

COMENZAR POR EL COMIENZO O LA TEORIA DE LOS INCIPIT

María Amoretti H.

“Por dónde comenzar” intitula Barthes (1) uno de sus artículos señalando esa preocupación legítima de todo principio, preocupación que adquiere dimensiones mayores cuando se trata de la aproximación a un texto literario por los múltiples sentidos que sugiere simultáneamente.

Para este problema Barthes propone una solución (2): Partir de una condensación de sentido captada en el cuadro inicial del relato:

“No es posible *comenzar* el análisis de un texto (puesto que este es el problema que se ha planteado) sin adoptar una primera visión semántica (de contenido), sea temática, sea simbólica, sea ideológica. El trabajo que entonces queda por hacer (inmenso) consiste en seguir los primeros códigos, señalar sus términos, esbozar las secuencias, pero igualmente proponer otros códigos, que vienen a perfilarse en la perspectiva de los primeros” (3).

“El analista hallará ventajas en este movimiento, dado que le proporciona a la vez el medio de comenzar el análisis a partir de algunos códigos familiares y el derecho de abandonar estos códigos (transformarlos), avanzando no en el interior del texto (que siempre es simultáneo, voluminoso, estereográfico), sino en el interior de su propio trabajo” (4). Partir del cuadro inicial del texto, encontrar ahí una especie de condensación de sentido que se organizará en un número limitado de códigos y seguir el hilo y el orden que nuestra hipótesis impone: he aquí la descripción sumaria del procedimiento analítico que vamos a efectuar a continuación, valiéndonos para ello de una novela costarricense, *Cachaza*, escrita en Estados Unidos en 1975. Su autor es el psiquiatra Virgilio Mora Rodríguez; nacido en San José, reside actualmente en Nueva York. Según Duchet (5), el comienzo de un relato es el lugar estratégico de una “puesta en texto” condicionada de la manera siguiente:

- 1) Por una relación con el texto, narrativa, temática y semántica a la vez.
- 2) Por una retórica de la apertura que, a través de procedimientos codificados de “puesta en

escena”, contestará a las preguntas esenciales en todo relato: ¿Quién? ¿Dónde? ¿Cuándo?

- 3) Por una relación con el título.

Duchet afirma que la primera frase aparece, por así decirlo, recortada de una página ya escrita por el mundo; (6) así, todo comienzo supone un “afuera” del texto, como lo que “ya-estaba-ahí” del mundo. De ese espacio preexistente se separa y contornea el espacio novelesco. De esta manera, entre el mundo y el texto, la primera frase es una decisión. Ella selecciona del mundo sus propios materiales de partida, entre los objetos, los lugares, los momentos, los seres, las palabras que el mundo le propone.

Con estos materiales, la primera frase decidirá el espacio, el trayecto y la lectura del texto.

Para nosotros, la frase que delimita a *Cachaza*, su primera frase, es ese sintagma descriptivo que juega el papel de introducción y que se detiene en el primer punto:

“Agitada o taciturna, siempre golpeada, nerviosa o brava o alegre, cantando hablando o rezando o recitando, otras veces por semanas, por meses se la pasa todo el día sentada invierno o verano en la misma esquina del patio de Aislamiento en la Sección de Mujeres, con las piernas flexionadas, entre las rodillas la cabeza en donde del pelo sólo quedan mechones llenos de piojos y liendres que se rasca con la mano izquierda al tiempo que con la mano derecha se escarba el sexo, medio desnuda, más que medio desnutrida, mucho menos que medio atendida, menos que alguna vez comprendida, casi siempre indiferente, la mirada perdida, de su condición humana sólo la piel carcomida, la cara entre las piernas, las uñas sucias y largas, su lenguaje de palabras desunidas sus risotadas, su llanto que a veces dura días, sus pesadillas, de las que se despierta aterrorizada, gritando hecha un animal salvaje, despertando a todas sus compañeras del manicomio que a todo pulmón gritan a la vez que le dan patadas a las puertas de sus celdas, callen a esa hijueputa loca, cierren la puerta de su calabozo, mándenla para Enfermería o déngle un Leptozinal o un par de maquinazos, callen a esa hijueputa loca” (7).

