Editore.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (DLE, ed. 2019). *Diccionario de la Lengua Española*.
- REGAM, A. (1991). *Les marges du texte : incipit, desinit et paratexte dans la fiction narrative française aux dix-neuvième et vingtième siècles*. (Dir. Claude Duchet). [Tesis doctoral no publicada]. Université Paris 8.
- REYZÁBAL, M. V. (1998). *Diccionario de términos literarios I (A-N)*. Guadalajara, MX: Editorial Acento.

RICHARDSON, B. (ed.) (2002). *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: Ohio State University Press.

____ (ed.) (2008). *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

____ (2008). "A Theory of Narrative Beginnings and the Beginning of "The Dead" and *Molloy*". Richardson, B (ed.). *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. Pp 113-126. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

____ (2019). *A Poetics of Plot. For the Twenty-First Century. Theorizing Unruly Narratives*. Columbus: The Ohio State University.

ROMAGNOLO, C. (2008). "Recessive Origins in Julia Alvarez's *García Girls*. A Feminist Exploration of Narrative Beginnings". RICHARDSON, B. (ed.). *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. (pp. 149–165). Lincoln and London: University of Nebraska Press.

____ (2015). *Opening Acts. Narrative Beginnings in Twentieth-Century Feminist Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

SAID, W. E. (1997) [1975]. *Beginnings: Intention and Method*. London: Granta Books.

SANDLER, J. (2007). *Bernanos et Cohen : deux écritures du commencement*. (Dir. Hélène Maurel-Indart y Louis Baladier). [Tesis doctoral inédita]. Université de Tours.

SAVIC, M. (2007). *Seuils et frontières dans les romans de Gabrielle Roy*. (Dir. Marie-Lyne Picciones). [Tesis doctoral inédita]. Université Bordeaux-Montaigne.

STERNBERG, M. (1984) [1978]. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

SULLÀ, E. (ed.) (1996). *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

TODOROV, T. (1970) [1966]. "Las categorías del relato literario". En Barthes, R. et al. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

TOMASHEVSKI B. (1982) [1928]. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.

TÖRNQVIST, E. (2002) (1991). *El teatro en otra lengua y otro medio*. Madrid: Arco Libros.

TRUFFAUT, F. (2011) [1966]. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

TYLSKI, A. (coord.). (2008). *Les Cinéastes et leur génériques*. París. L'Hartmattan.

_____ (2008). "Les génériques chez Roman Polanski". En Tylski, A. (coord.). (2008). *Les Cinéastes et leur génériques*. Pp. 499- 525. París. L'Hartmattan.

VERONESI, M. (2005). *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*. Torino: Edizioni Kaplan.

VILLORO, J., DÍAZ ARCINIEGA, V. (coords.). (2002). *Jorge Ibarguengoitia: El atentado/Los relámpagos de agosto*. Ciudad de México: CONACULTA/FCE.

WARNING, R. (ed.). (1989) [1979]. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

ZEKRI, K. (1998). *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. (Dir. Charles Bonn). Universidad de Paris XIII.

Obras literarias.

ALEMÁN, M. (2016) [1599]. *Vida del Pícaro Guzmán de Alfarache*. Menorca: Textos.info

ANÓNIMO (2017). *Las mil y una noches*. Ciudad de México: Editorial Dante.

ANÓNIMO (2015) [1554]. Sevilla Arroyo, F. (ed.) *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Barcelona: Penguin clásicos.

ATWOOD, M. (2017) [1985]. *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra.

AUSTEN, J. (2014) [1813]. *Orgullo y prejuicio*. Colección integral de Jane Austen. S.D: e-artnow.

BARTH, J. (1969). "Frame Tale". *Lost in the Funhouse*. EE. UU.: Doubleday.

BECKETT, S. (2017) [1953]. *El innumerable*. Buenos Aires: Editorial Godot.

_____ (2019) [1952]. *Esperando a Godot*. Ciudad de México: Planeta.

BERNAL, R. (2013) [1969]. *El complot mongol*. Ciudad de México: Ebook mundo.

BOCCACCIO, G. (2018) [1353]. *El Decamerón*. Madrid: Alianza Editorial.

BOWLES, P. (1993) [1992]. *Muy lejos de casa*. Barcelona: Seix Barral.

BURGESS, A. (2010) [1962]. *La naranja mecánica*. Barcelona: Ediciones Minotauro.

CALVINO, I. (2012) [1979.] *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.

