

Principio y final del texto, polos inestables de la linealidad

GRACIELA VILLANUEVA

UNIV. PARIS-EST-CRETEIL, IMAGER, 94000, CRETEIL, FRANCE
maria-graciela.villanueva@u-pec.fr

1. Plan del trabajo

- Observaciones preliminares
- Primeras definiciones
- Consideraciones teóricas e históricas sobre el *incipit*
- Consideraciones teóricas e históricas sobre el *excipit*
- Entre dos puertas

Observaciones preliminares

1. Las palabras que abren un texto de ficción (y con menor frecuencia las que lo cierran) suelen quedar en nuestra memoria como una condensación de lo que el texto dice, sugiere, significa o representa. Guardamos, como una música o como un eco, junto a algunos poemas y algunas citas queridas, esos tesoros que la institución escolar o el placer de la lectura nos han legado. Así es como algunos *incipits* célebres de la literatura antigua¹, de la literatura española² o de otras literaturas europeas³ conviven en nuestra

1 «En el principio creó Dios el cielo y la tierra» (*Génesis*), «Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα/ πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ» (*Odisea*), «Arma virumque cano...» (*Eneida*), «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi» (Virgilio, *Bucólicas*). Las vocales en negrita corresponden a las de las sílabas acentuadas en cada hexámetro.

2 «De los sos ojos tan fuertemiente llorando/ tornava la cabeça e estávalos catando» (*Poema de mio Cid*), «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo vivía un hidalgo...» (M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605).

3 «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» (M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1913).

memoria junto al recuerdo de algunos textos emblemáticos de nuestra literatura, ya sea de sus *incipits*⁴ y, en menor grado, de algunos de sus *excipits*⁵.

2. El comienzo y el final son, en efecto, como lo afirma Pierre Marc de Biasi, dos lugares estratégicos, bisagras entre el texto de ficción y la realidad, bisagras que ponen en juego el sentido de la obra que enmarcan (Biasi, 1990; 26)⁶, movilizandando las estrategias y protocolos que definen las relaciones entre el texto y su lector, un marco que subraya la función modelizadora de ese modelo limitado de un mundo ilimitado que es el texto artístico (Lotman, 1973; 300). En una conferencia de 1985 Italo Calvino considera que estas fronteras del texto son lugares literarios por excelencia y que incluyen reflexiones sobre cuestiones que van mucho más allá de la literatura pero que sólo la literatura puede expresar (Calvino, 2005). En 2008 Andrea Del Lungo (que cinco años antes había publicado un volumen sobre el *incipit* novelesco a partir de un estudio de la obra de Balzac) organiza un coloquio para estudiar la hermenéutica de las fronteras textuales. Del Lungo concibe estas fronteras como el espacio privilegiado de la reflexividad, de la interrogación de la obra sobre sí misma (Del Lungo, 2008)⁷. Yves Ouallet comparte este punto de vista, cuando afirma:

- 4 «pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé...» (E. Echeverría, *El matadero*, 1838), «¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte!» (D. F. Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie*, 1845) «Aquí me pongo a cantar/al compás de la vigüela» (J. Hernández, *Martín Fierro*, 1872), «¿Encontraría a la maga?» (J. Cortázar, *Rayuela*, 1963), «Hay un fusilado que vive.» (R. Walsh, *Operación masacre*, 1957), «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.» (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, 1967), «Otros, ellos, antes, podían. Mojaban [...] la galletita...» (J. J. Saer, *La mayor*, 1976).
- 5 «Y si canto de este modo/ por encontrarlo oportuno /no es para mal de ninguno / sino para bien de todos» (J. Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*, 1879), «Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.» (J. L. Borges, «El sur», en *Ficciones*, 1944 y 1956), «...porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.» (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, 1967), «Y después se desata la tormenta de mierda.» (R. Bolaño, *Nocturno de Chile*, 1999).
- 6 Philippe Hamon habla también de los «lugares estratégicos del texto » para referirse a todos los lugares que el lector reconoce como puntos de demarcación de subconjuntos textuales homogéneos, por ejemplo título, epígrafe, prefacio, incipit, cesura, conclusión, epílogo, separación entre capítulos, o entre versos o estrofas en poesía» (Hamon, 1975).
- 7 En su trabajo sobre los *incipits* balzacianos, el crítico ya había escrito: «...l'incipit romanesque [est un] seuil à double sens, tourné à la fois vers le parole du monde et vers la parole du texte; et surtout, lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques.» (DEL LUNGO, 2003; 14).

Le procès des mutations qui affectent le sens de l'œuvre se distingue d'abord dans le processus formel qui délimite la double frontière de l'œuvre. C'est précisément à cause de cette conjonction et afin de mieux comprendre cette destinée qu'il nous faut essayer de penser ensemble ces deux bords de l'ouvrage littéraire qui orientent le sens de l'œuvre entière (Ouallet, 2008)⁸.

Primeras definiciones

*Et l'œuvre débutera désormais sur cette butée, arc-boutée sur la question de l'impossibilité du commencement. Mais en même temps elle bute sur l'absence de but. «Où maintenant?» veut dire aussi «vers où maintenant?». Non seulement: «Où suis-je? Où suis-je dans ce début?» mais aussi: «Où aller? Vers quel but? Vers quelle fin?» Et déjà la fin apparaît tout aussi impossible. Il n'y a plus de fin, on arrive au terme seulement quand on est à bout. La terminaison, terme provisoire, remplace la fin. Il n'y a plus de mot de la fin, seul demeure le mot fin...
Yves Ouallet, «De la finitude en littérature»*

3. En el primer capítulo de su obra más famosa, Frank Kermode parte de la idea de que el ser humano concibe un sentido a su existencia en relación con un comienzo y con un final (Kermode, 1969)⁹. Kermode constata, en efecto, que la ficción, incluso la ficción contemporánea que pretende desprenderse de las categorías tradicionales (de tiempo, personaje, causalidad, etc.), siempre figura algún tipo de orden, lo cual supone un sentido (en todas las acepciones del término) que se articula entre un principio y un

8 El interés por la cuestión del principio y del final parece haberse acentuado en la crítica tanto académica como periodística de estos últimos años, como lo demuestran las publicaciones de Alberto Chimal (Chimal, 2012), Emmanuelle Prak-Derrington (Prak-Derrington, 2012), Adélaïde de Chatellus (Chatellus, 2014), Ricard Ruiz Garzón (Ruiz Garzón 2015), por no citar más que algunos ejemplos.

9 En el indefinido que precede a la palabra *ending* en el título, Paul Ricœur percibe las líneas fundamentales de la reflexión que Kermode propone. Ricœur escribe: «[Kermode conçoit la fiction comme une tricherie], d'où la surdétermination du terme même Ending, terminaison. La fin, c'est à la fois la fin du monde: l'Apocalypse ; la fin du Livre : le livre de l'Apocalypse ; la fin sans fin de la Crise : le mythe de la fin de siècle ; la fin de la tradition des paradigmes : le schisme ; l'impossibilité de donner une fin au poème : l'œuvre inachevée ; enfin la mort : la fin du désir. Cette surdétermination explique l'ironie de l'article indéfini dans *The Sense of an Ending*. Avec la fin, on n'en a jamais fini...» (Ricœur, 1984; 53, nota 2).

final. En la vida –observa Kermode– no hay comienzos, en cambio en la novela, todo principio implica un final. La novela no puede evitar que los lectores vean en ella «acciones completas», lo cual supone un mundo con principios y finales, causas y efectos, incluso en épocas de fuerte cuestionamiento de la concepción aristotélica subyacente en todas estas categorías. Kermode constata que aunque en la vida no haya personajes y aunque en la realidad no exista la coherencia que la noción de personaje presupone (dicho de otro modo: aunque en la vida el ser de las personas se reduzca a lo que esas personas hacen, según una sucesión que puede tener un algo grado de incoherencia), en la novela sí hay personajes, por mucho que le pese a Jean Paul Sartre o a los cultores del *nouveau roman*: «las novelas –afirma Kermode– tienen personajes, aunque el mundo no los tenga¹⁰». Aunque en la vida no haya relación entre un pasado y un presente (que es lo que Sartre aspira a demostrar, por ejemplo, en *La nausée*), en la novela sí la hay; las novelas, incluso aquellas que se proponen no crear personajes ni relaciones de causa-efecto, acaban por crearlos.

4. Reformulando la idea, ya pensada por Kermode, de que la literatura ayuda a encontrarle un sentido a lo que se vive, el escritor irlandés John Banville observa que el hombre suele buscar en el arte el sentimiento de completud (*the sense of completeness*) que no encuentra en el curso de sus días, «l'impression de complétude caractéristique de l'œuvre d'art –ce sentiment de repos, cette rougeur brunie, cette intuition que quelque chose de grand vient enfin de s'apaiser dans le calme de l'air du soir– ne se retrouve nulle part ailleurs dans la vie» (Banville, cit. in Gensane, 1996; 2). La observación de Banville recuerda la de Léo Bersani sobre la novela realista y su tendencia a terminar en una boda o una muerte: asignar comienzos precisos a lo vivido vuelve lo vivido más accesible a nuestra sed de categorías y de distinciones significativas¹¹.

10 «This is true in spite of the claims of the doctrinaire *nouveau roman* school to have abolished character. And Sartre himself has powerful commitment to it, though he could not accept the Aristotelian position that it is through character that plot is actualized. In short, novels have characters, even if the world has not.» (Kermode, 1969; 138-139, el subrayado es nuestro).

11 «...le temps, dans la littérature réaliste, n'est pas uniquement chronologique ; il comporte des commencements et des fins. [...] La précision de la date ne sert pas uniquement l'illusion de l'authenticité historique ; elle nous offre également le luxe d'assigner des commencements précis au vécu et, par là même, de rendre le vécu plus accessible à notre soif de catégories et de distinctions significatives. Les conclusions sont bien entendu tout aussi importantes dans cette entreprise qui consiste à donner un sens plus marqué à la vie. Les romans réalistes ont tendance à finir sur des mariages ou des morts...» (Bersani,

5. En el caso de la ficción narrativa (cuento, *nouvelle*, novela) el principio y el final cumplen, en verdad, una doble función: la apertura o el cierre de la narración y la apertura o el cierre del texto. En la medida en que se postule que la razón de ser del texto es el relato de una serie de hechos, las dos funciones tenderán a confundirse. Si el retraso del inicio de la acción es tolerado en los comienzos tradicionales de ciertos textos narrativos (los que empiezan presentando al personaje o situando la acción en el espacio y en el tiempo) es sólo porque dichos comienzos dan por sentado que la información proporcionada en el *incipit* permitirá que el relato de los hechos avance luego con mayor fluidez. De manera análoga, en el caso del final de un texto narrativo de lo que se trata es de concluir el relato de una serie de hechos y de cerrar el conjunto; por eso, cuando se trata de proyectos de escritura que se plantean como objetivo esencial la narración de una historia, el final del texto coincide con el relato de las peripecias de la trama necesarias para su comprensión total, sean éstas o no las últimas desde el punto de vista cronológico¹². Sabemos que entre el momento en que toda la secuencia de hechos que componen o que permiten comprender la historia ha sido narrada y la última línea de un cuento, de una *nouvelle* o de una novela pueden (y suelen) aparecer elementos de muy diversa índole: moralejas, reflexiones, descripciones, preguntas o incluso enunciados que comienzan a bosquejar nuevas historias. Estos elementos pueden contribuir en algunos casos a fijar un sentido y cerrar el texto de ficción, pero a veces también pueden dejar al lector pensando, o incitarlo a volver a leer, o simplemente desconcertarlo, sugiriéndole que no lo ha comprendido todo o que no lo ha comprendido bien, insinuándole –o demostrándole incluso a veces– que al fin y al cabo no ha entendido nada.

1982; 51).

12 «Dans la tradition du roman réaliste, la fin de l'œuvre tend à se confondre avec celle de l'action représentée ; elle tend alors à simuler la mise en repos du système d'interactions qui forme la trame de l'histoire racontée. C'est à cette sorte de terminaison que se sont efforcés la plupart des romanciers du XIX^e siècle.» (Ricœur, 1984; 44).

6. En su interesante trabajo sobre el final en la novela moderna¹³, Marco Kunz observa:

De la concepción aristotélica, que postulaba un final que emanase naturalmente de la lógica de los acontecimientos, se pasa a la aceptación de la arbitrariedad: el final ya no es consecuencia necesaria de una historia, sino el resultado de un acto que interrumpe deliberadamente el flujo de las palabras (Kunz, 1997; 11).

7. y, citando un artículo de David Lodge sobre los finales en la ficción inglesa, el crítico agrega:

...muchos autores posmodernos [...] ya no practican ni el final “cerrado” ni el “abierto”, sino el final múltiple, falso, burlón o paródico, poniendo en tela de juicio todo orden, toda verdad o verosimilitud como legitimación extratextual de sus narraciones y, por consiguiente, de sus finales (Kunz, 1997; 15).

8. Para no confundir el final de la historia con el final del texto de ficción, Marco Kunz utiliza el término desenlace para el final de la historia y cierre para el final del texto y distingue claramente las dos nociones: el desenlace es para él una categoría esencialmente temporal, mientras que el cierre es una categoría fundamentalmente espacial; el desenlace no se sitúa necesariamente al final, es resumible, puede ser más o menos previsible, es perceptible a partir de un enfoque macro (en relación con toda la novela) y puede declinarse en la multiplicidad (por ejemplo en *The French Lieutenant's woman* de John Fowles, o en *El astillero* de Juan C. Onetti). En cambio el cierre se encuentra necesariamente al final, no es resumible sino «citable», es imposible de prever, sólo puede ser percibido a partir de un enfoque micro y es necesariamente uno solo. Kunz observa que los estudiosos del final suelen percibir y recordar el desenlace, pero no el cierre, y observa, muy acertadamente, que: «en la medida en que la historia pierde la primacía de que gozaba en la novela clásica, el desenlace cede su lugar privilegiado al cierre» y que en la novela moderna «la reducción de la histo-

13 Las categorías «novela moderna» y «novela contemporánea» pueden parecer vagas, pero aparecen a menudo, sobre todo en oposición a «novela clásica» e incluso a «comienzos de la novela», en las reflexiones generales sobre la evolución del género o en los trabajos sobre las estrategias particulares de comienzo y final en el curso de dicha evolución. Con las expresiones «novela moderna» y «novela contemporánea», los críticos se refieren en general a la novela del siglo XX, que distinguen de la novela realista decimonónica. Son, en todo caso, los términos que utilizan Paul Ricœur en *Temps et récit* y diversos especialistas del comienzo y del final de la novela, como por ejemplo Andrea del Lungo o Marco Kunz, cuyas obras citamos en este trabajo.

ria y el debilitamiento del desenlace se compensan con la reivindicación de la textualidad y el fortalecimiento del cierre» (Kunz, 1997; 62-63)¹⁴.

9. Los términos con los que históricamente se ha hablado de los lugares estratégicos del principio y el final de un texto de ficción son muchos. M. Bakhtine define el «cronotopo del umbral» y subraya su importancia (Bakhtine, 1978; 389). Otros términos se refieren de manera más precisa y acotada al comienzo: *incipit* (término incluido en los diccionarios franceses desde el siglo XIX; utilizado como categoría de análisis literario por Louis Aragon en 1969 y por Claude Duchet en 1971), «obertura» o «frase-umbral» (Raymond Jean en 1971), entrada en materia (Jacques Dubois en 1973 y Graham Falconer en 1975 y 1990) y entrada en escritura (Louis Hay en 1993), lista a la cual se podrían agregar palabras más antiguas como introito (término litúrgico), exordio y peroración (términos que vienen de la retórica). Para designar los últimos párrafos de un texto, los términos fin o final (Kermode, 1969) conviven con palabras que remiten al cierre y la clausura («clausule» es utilizado por Philippe Hamon en 1975, «clôture» por Armine Kotin-Mortimer en 1985 y por Guy Larroux en 1995, «cierre» por Marco Kunz en 1997) y con términos como frase de desinencia o *desinit* (Louis Aragon en 1969), *explicit* (empleado por los copistas del Medioevo para referirse al fin del texto) y *excipit* (neologismo reciente construido sobre el modelo de *incipit*)¹⁵.
10. Para referirse al comienzo y al final de un texto conviene utilizar las palabras *incipit* y *excipit*. El primero de estos términos retoma la denomi-

14 A pesar de la pertinencia de estas observaciones de Kunz y de sus acertadas precisiones terminológicas, creemos que en la práctica del final los diferentes niveles se confunden. La noción de cierre definida en su trabajo resulta confusa porque se asocia etimológicamente con lo «cerrado», más allá de la voluntad del crítico de darle este valor. El término desenlace también es engañoso, ya que en él se percibe la idea de resolución de los conflictos y enigmas, mientras que, entre las formas de lo que llama desenlace, Kunz incluye también las tramas abiertas, es decir aquellas en las que normalmente el lector percibe una ausencia de desenlace. Por todas estas razones resulta en nuestra opinión más eficaz hablar de *excipit* para nombrar el espacio textual, concreto, situado al final, simétrico a lo que la crítica acuerda en llamar *incipit*. *Excipit* es un término técnico que, a diferencia del cierre de Kunz, no tiene la carga semántica de lo cerrado, sino solamente la marca de su posición final, de salida, expresada por el prefijo ex. En cuanto a la distinción entre el final de la historia y el final del texto, creemos que es importante tenerla en cuenta como marco, pero que es igualmente importante tomar conciencia de que en la práctica los niveles se mezclan. De hecho Kunz incluye el desenlace entre los recursos terminativos que caracterizan lo que él llama cierre (Kunz, 1997; 158-159).

15 Para un análisis pormenorizado de los términos utilizados por la crítica para referirse al final, cf. Kunz, 1997, páginas 26 y siguientes.

nación tradicional latina con la que comenzaban los manuscritos medievales (*incipit liber*). El neologismo *excipit*, formado por analogía con *incipit*, ha desplazado en los últimos años al verbo latino *explicit* utilizado durante el Medioevo (*explicit liber*)¹⁶. Estos dos términos privilegian la dimensión «textual» del comienzo y del final, que es la dimensión que nos interesa destacar en este trabajo¹⁷.

Consideraciones teóricas e históricas sobre el *incipit*

...beginning is basically an activity which ultimately implies return and

- 16 En latín el verbo «excipere» existe, pero significa «retirar», «exceptuar», y no «terminar», que es el significado de «explicere» (de donde sale *explicit*, utilizado por los copistas medievales). El término *excipit* para referirse al fin de una obra no deriva del latín como su antónimo *incipit* (tercera persona del presente del indicativo de «incipere» = comenzar). *Excipit* (en su acepción de comienzo textual) es un neologismo formado al parecer por analogía con *incipit* para reempazar a *explicit*, cuyo sentido es menos claro para el que no comprende el latín. Este neologismo se vuelve corriente en los años 1990, pero se lo encuentra ya en los artículos de Raymonde Débray-Genette publicados en la revista *Littérature* en los años 70 (cf. Débray-Genette, 1977). El uso de *incipit* y *explicit* para referirse al comienzo y al fin de un texto aparece consignado en algunos diccionarios franceses actuales, por ejemplo en *TLFi* (*Trésor de la Langue Française Informatisé*). En cambio el neologismo *excipit* no aparece todavía. En cuanto a *explicit*, además del sentido al que acabamos de referirnos, existe un sentido más técnico, que es el que le atribuye Kunz: «Llamamos *explicit* la declaración del final mediante una fórmula como «Fin», «Finis», «The end», etc.» (Kunz, 1997; 34, nota 14).
- 17 No debe, sin embargo, ignorarse que hay otras dos dimensiones del comienzo y el final que de algún modo están siempre presentes en los bordes textuales (lo que no impide que también puedan aparecer en otras zonas de la obra de ficción). Nos referimos por un lado a la dimensión genética de una escritura –es decir la referencia a cómo nació un texto, cómo comenzó y concluyó el proceso de su creación– y, por otro lado, en un sentido aún más amplio, a su dimensión histórica –es decir la referencia a los comienzos del trabajo de un autor, al surgimiento de un proyecto estético (dos aspectos del comenzar que aparecen en la noción de *beginnings* de Edward Said (Said, 1975). También es posible pensar en las figuraciones de los comienzos y finales de una obra o de una vida y en las figuraciones del comienzo y del final *tout court*. Dentro de estas figuraciones es fundamental la referencia a los libros del Génesis y del Apocalipsis, tal como lo demuestra Kermode en *The Sense of an Ending* cuando escribe: «Our interest in [the end of an epoch] reflects our deep need for intelligible Ends. We project ourselves –a small, humble elect, perhaps– past the End, so as to see the structure whole, a thing we cannot do from our spot of time in the middle.» (Kermode, 1969; 8). Véase también la reflexión de Lois Parkinson Zamora a partir de un corpus de literatura anglo e hispanoamericana (Parkinson Zamora, 1996) o lo que plantea Marco Kunz en *El final de la novela* (Kunz, 1997, parte III, capítulo 3, p.316-376). Las imágenes, reflexiones y relatos sobre las dimensiones genética e histórica del comienzo y el final de una escritura y las referencias a los libros del Génesis y del Apocalipsis pueden aparecer fuera del *incipit* y del *excipit*, pero los bordes textuales son sin duda espacios privilegiados para darles cabida.