- CAMUS, A. (2012) [1942]. *El extranjero*. Madrid: Alianza.
- CAPOTE, T. (2016) [1980]. *Música para camaleones*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- CARROLL, L. (2012) [1865]. *Alicia en el País de las Maravillas/A través del espejo*. Madrid. Akal.
- CERVANTES DE SAAVEDRA, M. (2005) [1605]. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Rico, F. (coordinador y notas). Edición del IV aniversario. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de Lengua Española.
- _____ (2005) [1615]. *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. Rico, F. (coordinador y notas). Edición del IV aniversario. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de Lengua Española.
- CIXIN, L. (2019) (2008) *El problema de los tres cuerpos*. Barcelona: Nova.
- CHAUCER, G. (2010) [1387-1400]. *Los cuentos de Canterbury*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- CHODERLOS DE LACLOS, P. A. (2004) [1782]. *Las amistades peligrosas*. Madrid. Cátedra.
- CORTÁZAR, J. (2019) [1963]. *Rayuela*. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de Lengua Española.
- CUNNINGHAM, M. (2006) [1998]. *Las horas*. Santa Fe de Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- DEFOE, D. (1992) [1719]. *Robinson Crusoe*. U.K: Wordsworth Editions.
- DELIBES, M. [1950]. *El camino*. Barcelona: Destino.
- _____ (2012) [1962]. *Las ratas*. Barcelona: Destino.
- _____ (2012) [1966]. *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Destino.
- _____ (2012) [1973]. *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino.
- _____ (2018) [1998]. *El hereje*. Barcelona: Destino.
- DEL PASO, F. (1987) *Noticias del Imperio*. Madrid: Mondadori.
- DICKENS, C. (2014) [1840]. *La tienda de antigüedades*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2014) [1850] *David Copperfield*. Roma: Greenbooks Editore.
- DUMAS, A. (2022) [1859]. *El tulipán negro*. S.L: E-Bookrama.
- ECO, Umberto (2005) [1980]. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- FAULKNER, W. (2014) (1929) *El ruido y la furia*. Barcelona: Alfaguara.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, J.J. (2016) [1819]. *El Periquillo Sarniento*. Tomo 1. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.

FLAUBERT, G. (2017) [1856]. *Madame Bovary*. Ciudad de México: Planeta.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2015) [1967]. *Cien años de soledad*. Ciudad de México: Diana.

_____ (2015) [1975]. *El otoño del patriarca*. Ciudad de México: Diana.

_____ (2015) [1981]. *Crónica de una muerte anunciada*. Ciudad de México: Diana.

GOBINEAU, A. (2015) [1843]. *Scaramouche*. Le mouche rouge : et autres nouvelles. Francia: BooksLib.com

GRANDES, A. (1989). *Las edades de Lulú*. S.L: Epublibre.

_____ (1996) [1994]. *Malena tiene nombre de tango*. Barcelona: Tusquets.

GRASS, G. (2016) [1959]. *El tambor de hojalata*. Barcelona: Alfaguara.

GRAVES, R. (2019) (1934) *Yo, Claudio*. Madrid: Alianza.

GUZMÁN, M. L. (2015) [1959]. *Islas Marías*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

HADDON, M. (2021) [2003]. *El curioso incidente del perro a medianoche*. Barcelona: Salamandra.

HOMERO (2005). *La iliada*. Madrid: Cátedra.

HUGO, V. (2022) (1831) *Nuestra Señora de París*. S.L: E-Bookrama.

IBARGÜENGOITIA, J. (1994). [1964]. *Los relámpagos de agosto*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

_____ (1994) [1969]. *Maten al león*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

_____ (1994) [1975]. *Estas ruinas que ves*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

_____ (1997) [1979]. *Dos crímenes*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

_____ (2000) [1997]. *Las muertas*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

_____ (1984) [1981]. *Los pasos de López*. Ciudad de México: Ediciones Océano.

_____ (1989). "La farsa del valiente Nicolás". *Piezas y cuentos para niños*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

_____ (1989). *Piezas y cuentos para niños*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

IONESCO, E. (2010) [1980]. *La cantante calva*. Ciudad de México: Éxodo.

ISHIGURO, K. (2021) (2005) *Nunca me abandones*. Barcelona: Anagrama.

JELINEK, E. (2010) [1980]. *Los excluidos*. Barcelona: Penguin Random House.