G. VILLANUEVA, «Principio y final del texto, polos inestables de la linealidad...»

repetition rather than simple linear accomplishment, [...] beginning and beginning again are historical whereas origins are divine.
Edward Said, *Beginnings*

Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser [...] Cela a pu commencer ainsi.
Beckett, *L'Innommable*

Commencer par le commencement est devenu impossible. On ne peut plus commencer par le commencement. Sans doute parce qu'il n'y a pas de commencement. Seuls les dieux commençaient. L'homme débute. Il bute sur le commencement.
Yves Ouallet, « De la finitude en littérature »

11. Uno de los trabajos de síntesis más completos sobre la manera en que un texto narrativo comienza es *L'incipit romanesque* de Andrea Del Lungo, publicado en 2003. Este crítico italiano define al *incipit* novelesco en los siguientes términos:

-un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et, symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui se termine à la première fracture importante du texte;

-un fragment textuel qui, de par sa position de passage, entretient des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les éléments du paratexte qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante dans la suite, tel un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière (Del Lungo, 2003; 54-55).

12. Del Lungo considera que el *incipit* es una frontera entre la palabra del mundo y la palabra del texto, un umbral que históricamente ha servido para legitimar, orientar, dar indicios estilísticos y genéricos, iniciar la construcción de un universo ficcional y desarrollar estrategias de seducción con el objeto de captar la atención y el interés del lector. Hay *incipits* que tienden a disimular el carácter arbitrario de la palabra del texto y otros que lo denuncian. La línea divisoria –según Del Lungo– se encuentra al final del siglo XIX, cuando de las estrategias de naturalización de las fronteras, del señalamiento del umbral y del respeto por las convenciones del comienzo (indicaciones sobre el lugar, el tiempo y los personajes) se pasa a la abolición de toda regla, al borramiento del acto inaugural y por lo tanto al borramiento de los límites del *incipit*. El texto del siglo XX –dice Del Lungo– se inserta en un continuum lingüístico y rechaza toda codificación de

comienzo, afirmando el carácter voluntario y artificial de la delimitación de toda obra.

13. Un *incipit* supone la entrada en un marco. A diferencia de aquellos textos de ficción que proponían los límites supuestamente naturales del nacimiento y la muerte del protagonista u otros *incipits* igualmente codificados (el hallazgo de un manuscrito, por ejemplo, o los tópicos de la llegada o del encuentro), el arte moderno (con sus figuras cortadas en pintura y fotografía, con sus personajes buscando al autor en el teatro o en la novela) denuncia la arbitrariedad de todo marco, afirma el fragmento y busca la manera de escapar a la linealidad de la narración. Su ideal no es sólo la obra inconclusa sino también la obra no comenzada, la que escapa a toda temporalidad mensurable, por eso juega con la fragmentación, la circularidad y la reflexión en sus dos sentidos: reflexión intelectual y reflejo/espejo/mise en abîme.
14. Del Lungo observa que el *incipit* procura por un lado justificar el derecho a la palabra (la autoridad del autor) y por otro realizar el pasaje a la ficción. Pero además cada *incipit* se inserta en una diacronía, lo que supone que todo *incipit* es un lugar decisivo, que implica una toma de posición. A diferencia del final, que siempre está de algún modo preparado¹⁸, el *incipit* representa un corte violento, la imposición de la arbitrariedad del discurso ficcional, una violencia que deja marcas en el texto¹⁹. Esta violencia puede asumirse a través de formas tradicionales codificadas (la invocación a las musas, la argumentación sobre la importancia del relato, el *fiat lux* absoluto modelado a partir del Génesis), a través de la insistencia en la función poética (lo que explica que en muchos casos los *incipits* queden grabados en la

18 Del Lungo observa: «l'une des règles fondamentales du genre romanesque –même dans notre époque d'incertitude– est que la situation présentée au début se transforme au cours de la narration, dans un parcours vers l'*explicit* qui est d'ailleurs inévitable en raison de la linéarité de la parole narrative » y cita a Maurice Blanchot cuando escribe (en *Le livre à venir* [1959], Paris: Gallimard, 1986, p.280): «la narration impose la sécurité d'une histoire bien circonscrite qui, ayant eu un commencement, va avec certitude vers le bonheur d'une fin, fût-elle malheureuse» (Del Lungo, 2003; 36). Frank Kermode expresa la misma idea cuando escribe: «it is one of the great charms of books that they have to end.» (Kermode, 1969; 23).

19 El análisis genético ha puesto de manifiesto la dificultad del *incipit* en la novela moderna (en los manuscritos de autores como Flaubert y Balzac hay con frecuencia varios *incipits* de una misma obra). Lo mismo se verifica en los manuscritos de Juan José Saer, sobre todo en su novela *Glosa*, como lo ha demostrado el trabajo genético (Premat, Vecchio, Villanueva, 2010).

memoria del lector)²⁰ y a veces también a través de la ironía, como para desviar la atención respecto del hecho de estar empezando. Las formas tradicionales del *incipit* resolvían el problema proporcionándole al lector los elementos básicos para que éste pudiese entrar en la ficción; en el siglo XX, en cambio, todas estas formas convencionales son cuestionadas y la génesis de la obra se vuelve un tema. Así lo expresan los principios balbuciantes del *Nouveau Roman* que ponen en escena la dificultad de una voz anónima para hablar de otra cosa que de sí misma, de su propio origen.

15. Ahora bien, si es innegable que el hecho de empezar supone siempre cierto grado de violencia, también es cierto que en realidad todo texto está siempre ya empezado. Como bien lo explica Claude Duchet en un trabajo de 1971 que fue precursor del interés actual por la cuestión de los comienzos:

...le début d'un texte n'est pas non plus son commencement : *un texte ne commence jamais, il a toujours commencé avant*. "La marquise sortit à cinq heures" ne peut s'énoncer qu'en aval d'un amont, idéale source des codes par quoi se règlent l'emploi du temps des marquises et l'intertexte des *incipits*, car il faut bien que le roman commence en se signalant comme tel.

L'avant-texte est donc aussi le hors-texte, la prose du monde venant trouver le texte. (Duchet, 1971; 5, el subrayado es nuestro)

16. Duchet se propone partir de esos «agujeros» visibles en el *incipit* y propone:

Je voudrais penser au rebours l'ouverture, la voir tournée vers l'autre face du miroir, vers la réserve des possibles, les pratiques vécues, vers ce lieu des sens qui est le monde, et les chemins que l'histoire y trace.

Pas une, mais des ouvertures, des failles, des béances, au défaut des images, aux manques du texte, aux sauts du récit, aux silences du discours, aux vides du volume textuel. Le surplus du texte est moins en lui que hors de lui, mais s'écrit et se lit en lui. Le texte donne à lire ses blancs, se donne à lire en ses blancs : ce sont les lieux du signifier, où gisent peut-être ses archives (Duchet, 1971; 5).

17. En ese remontarse hacia atrás partiendo de la primera frase de *Madame Bovary*, el crítico descubre estereotipos, instituciones, una idea de lo que debe ser la novela, un pasado cultural, indicios topográficos, sociales

²⁰ Escribe Said: «There is something irreducibly poetic about new beginnings». Esta «poesía» del *incipit* parece ser la expresión de la convicción y la fuerza que comenzar requiere. Said insiste en esto cuando escribe: «I want to shift Frank Kermode's emphasis in *The sense of an ending* by stressing the primordial need for certainty at the beginning over the usually later sense of an ending. Without at least a sense of a beginning, nothing else can really be done, much less ended. [...] The more crowded and confused a field appears, the more a beginning, fictional or not, seems imperative. A beginning gives us the chance to do work that compensates us for the tumbling disorder of brute reality that will not settle down» (Said, 1975; 35 y 49-50, el subrayado es nuestro).

y jerárquicos, todo un extratexto gnómico arrastrado por una parodia sutil hacia el naufragio a través de un proceso que se convierte en juicio (procesus > procès) o, usando las palabras del propio Duchet, un proceso en el que «l'énonciation se fait dénonciation» (Duchet, 1971; 5).

18. El *incipit* marca el cierre de la etapa de creación y abre la de la lectura, de allí la necesidad de seducir y la importancia tanto de la función fáctica como de la función metalingüística. En relación con el lector Del Lungo define dos tendencias básicas en el *incipit*: la del relato verosímil (que le pide al lector la suspensión voluntaria de la incredulidad) y la del relato fragmentario o elíptico (que le pide al lector la colaboración activa en la creación del sentido).
19. Móviles, inciertas (en particular cuando hay prefacios y sobre todo si estos prefacios están firmados por personajes imaginarios), las fronteras del *incipit* son difíciles de establecer. El *incipit* no se limita a la primera frase (a la que Del Lungo llama «ataque»), sino que se trata de la primera unidad definida por un efecto de cierre formal o temático que puede tener formas muy diversas: un espacio en blanco, un cambio de párrafo o de capítulo, una frase que marca explícitamente que terminó el principio, un cambio de la descripción a la narración o viceversa, un cambio de la narración al discurso directo o viceversa, un cambio de voz o de nivel narrativo (sobre todo cuando hay narración enmarcada), un cambio de focalización, el cambio de un diálogo a un monólogo o viceversa, un salto temporal, etc. El *incipit* puede también a veces volver como un leitmotiv, textualmente idéntico o con variantes.
20. El *incipit* forma parte de una estructura mayor a la que Del Lungo llama, siguiendo con la metáfora musical, «obertura» y que está integrada por el paratexto (título, prefacio, etc.), después del cual comienza el texto propiamente dicho con una frase de «ataque» (inicio del *incipit*). El *incipit* (y el texto en su totalidad) entabla relaciones con el extratexto, relaciones con su genotexto (plasmado parcialmente en los manuscritos) y relaciones transtextuales con una serie infinita de textos autógrafos y alógrafos. El *incipit* marca el momento en que un narrador ficticio toma la palabra para dirigirse a un destinatario ficticio.
21. Entre las estrategias más frecuentes de naturalización del comienzo está la afirmación de que se trata de una historia «verdadera» o de un texto «auténtico», la presentación de la acción en un tiempo y un lugar reales y la

justificación de la ficción a partir de su verdad moral. En tanto estrategias codificadas –observa Del Lungo– estos mecanismos son paradójicamente signos de ficción, tópicos cuya convencionalidad ya era perceptible en el siglo XVIII, lo que explica que muy tempranamente la referencia al presunto autor/editor de un texto auténtico haya sido utilizada de manera irónica. Los escritores suelen, en efecto, recurrir al segundo grado (la ironía o a la parodia) y marcar una toma de distancia respecto de las estrategias empleadas para comenzar, buscando así evitar el estereotipo y evadir la violencia y la arbitrariedad que supone tomar la palabra.

22. Las estrategias codificadas más evidentes para iniciar un relato de ficción son las fórmulas que introducen los cuentos («Había una vez», «Érase que se era», «Érase una vez») y la referencia a las condiciones climáticas o al momento del día en que comienza una acción (la hora en que salió la marquesa²¹), recurso por otra parte típico del inicio de cualquier secuencia narrativa. El *incipit* tradicional de la novela realista (por ejemplo de Balzac) empieza por responder a las tres preguntas básicas de la retórica clásica: quién, dónde y cuándo, lo cual equivale a definir las tres categorías que rigen la representación: la acción, el lugar y el tiempo. En un segundo plano aparecen las respuestas a las preguntas qué, cómo y por qué (es decir las preguntas por el tema, el modo y la causa).
23. Del Lungo elabora una primera tipología de los *incipits* según predomine la narración, la descripción o el comentario. Estas tres modalidades pueden referirse a los hechos que el texto narra, pero en el caso del comentario puede haber también un pliegue metatextual, es decir un comentario en torno al hecho de narrar. El predominio del comentario en el *incipit*, tenga éste que ver con los hechos que se narran o con el hecho mismo de narrar, es siempre un síntoma de la dificultad de empezar. Del Lungo considera también que un elemento fundamental en todo *incipit* es la voluntad de seducir al lector, de incitarlo a que siga leyendo. Esta seducción se articula a nivel narrativo por el planteo de enigmas y la estimulación de la curiosidad del lector, a nivel simbólico por un trabajo sobre el código y por el establecimiento de determinado pacto de lectura (que en el caso de la

21 La identificación entre el *incipit* narrativo y un enunciado del tipo «La marquesa salió a las cinco» pertenece a Valéry. Según Breton, Valéry decía que él nunca había escrito y nunca escribiría un enunciado tan trivial. El tema ha hecho correr mucha tinta y ha sido reivindicado por escritores (Claude Mauriac publica en 1961 una novela que lleva ese título) y críticos (ver por ejemplo Petrescu, 2007 y la breve bibliografía sobre el tema citada al final de su artículo).

literatura contemporánea es un pacto novedoso) y también a nivel sensual. En muchos casos la seducción pasa por el juego, por la ruptura de la linealidad del relato²² y por la intertextualidad. La intertextualidad está en realidad presente en todos los niveles: en el uso y abuso de las formas tradicionales, en las estrategias de seducción, en los *incipits* «comentativos» o reflexivos (que no sólo reflexionan sino que al hacerlo se insertan en una serie intertextual autógrafa y alógrafa que vuelve sobre la cuestión de la escritura), en los títulos y hasta en las contratapas.

24. A las estrategias de seducción (que los retóricos concebían en términos de *captatio benevolentiae*) se suman las funciones de codificación (la remisión –directa, indirecta o implícita– a un código, género, estilo, es decir la inserción del nuevo texto en una serie ya escrita)²³ y de tematización (presentación del tema que puede hacerse de manera directa, metafórica o a través del señalamiento de temas no pertinentes, de pistas falsas para engañar al lector). La codificación y la tematización son funciones que de alguna manera cumple todo *incipit*, pero Del Lungo distingue además otras dos funciones, muy ligadas entre sí y cuyo peso en el *incipit* es variable:

- la información, función que tiene que ver con la revelación o con la disimulación de elementos que el lector necesita para comprender la trama y que oscila entre un máximo (saturación) y un mínimo (rarefacción),
- la dramatización, es decir la entrada en acción, que oscila también entre dos polos: la acción inmediata (típica del principio *in medias res*) y la acción retardada (que caracteriza tanto a la novela tradicional, con su presentación inicial de época, lugar y personajes, como a la novela contemporánea, en la que la acción se retrasa imprevisiblemente y avanza luego de manera fragmentaria y sinuosa).

25. Cruzando estas dos últimas categorías, Del Lungo elabora una tipología que distingue cuatro tipos de *incipit*:

22 Charles Grive
como en el fi
205 : «La clôt
23 Esta es la ma
de justificar e
(Boie y Ferre
reformula en
ensayos, anq

		Dramatización	
		Retardada	Inmediata
Información	Saturación (un máximo de información)	A) <i>incipit</i> estático ej. H. Balzac, <i>Eugénie Grandet</i>	B) <i>incipit</i> progresivo ej. G. Flaubert, <i>Madame Bovary</i>
	Rarefacción (un mínimo de información)	D) <i>incipit</i> suspensivo ej. S. Beckett, <i>L'innommable</i>	C) <i>incipit</i> dinámico ej. A. Gide, <i>Les faux monnayeurs</i>

o en el comienzo
histoires» y 197-
s ve allí un modo
a crítica genética
ncio al texto y la
royectos, planes,

- A) El *incipit* estático da mucha información pero retarda el principio de la acción.
- B) El *incipit* progresivo presenta la acción ya en curso (*in medias res*) pero se apresura a dar la información necesaria para que el lector no tenga dificultades para comprender.
- C) El *incipit* dinámico presenta la acción ya en curso (*in medias res*) y no le da al lector la información necesaria para entender.
- D) El *incipit* suspensivo (desconcertante, muy típico del siglo XX) no sólo retarda el principio de la acción sino que además escamotea la información necesaria para que el lector pueda comprender, según una estrategia que expresa la convicción de que es imposible contar y que la voz narrativa es siempre precaria²⁴.

26. Del Lungo bosqueja las grandes líneas de una historia de la novela a partir del estudio de sus *incipits*: los *incipits* estáticos de las primeras novelas de Balzac (o a veces de las primeras versiones de una novela) en los que el lector recibe todas las informaciones necesarias y se prepara la puesta en movimiento de las cadenas causales van dejando lugar a los *incipits* progresivos o a los *incipits* dinámicos con fuerte presencia del discurso descriptivo. Este modelo se complica y se vuelve más sinuoso en Flaubert y en Zola y desemboca en el siglo XX en los *incipits* suspensivos del *Nouveau Roman*, de Beckett o de Blanchot, formas de comenzar que ponen el acento en una palabra sin origen e incluso sin sujeto.

27. El *incipit in medias res*, más violento que el que empieza presentando a los personajes, lugares y épocas, seduce por el hecho de retener información y es frecuente en la novela realista del siglo XIX en su modalidad «progresiva» (la que no tarda en darle al lector la información básica para facilitarle la lectura). En el siglo XX, en cambio, el *incipit in medias res* suele acentuar su violencia porque el lector no recibe ninguna información en las

24 Léo Huib Hoek (Hoek, 1986) hace una categorización interesante, aunque menos completa que la de Del Lungo, cuando distingue una función sintáctica (de inserción del texto en una serie, como la función de codificación de Del Lungo), una función semántica (análoga a lo que Del Lungo llama función «temática»), una función sigmática (la que determina la relación con la realidad extratextual a partir de la insistencia en la ficción o en la realidad de lo narrado, algo que Del Lungo señala pero a lo que no da el estatuto de «función») y la función pragmática (que rige la relación con el destinatario y que tiene que ver con lo que Del Lungo llama «estrategias de seducción»).

primeras líneas, con lo cual aumenta su desconcierto y se pone en evidencia el carácter arbitrario de la toma de palabra en un texto de ficción.

28. En el caso del *Nouveau Roman* la violencia inherente al *incipit* se subraya con una modalidad a la que Del Lungo bautiza *in media verba* e incluso a veces *in media scripta*, para indicar que el acento está puesto en la narración misma y no en lo que se narra. En este tipo de *incipits* no se anuncia la historia y el comienzo se presenta ya no en relación con una realidad referencial preexistente, sino como continuación de un relato ya empezado, como prolongación de un texto anterior²⁵. Del Lungo lee esta estrategia como un signo de la voluntad del *Nouveau Roman* de atenuar la jerarquía del acto inaugural con un relato ya empezado, un relato cuyo progreso en el eje temporal parece detenido por la repetición, la multiplicación de los deícticos y el uso de formas cuasi-nominales del verbo, una forma de manifestar la convicción de que la palabra trata en vano de reorganizar un mundo incomprensible y fugitivo.

Consideraciones teóricas e históricas sobre el *excipit*

Sortir d'un texte comme on sort d'une crise. Laisser au lecteur une porte de sortie –mais, charité bien ordonnée..., s'en accorder une à soi-même. Faire son deuil du texte qu'on vient d'écrire.

C'est tout cela, l'excipit. [...]

Je sens, à l'approche de l'excipit -qui très souvent me prend de court, me précède, me coupe l'herbe sous le pied- toute ma joie et ma difficulté d'écrire près de cristalliser, de prendre, de faire des grumeaux, au point de rendre pâteuses les dernières phrases. Mais l'excipit coupe court à la pénultième, comme par exaspération : Arrête ton char ! Le lecteur saura bien... et l'on me jette le trousseau de clés, sous le nez, sur ma feuille ou sur les touches du clavier. Le texte me tourne les talons en haussant les épaules.

25 Del Lungo cita el caso extremo de Claude Simon que empieza su *Histoire* con una minúscula en medio de una frase. En el ámbito de la literatura hispánica podríamos citar el caso de Juan José Saer, como bien lo observan Alan Pauls en «Empezar por Pero» (Pauls, 2005) y Martín Kohan en «Como venía diciendo» (Kohan, 2005), dos textos, escritos muy poco después de la muerte del escritor argentino, que ponen de relieve esta idea de continuación de un relato ya empezado, o el artículo de Gustavo Quintero titulado «Nunca terminar de narrar: Los límites de la obra en Juan José Saer» (Quintero, 2012).

Sentiment que je ne suis pas maître du jeu jusqu'au bout, mais joie d'en finir, de m'en remettre à l'excipit, dont je pressens qu'il scelle le destin du texte et, par retour amont, celui de son auteur –dans le Temps.
Dominique Autié, «Anatomie de l'excipit»

29. El *excipit* es el espacio previo al blanco en el que el fluir del texto se detiene. Se trata –ya lo hemos dicho– de un lugar concreto, situado al final del texto de ficción, simétrico a aquel que la crítica acuerda en llamar *incipit*. El término *excipit* parece más apropiado que cierre, ya que en él está ausente el sema de lo cerrado y está en cambio presente la marca de un posicionamiento final en el prefijo ex-.
30. Muchos críticos contemporáneos constatan que se ha reflexionado mucho más sobre los *incipits* que sobre los *excipits*. Bernard Gensane, por ejemplo, escribe:

Les problèmes posés par les techniques de clôture sont bien sûr indissociables de la composition, de la configuration (Ricœur) des textes dans leur ensemble. [...] Le soupçon qui, depuis plusieurs décennies, a fondu sur la fiction, apparaît naturellement dans les difficultés qu'ont les créateurs à conclure, et les exégètes à dissenter sur les fins. (Gensane, 1996; 2)²⁶

31. Al confrontar esta opinión con la que Del Lungo expone en su introducción a las actas del coloquio sobre *Le début et la fin*, constatamos que hay opiniones divergentes acerca de la importancia que se ha dado a los comienzos y a los finales²⁷. Del Lungo coincide con la afirmación de Gensane de que hay relativamente poca reflexión teórica sobre los finales, pero piensa que sí hay una importante producción crítica²⁸. Citando a Calvino, Del Lungo subraya el hecho de que son los *incipits* y no los *excipits* los que

26 La misma impresión tiene Dominique Jouve (Université Française du Pacifique, Nouméa) en el comienzo de su artículo «FERMETURE/Ending; Closure » (Jouve in: *DITL*, 1979-...).