_____ (2010) [1983]. *La pianista*. Barcelona: Penguin Random House.

- JOYCE, J. (2006) [1920]. *Ulises*. Ciudad de México: Colofón S.A
- KAFKA, F. (2020) [1915]. *La metamorfosis*. Obras completas. Suecia: Wisehouse Publishing.
- _____ (2020). [post. 1925]. *El proceso*. Obras completas. Suecia: Wisehouse Publishing.
- KUNDERA, M. (2002) [1984]. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets.
- MASTRETTA, A. (2014) [1985]. *Árrancame la vida*. Ciudad de México: Booket.
- MELVILLE, H. (2017) [1851]. *Moby Dick*. Buenos Aires: Penguin Clásicos.
- MURDOCH, I. (2019) [1973]. *El príncipe negro*. Barcelona: Lumen.
- NABOKOV, V. (2016) [1955]. *Lolita*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2006) [1969]. *Ada o el ardor*. Barcelona: Anagrama.
- NOTHOMB, A. (2003) [2001]. *Cosmética del enemigo*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2015) [1999]. *Estupor y temblores*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2016) [2000]. *Metafísica de los tubos*. Barcelona: Anagrama.
- PACHECO, J. E. (2018) [1981] *Las batallas en el desierto*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- PALAHNIUK, C. (2012) [2001]. *Asfixia*. Barcelona: Penguin Random House.
- PITOL, S. (1989). *Domar a la divina garza*. Ciudad de México: Biblioteca Era.
- PUZO, M. (2019) [1969]. *El padrino*. Barcelona: B de Bolsillo.
- QUEVEDO, F. (2014) [1626]. *Historia de la vida del Buscón* de Francisco de Quevedo. S.L: Editorial e-artnow.
- ROA BASTOS, A. (2017) [1974]. *Yo el supremo*. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española.
- RULFO, J. (2019) [1955]. *Pedro Páramo*. Barcelona: RM Verlag.
- SÁBATO, E. (2018) [1948]. *El túnel*. Barcelona: Seix Barral.
- SALINGER, J. D. (2015) [1951]. *El guardián entre el centeno*. Barcelona: Alianza.
- SEBOLD, A. (2010) [2002]. *Desde mi cielo*. Barcelona: Debolsillo.
- SHAKESPEARE, W. (2014) [1591-92] *The Life and Death of King Richard III*. N.Y: Simon & Shuster.
- _____ (2015) [1588-1593]. *The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus*. N.Y: Simon & Shuster.
- _____ (2017) [1603]. *Hamlet*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.

_____ (2018) (1600) [Quarto]. *The Chronicle History of Henry the fifth*. London: Forgotten Books.

_____ (2006) [1613] *Henry VIII*. London: Penguin Books.

STERNE, L. (2013) [1759]. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Barcelona: Penguin Random House.

TAIBO II, P. I. (1989). *Sintiendo que el campo de batalla*. Ciudad de México: El Juglar.

THACKERAY, W. M. (2006) [1841] *La suerte de Barry Lyndon*. Madrid: Cátedra.

TOLKIEN, J.R.R. (2012) [1954]. *El Señor de los Anillos*. México: Minotauro.

TOLSTOI (2012) [1878]. *Ana Karenina*. Barcelona: Alba Editorial.

VIDAL, G. (1978). *Kalki*. NY: Random House.

VILA-MATAS, E. (2012) [2002]. *El mal de Montano*. Barcelona: Seix Barral.

Música, ópera, teatro y danza (mencionados sin una edición particular).

BAUSH, P. (1978). *Café Müller*.

BECHET, S. y BROUSOLLE, J. (1952). “Si tu vois ma mère”.

AN, L. (1970). “Te he prometido”. *Triunfador de América*.

CARLOS, W., ELIKIND, R (1980). Tema principal de *The Shining* (1980).

DELIBES, L. (1882) “Dúo de las flores” de *Lakmé*.

GARDEL, C. y LE PERA, A. (1935), “Volver”.

LARA, A. (1934). “Arráncame la vida”.

LIGETI, G. (1965). *Requiem*.

MANZi, H. (letra) y DEMARE, L. (1941). “Malena”.

MASCAGNI, P. (1890). *Cavalleria Rusticana*.

MORGAN, C. (1919). “Blues. My Naughty Sweetie Gives to Me”.

PURCELL, H. (1695). *Music for the Funeral of Queen Mary*.

RODGERS, R. y HART, L. (1934). “Blue Moon”.

RUSELL, L. (1923). “Back O’ Town Blues”.

SHOSTAKOVICH, D. (post.1956). "Waltz. No. 2".
STRAUSS, R. (1886). *Also Sprach Zarathustra*.
THE DOORS. (1967). "The End". *The Doors*.
VERDI, G. (1867). *Don Carlo*.
_____ (1871). *Aida*.
_____ (1887). *Otello*.
_____ (1893). *Falstaff*.
WILLIAMS, J. (1977). "Main Title Theme from *Star Wars*".

Filmografía citada por orden alfabético.

2001: A Space Odyssey (Stanley Kubrick, 1968).
3 Women (Robert Altman, 1977).
A Clockwork Orange (Stanley Kubrick, 1972).
À la coquette de l'air (Ferdinand Zecca, 1901).
All About Eve (Joseph L. Mankiewicz, 1950)
Almacenados (Jack Zahga, 2015).
Amores perros (Alejandro González Iñárritu, 2000).
Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979).
Around the World in 80 Days (Michael Anderson, 1960).
Back to the Future (Robert Zemeckis, 1985).
Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975).
Bez końca (Krzysztof Kieślowski, 1985).
Blue Jasmine (Woody Allen, 2013).
Carlito's Way (Brian de Palma, 1993).
C'era una volta il West (Sergio Leone, 1968).
Chicuarotes (Gael García Bernal, 2019).
Citizen Kane (Orson Welles, 1941).
Conte d'été (Éric Rohmer, 1996).
Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders (Tom Tykwer, 2006).