27 Hay reflexiones teóricas y críticas sobre el final que los críticos franceses no citan, realizadas a partir de la novelística alemana (por ejemplo, de Barbara Korte, *Techinken der Schlussgebung im Roman. Eine Untersuchung englisch und deutschsprachiger Romane*, Frankfurt am Main/Bern/New York, Peter Lang, 1985, obra citada por Marco Kunz) y a partir de la novelística en lengua española (el trabajo de Kunz, de 1997, que propone una tipología de recursos terminativos y una reflexión sobre las estrategias del final de la novela). Cf. Kunz, 1997.

28 En el caso de la literatura argentina contemporánea es innegable que la crítica ha prestado particular atención a los finales: Ricardo Piglia, por ejemplo, elabora sus «Nuevas tesis sobre el cuento» (Piglia, 1999; 103-134) a partir de una reflexión sobre los finales de los cuentos de Borges. Otro ejemplo se da en los estudios sobre la narrativa del argentino César Aira: sus *excipits* han sido más estudiados de manera mucho más sistemática que sus *incipits* (Sandra Contreras, 2002, cap. 3 y Mariano García, 2006).

suelen quedar grabados en la memoria de los lectores. El crítico italiano argumenta: «le commencement constitue un objet plus apte à la théorie, et notamment à la définition des fonctions, que la fin, objet sans doute plus fuyant, et dont l'interprétation relève davantage, me semble-t-il, des cas particuliers» (Del Lungo, 2008).

32. En todo caso, sea cual sea el nivel de la reflexión teórica y el interés de la crítica en la cuestión del final, es innegable que, como bien lo observa Frank Kermode, el final es algo temido porque esconde una imagen de la propia muerte:

Men, like poets, rush 'into the midst', *in medias res*, when they are born ; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. The End they imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations. They fear it, and as far as we can see have always done so ; the End is a figure for their own deaths. (So, perhaps, are all ends in fiction, even if represented [...] as cathartic discharges). (Kermode, 1969; 7)

33. Kermode insiste en el esfuerzo humano por aprehender los finales y en el establecimiento de un sentido a partir de ellos: «Men in the midst make considerable imaginative investments in coherent patterns which, by the provision of an end, make possible a satisfying consonance with the origins and with the middle» (Kermode, 1969; 17).

34. Hay, en efecto, finales que acentúan el sentimiento de completud (the sense of completeness del que hablaba John Banville glosando a Kermode). Son los *excipits* conclusivos, los que cierran todos los hilos narrativos y todas las líneas de significación abiertas a lo largo del relato, los que llevan a cabo el cierre narrativo definido por Kotin-Mortimer en los siguientes términos:

la clôture narrative dépend souvent d'un sentiment satisfaisant que toutes les données du récit ont abouti à leur fin plus ou moins nécessaire, que les problèmes posés par la narration sont résolus, qu'aucun bout de fil narratif ne reste flottant, que les signes composant l'univers narratif sont épuisés, en somme, que ce qui a été ouvert est clos (Kotin-Mortimer, 1985; 15)

35. Sheldon Sacks formula una idea similar en su definición de la novela:

a work organized so that it introduces characters, about whose fates we are made to care, in unstable relationships which are then further complicated until the complication is finally resolved by the removal of the represented instability (Sacks, 1966; 26).

36. Este tipo de *excipit* corresponde a la noción cerrada de texto del primer estructuralismo. En el *Diccionario de las ciencias del lenguaje* (1972) Todorov escribe: «le texte peut coïncider avec une phrase comme avec un livre entier ; il se définit par son *autonomie* et par sa *clôture* (même si en un autre sens, certains textes ne sont pas clos), il constitue un système» (Ducrot, Todorov, 1972; 375). Esta concepción del texto era la que aquellos primeros estructuralistas necesitaban cuando afirmaban que era posible describir de manera exhaustiva todos los procesos semánticos puestos en juego en la escritura. Dominique Jouve observa con acierto:

les plus célèbres illustrations de la méthode structuraliste “première manière” s’opèrent sur des textes courts et clos par excellence, des sonnets, dont le fameux texte de Claude Lévi-Strauss et Roman Jakobson sur “Les chats” de Charles Baudelaire» (Jouve in : DITL, 1979-...).

37. Terminar siempre ha sido difícil. Bernard Gensane evoca las formulaciones de diversos artistas y filósofos respecto de esta dificultad:

Si, pour achever, il faut «se faire un cœur d’acier», selon le mot de Delacroix, c’est parce que la création débouche sur un moment où l’artiste a décidé qu’il ne pouvait plus ou ne devait plus continuer, en d’autres termes lorsqu’il est temps de procéder à la «liquidation du moi qui, ébranlé, perçoit ses propres limites et sa finitude» (Adorno, T.W., *Théorie esthétique*, Paris: Klincksieck, 1974, p. 324). Raconter une histoire, c’est conclure, puisqu’il faut bien s’arrêter, faire se cogner le récit à un mur. Pour Berlioz, la musique en plein air était un non-sens. De même que l’écho a besoin d’un mur, une histoire a besoin de se cogner quelque part (Gensane, 1996; 15-16).

38. A esta dificultad inherente a la idea misma de poner fin a una obra y a su relación con la finitud del hombre, parece añadirse en la época moderna una dificultad suplementaria para concluir, dificultad que es el correlato de la convicción de que es imposible totalizar el sentido²⁹. Las fórmulas y los *topoi* utilizados tradicionalmente para cerrar la ficción parecen ser hoy en día de poca utilidad y, cuando un escritor los emplea, suele hacerlo con distancia irónica. En el siglo XX abundan las obras abiertas, las que sirven a Frédérique Chevillot para refutar la definición de «clôture narrative» de Kotin-Mortimer. Chevillot analiza los finales de textos de Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Benabou et Hébert, pero también de Balzac, y su conclusión es que resulta imposible cerrar lo que se ha abierto

²⁹ Ése es justamente el tema del capítulo V del libro de Kermode, «Literary Fiction and Reality» en el que analiza las formas en que la novela contemporánea expresa esta pérdida de confianza en la posibilidad de una totalización del sentido (Kermode, 1969; 127-152).

(Chevillot, 1993). El carácter inconcluso del texto contemporáneo expresa un cuestionamiento del sentido y de la autoridad que lo funda. Como bien lo observa Marc Escola en un trabajo reciente:

...postuler l'inachèvement des œuvres pour pouvoir penser la dynamique de leur continuation, c'est s'obliger à faire un *double deuil* : celui de l'autorité de l'auteur, mais aussi de l'autorité du texte (dont l'idée de "clôture" du texte ou de sens "immanent" est pour nous l'ultime avatar). De ces deux deuils, il se pourrait que le second soit finalement le plus douloureux (Escola, 2003, el subrayado está en el original).

39. La misma idea sustenta la argumentación de Yves Ouallet cuando en el artículo ya citado, después de constatar que en la literatura contemporánea se abren o se borronean los límites del marco de las obras, observa que la literatura occidental a lo largo de su historia ha tendido a considerar al texto como un *opus* en el que las «figuras» del «comienzo» y el «fin» desempeñan un papel fundamental y expresan un *cierre* («clôture») supuestamente ontológico, un *opus* cuyo centro está ocupado por la *fábula* («fable»), que discurre en un tiempo que, aun cuando imite la linealidad de la vida, es multidimensional. Ouallet muestra que en oposición a esta tradición, la literatura contemporánea concibe la obra como un *tomo* que reconoce su propia contingencia, mientras que el *opus* preserva la necesidad de alcanzar la completud (la misma idea subyace en la distinción de Del Lungo entre texto y obra, Del Lungo, 2003 ; 28). El tomo –afirma Ouallet– no pone el acento en la fábula («fable») sino en el discurso («discours») que se desarrolla en un tiempo lineal y unidimensional, por eso las «figuras» del comienzo y del fin son reemplazadas por simples mojones («bornes») –un inicio y un término– y el cierre ontológico («clôture») por un simple borde físico («bordure»). «La lecture –observa Ouallet– comme l'écriture, est une traversée. Et l'œuvre ne trace plus qu'un chemin de traverse, le plus court chemin qui va de l'un à l'autre³⁰». La literatura contemporánea rompe el marco, subrayando una continuidad que vuelve ilusorios todo comienzo y todo fin, una continuidad múltiple y sin sentido preestablecido, una continuidad que expresa una renuncia y un duelo respecto del afán de totalización que caracterizaba el cierre monádico de la obra.

30 «Les notions de *début* et de *terme* sont moins marquées et permettent ainsi la distinction avec *commencement* et *fin* qui renvoient plus profondément à une genèse ex-nihilo et une apocalypse dont la vision est retour au néant. Commencement et fin sous-entendent une métaphysique de l'écriture comme création – c'est-à-dire la théorie de l'art comme création esthétique qui a défini la pratique artistique depuis deux mille ans en Occident.» (Ouallet, 2008)

40. Esta visión está directamente emparentada con la concepción del texto del segundo estructuralismo, con la visión de Kristeva de una significación abierta y plural y un sujeto escindido. Roland Barthes define al texto a partir de las nociones de significancia (construcción progresiva del sentido), productividad textual, fenotexto y genotexto, intertextualidad y sujeto escindido, definición que muestra cómo se fisura la relación entre texto y cierre («clôture») (Barthes, 1976). Este crítico pone de relieve la textura, rechaza la posibilidad de definir de una vez y para siempre LA verdad del texto e invita al sujeto que interpreta a disolverse como una araña en su tela³¹.
41. No es casual que la noción de cierre haya variado y que Greimas y Courtès, en el artículo de su diccionario de semiótica en que definen el término, pongan el acento en la potencialidad del discurso y en la precariedad de todo cierre:
- étant donné que les discours narratifs n'utilisent le plus souvent qu'une tranche du schéma narratif canonique, le fait qu'ils se trouvent ainsi arrêtés et comme clôturés à un moment donné de ce schéma suspend le déroulement normalement prévisible : dans ce cas, la clôture du discours est la condition même de son ouverture en tant que potentialité (Greimas, Courtès, «Clôture», 1993; 38).
42. Ahora bien, más allá de las diferentes concepciones de lo que es un texto, una reflexión comparativa de las maneras en que funcionan, en su interior, el *incipit* y el *excipit* revela una diferencia importante : mientras que el *incipit* es plurifuncional y aspira, como lo hemos observado, a la seducción, a la codificación, a la tematización, a la dramatización y a la información, en el *excipit* todas las funciones (cerrar la acción, dar las últimas informaciones e incluso seducir, para que el lector vuelva sobre ese texto o sobre otros del autor) se subordinan a *una* función fundamental que tiene que ver con la orientación o posicionamiento respecto del sentido, en una gama que va de la aspiración a la clausura del proceso de significación (todo se explica) a la suspensión e indefinición que deja a cargo del lector la

31 «*Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu –cette texture– le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée)» (Barthes, 1973; 1527, la bastardilla está en el original).

tarea de encontrar un sentido (hipotético, incierto) o interpretar su ausencia. En este posicionamiento final respecto del sentido, el *excipit* puede pedirle al lector una relectura parcial o total del texto, relectura que puede servir tanto al primer objetivo (es el caso de los textos en los cuales todo cobra sentido en una segunda lectura³²) como al segundo objetivo (es lo que sucede cuando las relecturas sólo sirven para confirmar la proliferación o la indefinición semántica).

43. En este proceso son igualmente importantes el nivel de la historia (es decir lo que Marco Kunz designa, en su trabajo sobre el final de la novela, con el término *desenlace*) y el nivel del texto (lo que Kunz llama *cierre* y que nosotros preferimos llamar *excipit*). La única certeza respecto del final en las artes lineales es, en verdad, su existencia textual (en la novela el final termina cuando empieza el espacio en blanco, y poco importa que aparezca o no la palabra «fin»). Por eso más allá de las distinciones teóricas entre cierre de la historia y final concreto del texto, es importante no perder de vista que todas las dimensiones se mezclan al acercarse el final: si no ha habido resolución de los conflictos, el lector espera que esta resolución llegue antes de que el texto termine; si el lector se siente completamente perdido respecto de cómo leer o cómo interpretar, es inevitable que espere que el final le dé pistas para poder hacerlo. Esta orientación respecto del sentido (que va más allá de la mera resolución de los conflictos o enigmas de la historia) constituye un rasgo esencial del final, un rasgo que puede manifestarse *in praesentia* o *in absentia*. El final del texto de ficción –lo que llamamos *excipit*– es la *ultima Thule*, el espacio en que el lector tiene la última posibilidad de orientación para entender y/o interpretar lo que acaba de leer. Lo consiga o no, ése es el horizonte en el que todo final se desarrolla y en que se entienden los adjetivos «abierto» o «cerrado» en su aplicación al final del texto tanto para referirse a la historia como al sentido general del conjunto.

32 Un ejemplo paradigmático y extremo es el del texto policial planeado por Borges en el que el lector-detective resuelve el enigma después del final de la primera lectura a partir de la reconsideración de las pistas diseminadas en el texto (lo cual supone una segunda lectura). La primera versión de este proyecto borgeano aparece en un artículo publicado en 1938 en la revista *El Hogar* («*Excellent intentions* de Richard Hull») y reeditado en: *Obras completas IV*. Buenos Aires, Emecé, 1996. p.359. La segunda versión aparece en «Examen de la obra de Herbert Quain» en 1941 cuando Borges imagina un texto en el que el lector, «más perspicaz que el detective», resulte ser el único capaz de descifrar el misterio. No es casual que el ejemplo tenga que ver con el policial, un género en el que la interpretación de hechos y palabras –con todas sus implicaciones metatextuales– ocupa un lugar central.

44. El cierre se expresa materialmente en lo que la terminología de Hamon define como cláusulas («clausules»). Los procedimientos que los escritores emplean para terminar son los que hacen del final un lugar estratégico (cf. Ben Taleb, 1984; Herrstein-Smith, 1968)³³. Entre los más formales, pueden citarse la vuelta al presente (Kotin-Mortimer, 1985) o los cambios de tiempo, género, estilo, persona (Zekri, 1998), maneras de operar un corte y de señalar que comienza el *excipit*. El recorte del *excipit* se lleva a cabo a través de mecanismos análogos a los que sirven para definir las fronteras del *incipit*: el principio del fin se marca de manera similar al fin del principio, con un espacio en blanco, un cambio de párrafo o de capítulo, una frase que marca explícitamente que empieza el final, un cambio de la descripción a la narración o viceversa, un cambio de la narración al discurso directo o viceversa, un cambio de voz o de nivel narrativo (sobre todo cuando hay narración enmarcada), un cambio de focalización, el cambio de un diálogo a un monólogo o viceversa o un salto temporal (que en el caso del *excipit* es a menudo una vuelta al presente o al tiempo del *incipit*).

45. Las que acabamos de enumerar son simples marcas de delimitación de los *excipits*. Además de ellas, es preciso tener presente toda una serie de procedimientos clausulares codificados cuyo objetivo es la completud semántica. Algunos críticos proponen una tipología muy completa de recursos terminativos (Kunz, 1997; 129-252). Algunos de estos recursos son:

- las fórmulas de cierre de un relato («Y colorín colorado, este cuento se ha acabado», «Y vivieron felices y comieron perdices», «Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants»),
- un trabajo particular sobre la métrica y el ritmo, como el que estudia en la prosa latina Morier (Morier, 1989) y el que analizan también Mazaleyrat y Molinié (Molinié, Mazaleyrat, 1989). Estos procedimientos clausulares que tienen una importancia capital en la poesía, pero también pueden operar en la prosa, en la que un cambio de ritmo suele señalar que se acerca el final,
- los *topoi* narrativos del final que son espejo de los del comienzo (alba o

33 El razonamiento de Marco Kunz es el inverso: es la posición final la que otorga valor terminativo a recursos que pueden aparecer en cualquier zona de un texto de ficción: «Es este final mismo (i. e. el hecho de ser seguido sólo del blanco del papel) lo que actualiza la potencialidad terminativa de estos elementos [...]: igual que sólo la cercanía de un imán activa las fuerzas magnéticas de ciertos metales, el vacío de palabras posterior al punto final revela el poder terminativo de las palabras inmediatamente anteriores a este punto» (Kunz, 1997; 131).

crepúsculo, casamiento, muerte, llegada, puerta o muro, partida o el nacimiento de un niño que Kotin-Mortimer llama «fin-fils»),

- los finales epigramáticos (« tag-line », una sola frase final como cierre condensado y efectista, que estudia bien Kotin-Mortimer), sentenciosos (estudiados por Larroux) o moralizantes (cuya forma más evidente es la moraleja).

46. Entre los *topoi* clausulares consagrados por la tradición literaria, es indudable que la boda y la muerte han ocupado siempre un lugar fundamental. Es lo que destacaba Leo Bersani en el artículo sobre la novela realista ya citado (Bersani, 1982) y es también la idea que aparecía en el *excipit* de la novela *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Italo Calvino (construida como un encadenamiento de *incipits* y como una reflexión sobre los *incipits*):

Autrefois, le récit n'avait que deux façons de finir : une fois leurs épreuves passées, le héros et l'héroïne se mariaient ; ou ils mouraient. Le sens ultime à quoi renvoient tous les récits comporte deux faces : ce qu'il y a de continuité dans la vie, ce qu'a d'inévitable, la mort (Calvino, 1979; 287)³⁴.

47. En un ensayo de 2001 César Aira se burla de este procedimiento:

El problema para el narrador primitivo, cuando quiso contar algo más que una anécdota o una biografía, debe de haber sido la falta de términos discretos en la experiencia. En efecto, el continuo de la vida que vivimos no tiene divisiones (o las tiene en exceso). El narrador tuvo que inventar principios y fines que no tenían un correlato firme en la realidad, y eso lo llevó a fantasías o convencionalismos, algunos tan imperdonables como terminar las historias de amor con una boda (Aira, 2001).

48. En sus «Nuevas tesis sobre el cuento» (1999) Ricardo Piglia también subraya la desconfianza del lector contemporáneo respecto de la visión del mundo de quienes hacen (o esperan) que un relato concluya en una muerte o una boda y para ello cita una anécdota muy divertida leída en un texto de la narradora norteamericana Flannery O'Connor, cuya tía pensaba que sólo hay buen relato si alguien se casa o mata a otro en el final. O'Connor cuenta que escribió, pensando en su tía, un cuento en el que el protagonista es un vagabundo que se casa con la hija idiota de una anciana y que después de la ceremonia se lleva a la hija en viaje de bodas, la abandona en un parador de

³⁴ Frank Kermode vuelve sobre las convenciones del final y nos recuerda los términos en que Henry James, en su prefacio a *Roderick Hudson*, se burla de los finales concebidos como «a distribution at the last of prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs, and cheerful remarks» (Kermode, 1969; 22).

la ruta, y se marcha solo, conduciendo el automóvil». La escritora nunca logró convencer a su tía de que ése fuera un cuento completo, a pesar de que el final incluyera una boda. «Mi tía –contaba O’Connor– quería saber qué le sucedía a la hija idiota luego del abandono». Después de citar la anécdota, Piglia concluye: «Los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia. Sin finitud no hay verdad, como dijo el discípulo de Husserl. Y por lo visto la tía de Flannery no ha encontrado el sentido de esa historia» (Piglia, 1999; 108-109).

49. La literatura contemporánea ha abandonado los procedimientos clausulares tradicionales como el final preparado en que todos los hilos narrativos se anudan (entre cuyos ejemplos paradigmáticos pueden citarse la novela policial de enigma o los cuentos contruidos en función de una revelación final) o el final que completa el programa anunciado al comienzo del texto. En el *excipit* puede aparecer un enunciado metalingüístico que indique que ha llegado el final (la «cadence déclarative» definida en Kotin-Mortimer, 1985), pero incluso en esos casos que aparentemente facilitan la lectura señalando explícitamente el final, el *excipit* suele resolverse en un pliegue del texto sobre sí mismo (pliegue reflexivo en las dos acepciones del término) o en un final abierto que deja el sentido en suspenso («fin-commencement» estudiado también en Kotin-Mortimer, 1985). Estos cierres paradójicos que indican que en verdad nada se cierra, que nada puede cerrarse, parecen poner a los lectores en el lugar de la tía de Flannery O’Connor mencionada en el artículo de Ricardo Piglia.