Desperate Housewives (Marc Cherry, ABC/Cherry Productions, 2004). Serie.

Die Blechtrommel (Volker Schlöndorff, 1979).

Doctor Zhivago (David Lean, 1965).

Dos crímenes (Roberto Sneider, 1993).

Eraserhead (David Lynch, 1977).

Eros (Won Kar-wai, Steven Soderbergh, Michelangelo Antonioni, 2004).

Estas ruinas que ves (Julián Pastor, 1979).

Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, 1999).

Friday the 13th (Sean S. Cunningham, 1980).

Gone Girl (David Fincher, 2014).

Gone with the Wind (Victor Fleming et al., 1939).

Gravity (Alfonso Cuarón, 2013).

Hable con ella (Pedro Almodóvar, 2002).

Halloween (John Carpenter, 1978).

Hogar (Álex y David Pastor, 2020).

Inception (Christopher Nolan, 2010).

L'Arroseur arrosé (Louis Lumière, 1895).

La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995).

Léolo (Jean-Claude Lauzon, 1992).

Le Voyage dans la Lune (George Méliès, 1902).

Lumière et Compagnie (AA. VV, 1995).

Mank (David Fincher, 2020).

Malena tiene nombre de tango (Gerardo Herrero, 1996).

Maten al león (José Estrada, 1977).

Midnight in Paris (Woody Allen, 2011).

Offret (Andréi Tarkovski, 1986).

Once Upon a Time in America (Sergio Leone, 1984).

Once Upon a Time in Mexico (Robert Rodríguez, 2003).

Once Upon a Time in Hollywood (Quentin Tarantino, 2019).

Once Upon a Time (ABC Studios, Kitsis/Horowitz, 2011 a 2018). Serie.

Once Upon a Time in Wonderland (ABC Studios, Kitsis/Horowitz, 2013 a 2014). Serie.

Paths of Glory (Stanley Kubrick, 1957).
Pauline á la plage (Éric Rohmer, 1983).
Pieces of a Woman (Kornél Mundruczó, 2020).
Psycho (Alfred Hitchcock, 1960).
Quo Vadis (Mervin LeRoy, 1951).
Raging Bull (Martin Scorsese, 1980).
Requiem for a Dream (Darren Aronofsky, 2000).
Richard III (Richard Loncraine, 1995).
Río Bravo (Howard Hawks, 1959).
Roma (Alfonso Cuarón, 2018).
Russian Ark (Alexsandr Sokurov, 2002).
Secret Beyond the Door (Fritz Lang, 1947).
Spartacus (Stanley Kubrick, 1960).
Star Wars. Episode IV: A New Hope (George Lucas, 1977).
Star Wars. Episode V: The Empire Strikes Back (Irvin Kershner, 1980).
Star Wars. Episode VI: Return of the Jedi (Richard Marquand, 1983).
Star Wars: Episode I: A Phantom Menace (George Lucas, 1999).
Star Wars: Episode II: Attack of the Clones (George Lucas, 2002).
Star Wars: Episode III: Revenge of the Sith (George Lucas, 2005).
Sunset Boulevard (Billy Wylder, 1950).
The Black Hole (Gary Nelson, 1979).
The Blair Witch Project (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999).
The Fundamentals of Caring (Rob Burnett, 2016).
The Godfather I (Francis Ford Coppola, 1972).
The Godfather II (Francis Ford Coppola, 1974).
The Godfather III (Francis Ford Coppola, 1990).
The Godfather. Coda: The Death of Michael Corleone [recut] (Francis Ford Coppola, 2020).
The Irishman (Martin Scorsese, 2019).
The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (Peter Jackson, 2000).
The Lord of the Rings: The Two Towers (Peter Jackson, 2002).
The Lord of the Rings: The Return of the King (Peter Jackson, 2003).

The Man with the Golden Arm (Otto Preminger, 1955).
The Great Gatsby (Baz Luhrmann, 2013).
The Player (Robert Altman, 1992).
The Power of the Dog (Jane Campion, 2021).
The Searchers (John Ford, 1956).
The Shining (Stanley Kubrick, 1980).
Titus (Julie Taymor, 1999).
Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1998).
Topaz (Alfred Hitchcock, 1969).
Touch of Evil (Orson Welles, 1958).
Trois Couleurs: Bleu (Krzysztof Kieślowski, 1993).
Troy (Wolfgang Petersen, 2004).
Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958).