50. El final es, en verdad, una apertura al mundo. Gensane da vuelta a la frase de Mallarmé de que el mundo no existe más que para terminar en un libro y formula la idea de que el libro no existe sino para terminar en el mundo (p.10). Claude Duchet expresa muy claramente esta idea en su trabajo pionero sobre el *incipit* de *Madame Bovary*:

C'est pourquoi le bout d'un texte n'est pas sa fin, mais l'attente de sa lecture, le début de son pourquoi, de son vers quoi. Au bout de la *Recherche*, la recherche commence, «dans le temps», et le roman se recommence. C'est l'autre seuil du texte, un instant de vérité où il se *déclare*, –«nuit qui marche» ou «amour taciturne...»– ajoutant un effet aux effets, une destination au sens. (Duchet, 1971; 4)

Entre dos puertas

Si le corps à corps qui a lieu entre la porte de l'incipit et celle du desinit peut être un entre-deux éprouvant, il «aide [selon D. Sibony] à prolonger fictivement le processus identitaire (où se déjoue l'identité, où se décadre l'image du monde) sans passer par l'épreuve réelle.» [...] Soumettre son corps propre aux influences berçantes, caressantes, ouvrantes ou dissolvantes de l'espace diégétique, c'est pour le lecteur accepter la faille inhérente au fait d'exister, rejouer son espace propre. [...] Le parcours, entre-deux portes, s'il peut être éprouvant comme «écart à soi-même», ne saurait être insupportable.
Sophie Denis, «Entre deux portes: garder contenance»

51. El estudio de la teoría y sobre todo de la práctica del *incipit* y del *excipit* pone de relieve la enorme complejidad del problema. La complejidad aumenta cuando se intenta definir el modo en que los bordes del texto se articulan. Sophie Denis comienza a pensar la cuestión en su tesis de doctorado cuando propone una serie de categorías para definir el *incipit* novelesco partiendo de la metáfora de la puerta y teniendo en cuenta en algunas de ellas la articulación con el *excipit*:

1) Porte cochère, qui fait coïncider le début du texte avec le début de l'histoire racontée. Le lecteur est initié, pris en charge, mis en confiance. 2) Porte battante, qui fait accéder le lecteur à une histoire déjà en cours (début *in medias res*). Le lecteur est ignoré. 3) Porte antipanique, qui piège le lecteur à l'intérieur de la diégèse par des marques conatives fortes. 4) Sas, qui initie le lecteur par des informations métadiscursives sur la diégèse. Il est donc associé au «work in progress». 5) Porte de service, qui ouvre sur une histoire annexe par rapport à la Fabula. Le lecteur est leurré. 6) Porte à tambour, qui fait coïncider *incipit* et *desinit* et invite le lecteur à relire le roman. 7) Pas de porte, qui désigne un *incipit* commencé à mi-phrase, à mi-procès et laisse le roman comme «incomencé». (Denis, 2002)

52. En un trabajo posterior, Denis retoma y desarrolla la metáfora de la puerta para intentar una reflexión de conjunto sobre la articulación entre los *incipits* y los *excipits* novelescos. Esta reflexión precisa ciertos planteamientos de su primer trabajo y concibe al texto ficcional como un espacio «entre dos puertas». Partiendo del análisis de la relación entre el *incipit* y la diégesis y teniendo luego en cuenta la relación que el narrador busca establecer con su lector, reflexiona sobre la articulación entre los bordes textuales y propone una tipología (Denis, 2008)³⁵.

35 Sophie Denis distingue: 1) textos que acunan («bercent») porque aplican el esquema de

53. Armine Kotin Mortimer hace un estudio histórico de la cuestión en la novela francesa y constata la tendencia de la literatura contemporánea a los finales abiertos, tendencia que decepciona y cuestiona la expectativa tradicional de que el final de un texto establezca algún tipo de relación con su comienzo (Kotin-Mortimer *in* Del Lungo ed., 2008)³⁶.
54. Andrea Del Lungo piensa la articulación entre el *incipit* y el *excipit* en los textos de ficción y vuelve sobre la definición de los bordes textuales, que resulta más apropiado caracterizar como espacios de pasaje que como fronteras de separación del espacio ficcional. El crítico precisa luego su idea:

...même si le début et la fin délimitent le texte [...], il s'agit dans les deux cas de seuils à *double sens*, ouverts à la fois vers le texte et le monde, où s'articule précisément la relation entre l'œuvre littéraire et son dehors –contexte, savoir, histoire. Un roman, donc, fait semblant de commencer et de finir dans la mesure où son commencement et sa fin ne peuvent rien avoir d'absolu : moins qu'une frontière, ces deux espaces doivent être considérés comme une transition, un passage, voire un *entre-deux*. (Del Lungo, 2008)

la decadencia: un *incipit* estático o *in medias res* introduce un texto cuyo desarrollo será comprensible y culminará en un cierre (los ejemplos citados son novelas de Louis Aragon, Julien Gracq y Philippe Sollers), 2) textos que acarician («caressent») porque aplican el esquema de la *amplificación*, a través de un aumento constante de la tensión creado a partir del énfasis en las fisuras (Denis cita como ejemplo las novelas de Claude Simon), 3) textos que abren («ouvrent») porque aplican el esquema de la *atenuación*, *incipit* no marcado, utilización de trampas o amenazas al lector (por ejemplo en las novelas de Nathalie Sarraute) y 4) textos que disuelven («dissolvent»), en los que, según Sophie Denis, se sigue utilizando el esquema de la *atenuación*, pero en los que el lector se siente perdido (Denis cita como ejemplo las novelas de Samuel Beckett) (Denis, 2008). Creemos que el término «caresser» puede resultar engañoso porque la palabra «caricia» sugiere una operación no violenta de la cual podría inferirse una actitud de respeto hacia las convenciones, cuando en realidad el esquema de la amplificación propuesto por Denis en su segunda categoría supone por el contrario una insistencia en las fisuras y tensiones. A pesar de esta torpeza terminológica, el intento de pensar la articulación entre los bordes del texto llevado a cabo por esta investigadora nos parece valioso.

- 36 Armine Kotin-Mortimer estudia la relación entre el comienzo y el final en la novela francesa y observa que en el siglo XVIII se plantean a veces relaciones cerradas (es lo que ocurre en los relatos enmarcados o en aquellos cuyo comienzo anuncia ya el final, como por ejemplo *Manon Lescaut* del abate Prévost o *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre), pero otras veces también relaciones abiertas (a través de *excipits* que sugieren que habrá una continuación, como por ejemplo el de *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos) y, ya en el siglo XIX, percibe en Balzac una relación directa entre uso del pasado perifrástico (*passé composé*) de sus *incipits* y el presente de sus *excipits* (que realizan o explican el comienzo). Prolongando su estudio hasta el siglo XX, Kotin-Mortimer ve que el *nouveau roman* (por ejemplo *La jalousie* de Alain Robbe-Grillet) se opone a la tradición y plantea principios y fines inciertos, tramas que dan la impresión de una constante repetición y finales abiertos (Kotin-Mortimer, 2008).

55. Consciente de la imposibilidad de realizar en 2008 (y tal vez definitivamente³⁷) ningún tipo de síntesis sobre las formas en que se articulan comienzos y finales, Del Lungo bosqueja, sin embargo, algunas tendencias: lecturas «al derecho» o «al revés», recorridos múltiples, circularidad, encuadramientos y divisiones internas del texto, efectos de sentido diversos que van de las simetrías y coherencias a los desvíos y cortocircuitos. La observación de cómo programa el texto, desde sus fronteras, su propio desciframiento (en el comienzo a través del anuncio, la postergación o el disimulo de un sentido que el cierre se encarga de develar, desplazar o dispersar) y el estudio de la manera en que ambas fronteras textuales se relacionan con las expectativas del lector (expectativas preexistentes o engendradas por el texto, expectativas que oscilan entre las hipótesis extremas del reconocimiento y la decepción) llevan a Del Lungo a un cuestionamiento no sólo de las fronteras sino incluso de la hermenéutica.
56. Diremos, para concluir, que todos estos planteamientos teóricos acerca de las estrategias de articulación entre el *incipit* y el *excipit* distinguen básicamente dos tendencias:
- una tendencia que apunta a la contención del sentido, cuyos recursos son el relato verosímil y ordenado (que exige lo que Del Lungo define como una «lectura al derecho» y que responde a criterios de simetría y coherencia), el establecimiento de un pacto de lectura claro y a menudo incluso explícito, el planteo inicial y la solución final de una serie de enigmas, la justificación del interés o de la utilidad del relato, las apelaciones al lector para guiarlo, el uso convencional de procedimientos convencionales, la reflexividad aclaratoria, la intertextualidad identificable y cuya pertinencia no plantea problemas, la coherencia entre un principio que abre un marco y un final que lo cierra, la articulación entre un principio que anuncia un programa de desciframiento y un final que revela el sentido y satisface todas las expectativas (las tradicionales y las que el texto va creando),
 - una tendencia contraria a la precedente que apunta a la dispersión del sentido valiéndose del relato fragmentario, proponiendo recorridos

37 Del Lungo observa que en el ámbito literario existen muy pocos trabajos sobre la articulación entre comienzos y finales y argumenta: «il n'est pas sûr que "le-début-et-la-fin" (considérons le sujet de notre travail comme un syntagme figé) constitue un véritable objet théorique ; osons au moins le poser en tant qu'objet critique, car cela n'a jamais été véritablement fait dans le domaine littéraire» (Del Lungo, 2008).

múltiples, planteando constantes desvíos y cortocircuitos (respecto de lo anterior y/o respecto de las convenciones) o finales que decepcionan las expectativas o no cumplen con los objetivos anunciados, usando de manera recurrente el segundo grado, la reflexividad dispersa o sin objetivo claro y la intertextualidad desconcertante, engañando o agrediendo al lector, cuestionando las fronteras de la ficción e incluso la hermenéutica misma (sobre la tendencia a acentuar o a relativizar el carácter concluso en la novela, cf. Kunz, 1997; 213-252).

57. Estas dos orientaciones son, indudablemente, el resultado de una simplificación extrema de la complejidad del fenómeno literario, pero pueden resultar útiles como marco para una reflexión sobre las estrategias concretas utilizadas en cada texto de ficción.
58. En su reflexión sobre la articulación entre el *incipit* y el *excipit* Andrea Del Lungo constata que los intentos de escapar a la linealidad en la literatura tienen menos que ver con la voluntad de transgredir que con el deseo de instaurar nuevas dinámicas, en un juego que no ignora que escritores, lectores y críticos acabarán por someterse a la obligación temporal de la linealidad. Al pensar los bordes del texto, Del Lungo considera que lo que la modernidad aporta no apunta tanto a transgredir o desestructurar las fronteras sino a subrayar el escamoteo del sentido y la reflexividad. Los espacios fronterizos del *incipit* y del *excipit* y la dinámica creada entre ambos insisten en la reflexión metatextual. La articulación entre el comienzo y el final del texto confirma y al mismo tiempo cuestiona la linealidad: aunque se abre la posibilidad de un cierre, queda siempre un resto que no se explica. El juego entre ambos polos sugiere que hay un sentido escondido pero al terminar de leer el misterio persiste y la insatisfacción obliga al lector a desandar el camino para intentar encontrar alguna respuesta, con lo cual la linealidad, que parecía una condición *sine qua non* de un arte construido con palabras, acaba por ser puesta en tela de juicio. La articulación deshilachada entre el *incipit* y el *excipit* (la existencia de hilos que quedan sueltos cuando el lector llega al espacio en blanco del final) convierte a las fronteras textuales en «polos inestables de la linealidad» (la expresión es de Del Lungo), polos que, en el mismo instante en que dibujan una línea, comienzan a borrarla, polos que apuntan al enigma de la significación y del sentido³⁸.

38 Del Lungo reflexiona sobre los elementos que vinculan comienzo y final en la ficción

Bibliographie

AIRA César, «El viaje y su relato», in *Babelia, El país*, Madrid, 21 de julio de 2001.

ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1969.

AUTIÉ Dominique, « Anatomie de l'excipit », 2005, in http://blog-dominique.autie.intexte.net/blogs/index.php/all/2005/01/28/anatomie_de_l_excipit

BAKHTINE Mikhail, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman* (1937), trad. française, Paris, Gallimard, 1978.

BANVILLE John, « À quel jeu jouez-vous ? L'ange nécessaire », *La Licorne*, Université de Poitiers, novembre 1995 (trad. Liliane Louvel), cit. in Bernard GENSANE, 1996, p. 2.

BARTHES Roland, « Théorie du texte », *Encyclopédie Universalis*, 1976, vol. 15, p. 1013-1017.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte* (1973), in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, tome 2.

BEN TALEB Othman, « La clôture du récit aragonien », in *Le Point final*, Acte du colloque international de Clermont-Ferrand, Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984, p. 129-144.

contemporánea sin darle al receptor las claves para acabar de entender. Para explicar lo que quiere decir, el crítico evoca la maleta al comienzo y al final de la película *Pulp fiction*. Esa maleta –dice Del Lungo– «ne représente pas seulement le vecteur de l'énigme et de l'intrigue, assurant sa linéarité, mais aussi le lieu symbolique du non-dit, s'ouvrant à une lecture métatextuelle qui verrait en elle l'emblème d'un sens caché que la fin refuse de dévoiler, ou encore la métaphore de l'œuvre entière et de sa réception. Ce principe herméneutique instaure ainsi une réflexivité des frontières qui est aussi, à la fois, une réflexion sur les frontières, faisant du début et de la fin les *pôles instables* de la linéarité, qui cependant existent bel et bien, en dépit de leur instabilité, et qui montrent du doigt l'objet énigmatique où se lovent la signification et le sens.» (Del Lungo, 2008).

G. VILLANUEVA, «Principio y final del texto, polos inestables de la linealidad...»

BERSANI Léo, « Le réalisme et la peur du désir », in G. GENETTE et T. TODOROV (comp.) *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 47-80.

BIASI Pierre Marc de, « Les points stratégiques du texte », in *Le grand Atlas des littératures*, Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 1990, p. 26-27.

BOIE Bernhild y FERRER Daniel, « Les commencements du commencement » in *Genèses du roman contemporain : Incipit et entrée en écriture* (sous la direction de Louis Hay), Paris, Ed. CNRS, 1993, p. 7-36.

BORGES Jorge Luis, «Examen de la obra de Herbert Quain», in *Ficciones*, 1944 (primera publicación en 1941).

BORGES Jorge Luis, «Excellent intentions de Richard Hull», Buenos Aires, *El Hogar*, 1938 (reeditado en *Obras completas IV*. Buenos Aires, Emecé, 1996).

CALVINO Italo, « Commencer et finir » (texte d'une conférence de 1985), traduction de Jean-Paul Manganaro dans *Défis aux labyrinthes*, deux volumes, éd. du Seuil, 2005, vol. II, p. 105-121.

CALVINO Italo, *Se una notte d' inverno un viaggiatore*, 1979. Traducción francesa : *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Gallimard, 1989.

CHATELLUS Adélaïde de (coord.), *Fronteras en la literatura y las artes hispanoamericanas últimas*, Paris, Sorbonne Université, 2014.

CHEVILLOT Frédérique, *La Réouverture du texte*, Stanford French and Italian Studies/Anma libri, 1993.

CHIMAL Alberto, « Los mejores comienzos de novela en español », 7 de mayo de 2012, in <https://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/los-mejores-comienzos-de-novela-en-espanol/>

CONTRERAS Sandra, *Las vueltas de Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

DÉBRAY-GENETTE Raymonde, « Génétique et poétique : esquisse de méthode », *Littérature* n° 28, 1977, p. 19-39.

G. VILLANUEVA, «Principio y final del texto, polos inestables de la linealidad...»

DEL LUNGO Andrea (éd.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Garnier, 2010. Publication en ligne sur Fabula, 2008 (URL : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire636.php>)

DEL LUNGO Andrea, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », in DEL LUNGO Andrea (éd.), 2008 en ligne, 2010 sous forme de livre.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

DENIS Sophie, « Entre deux portes : garder contenance », in Del Lungo ed., 2008.

DENIS Sophie, *L'incipit : les portes de l'espace romanesque français du XX^e siècle* (directeur Jacques Fontanille, Université de Limoges, 2002), cit. in Del Lungo ed., 2008 et 2010.

DUBOIS Jacques, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », in *Poétique*, n° 16, 1973, p. 491-498.

DUCHET Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », in *Littérature*, n° 1, 1971.

DUCROT O., TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions de Seuil, 1972.

ESCOLA Marc, « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées ? », *Atelier de théorie littéraire*, 2003, in http://www.fabula.org/atelier.php?Existe-t-il_des_%26%23156%3Buvres_que_l'on_puisse_dire_achev%26eacute%3Bes%3F

FALCONER Graham, « L'entrée en matière chez Balzac : prolégomènes à une étude sociocritique », in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, p. 129-150.

GARCIA Mariano, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

G. VILLANUEVA, «Principio y final del texto, polos inestables de la linealidad...»

GENSANE Bernard, « Les moyens de la fin : quelques pistes », in *Études Britanniques Contemporaines*, n° 10, Montpellier, Presses universitaires de Montpellier, 1996.

GREIMAS A., COURTÈS J., *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livre, 1993 (primera edición de 1979).

GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague, Mouton, 1973.

HAMON Philippe, « Clausules », in *Poétique*, n° 24, 1975, p. 495-526.

HAY Louis, « Les trente-trois débuts de Christa Wolf », in Bernhild Boie et Daniel Ferrer (eds.), *Genèses du roman contemporain. « Incipit » et entrée en écriture*, Paris, Éditions du CNRS, 1993, p. 79-103.

HERRSTEIN-SMITH Barbara, *Poetic closure : a study of how poems end*, Chicago, University of Chicago press, 1968.

HOEK Léo Huib, « Instances sémiotiques de l'amorce romanesque », in *Rapport*, n° 2, 1986, p. 1-21, cit en Zekri, 1998. http://blog-dominique.autie.intexte.net/blogs/index.php/all/2005/01/28/anatomie_d_e_l_excipit

<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2013/01/Iberical-Numero-5.pdf>

JEAN Raymond, « Ouvertures, phrases-seuils », in *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, p. 13-23.

JOUVE Dominique, « FERMETURE / Ending; Closure », in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, sous la direction scientifique de Robert Escarpit ; [puis] de Jean-Marie Grassin, Association Internationale de Littérature Comparée, 1979-... (<http://www.ditl.info>)

KERMODE Frank, *The Sense of an Ending*, New-York, Oxford University Press, 1969.

KOHAN Martín, « Como venía diciendo », reflexión leída en septiembre de 2005 en un homenaje a Juan José Saer organizado por el Foro de Crítica

G. VILLANUEVA, «Principio y final del texto, polos inestables de la linealidad...»

Cultural del Departamento de Humanidades de Universidad de San Andrés en colaboración con el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, publicación en línea en *Lecturas de Juan José Saer: una celebración de « la zona »*, Universidad de San Andrés, p. 19-22 (consultable en línea en : <https://home.udes.edu.ar/files/humanidades/DT38-Lecturas%20de%20Juan%20Jos%C3%A9%20Saer.pdf>).

KOTIN-MORTIMER Armine, « Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », in Del Lungo ed., 2008 et 2010.

KOTIN-MORTIMER Armine, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.

KUNZ Marco, *El final de la novela: Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997.

LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.

LOTMAN Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

MOLINIÉ Georges, MAZALEYRAT Jean, « Clausule », in *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989.

MORIER Henri, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989 (primera edición de 1961).

OUALLET Yves, « De la finitude en littérature », in DEL LUNGO Andrea (éd.), 2008 et 2010.

PARKINSON ZAMORA Lois, *Narrar el apocalipsis*, México, Fondo de Cultura económica, 1996 (1989 para la primera edición en inglés y 1994 para la primera edición en español).

PAULS Alan, « Empezar por Pero », in *Página 12*, Buenos aires, 12 de junio de 2005 (consultable en <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-52311-2005-06-12.html>)

PETRESCU Radu, « À l'ombre des récits possibles », in *Philologica Jassyensia*, An III, Nr. 1, 2007, p. 229-234 (consultable también en: https://www.philologica-jassyensia.ro/upload/III_1_Petrescu.pdf).

G. VILLANUEVA, «Principio y final del texto, polos inestables de la linealidad...»

PIGLIA Ricardo, «Nuevas tesis sobre el cuento», en su *Formas breves*, Buenos aires, Temas, 1999, p. 103-134.

PRAT-DERRINGTON Emmanuelle, « Comment finir ? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction », in *La clé des langues*, Lyon, École normale supérieure de Lyon, 2012, <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/langue/linguistique-textuelle/comment-finir-la-fin-et-l-apres-la-fin-dans-les-recits-de-fiction>

PREMAT J., VECCHIO D., VILLANUEVA G., «Un arte de escribir. Los manuscritos de Glosa y El entonado», in *Juan José Saer, Glosa. El entonado*, Córdoba (Argentina), Alción Editora /colección Archivos de l'UNESCO, 2010, p. 473-579.

QUINTERO Gustavo, «Nunca terminar de narrar: Los límites de la obra en Juan José Saer», in VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria -IdIHCS/CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 7, 8, y 9 de mayo de 2012, <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Quintero-%20Gustavo.pdf/view?searchterm=None>

RICCEUR Paul, *Temps et récit 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

RUIZ GARZON, Ricard, «Célebres comienzos», Madrid, *El país*, 8 de enero de 2015, in : https://elpais.com/cultura/2015/01/08/babelia/1420748594_095369.html

SACKS Sheldon, *Fiction and the Shape of Belief*, Berkeley, University of California Press, 1966.

SAID Edward, *Beginnings*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1975.

TLFi (*Trésor de la Langue Française Informatisé*) consultable en el Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (creado por la UMR ATILF : Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française, CNRS – Nancy Université, site web : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie>).

G. VILLANUEVA, «Principio y final del texto, polos inestables de la linealidad...»

ZEKRI Khalid, *Études des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de doctorat en Littérature Française, option Littérature Comparée, sous la direction de Charles Bonn, présentée en 1998 en la UFR des Lettres et Sciences de l'Homme de l'Université de Paris 13 (consultable en : <http://www.limag.com/Theses/Zekri.PDF>).