Fácilmente observable, el sintagma introductorio de *Cachaza* corresponde perfectamente a la noción de *cuadro* gracias a su calidad descriptiva; discurso estático, sincrónico pero, al mismo tiempo, conjunto inmóvil de datos iniciales que hace

nacer una fuerza organizadora que desplegándose se hará texto:

- 1) Focaliza el carácter antropocéntrico del relato.
- 2) Ofrece, de entrada, la información necesaria sobre el medio, los lugares y el decorado dentro del cual se va a desenvolver la acción.
- 3) Ofrece, desde el principio, la información indirecta sobre el destino de los personajes; presagia su porvenir.
- 4) Muestra un cierto número de marcas, de procedimientos estilísticos que se convertirán en *leitmotive* retóricos.

El *incipit* orienta, en fin, la lectura del relato, su legibilidad, concatenando sus elementos primordiales. Vamos ahora, en el caso de *Cachaza*, a hacer más explícita, por medio del examen de esos elementos primordiales, esta orientación de legibilidad.

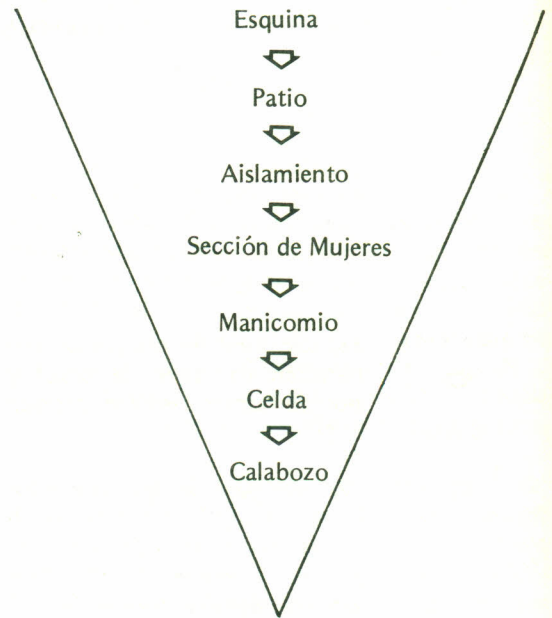
El carácter antropocéntrico del texto

Si bien Claude Bremond afirma que todo relato es un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano, lo humano puede presentarse bajo formas muy diferentes. Lo humano puede definirse frente a lo animal, frente a la máquina, frente a la naturaleza. Sin embargo, en *Cachaza* lo humano se define frente a lo humano. Así, en el caso de *Cachaza*, el carácter humano es netamente antropocentrista.

Aquí se trata del hombre y su existencia, simplemente. Todo ese gran problema que veremos desarrollarse paragramáticamente a lo largo del texto está condensado por la siguiente frase minimal, incluida en la descripción introductoria: "de su condición humana sólo la piel carcomida". Así pues, no se trata de otra cosa que de la condición humana.

El lugar y el decorado: el encierro

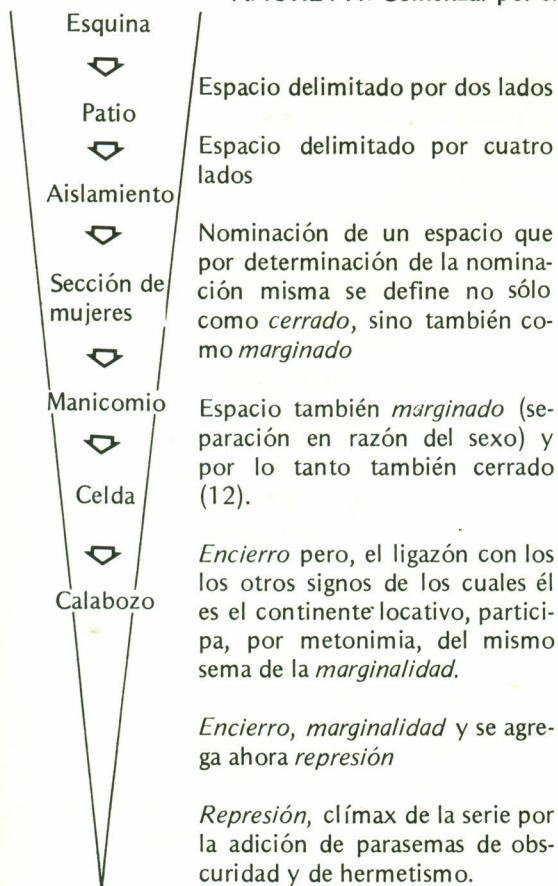
Esta condición humana está enmarcada por ciertas coordenadas espaciales, el decorado, que están establecidas en el sintagma descriptivo de una manera semánticamente progresiva:



Si asumimos ahora la recomendación de Edmundo Cros en *Propositions pour une Sociocritique* (9), el conjunto de signos citados anteriormente nos permite establecer una red de significación, una reducción semántica, gracias a la concordancia que establecen los diferentes signos entre sí. Hablamos de organizar un campo semántico para resolver —como dice Cros— “provisionalmente y según leyes que le son propias la polivalencia semántica de los signos implicados” (10). No obstante, nosotros nos atenderemos a la definición que da Greimas sobre el campo semántico:

“En sémantique lexicale, on appelle champ sémantique (ou notionel, ou conceptuel, selon les auteurs) un ensemble d'unités lexicales que l'on considère, à titre d'hypothèse de travail, comme doté d'une organisation structurelle sousjacente (...) Elle permet de constituer intuitivement, et comme point de départ, un corpus, lexématique dont on entreprendra alors la structuration sémantique grâce à l'analyse sémique” (11).

Regresemos entonces al sintagma introductorio. Ahí se presenta el decorado por medio de una serie lexical caracterizada por el límite, el sema del margen, la separación. Este sema se desarrolla por grados hasta transformarse, al final de la serie, en represión, sema evolucionado a partir del sema del margen.



Celda

Calabozo

Según Wellek y Warren:

“El marco escénico es medio ambiente (sic), y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse expresiones metonímicas o metafóricas del personaje” (14).

De esta manera, si el decorado, marco escénico, es una constelación léxico-semántica dominada por los semas ‘cerrado’, ‘represión’, la experiencia metonímica del personaje se evidencia en las siguientes expresiones: “Callen a esa hijueputa loca”, “siempre golpeada”, “cierren la puerta de su calabozo”.

Lo que del sintagma introductorio está consagrado al espacio, es tributario metonímicamente del carácter antropocentrista del relato pues su función consiste en describir la situación en la cual se encuentra el personaje: la atmósfera, de la que hablan Wellek y Warren inmediatamente después de la cita que hemos hecho más arriba (15). De esa forma la atmósfera es también objeto de una digresión metonímica: “terror”, “pesadilla”, “violencia”, “golpeada”, “patadas” (la risa que se transforma en “risotadas”, explosión, llanto, ruido, estridente).

El personaje y su porvenir

Pero... ¿quién es el personaje?

Si el marco escénico, el lugar, es la experiencia metonímica del personaje, el personaje del relato en cuestión sera, por consecuencia, un alienado mental (por la relación con “asilo”, “manicomio”), una mujer (por la relación con los sufijos establecidos y por la relación con el locativo “Sección de mujeres”), un marginal (aislamiento), una víctima de represión (“celda”, “calabozo”).

Los campos léxico-semánticos que definen a este personaje por medio de una predicación nominal abundante, están marcados por las siguientes oposiciones:

Desintegración	Integración
Golpeada nerviosa carcomida desunidas	—

A la pregunta cardinal de “¿Dónde?”, el incipit responde: en un asilo (manicomio). Pero el sema establecido por la relación de ese término con los otros de la serie locativa, le da un significado nítidamente particular: lugar cerrado - encierro - margen - represión = asilo.

Si representamos este campo léxico-semántico bajo la forma de oposición dialéctica, se obtiene la siguiente polarización: cerrado/abierto (13). De aquí podríamos extrapolar otras manifestaciones, a saber: (interior/exterior), (adentro/afuera), etc.

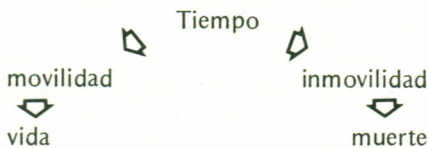
En la polarización abierto/cerrado, ‘cerrado’ sobrepasa a ‘abierto’. ‘Cerrado’ reagrupa el mayor número de signos:

Cerrado	Abierto
Patio	esquina
aislamiento	
Sección de mujeres	
manicomio	

Movilidad	Inmovilidad
Agitada	taciturna sentada indiferente

Si es cierto que el incipit presagia el porvenir del personaje, el nuestro está hipotéticamente determinado por una expresión fija o frase hecha: "pasársela". El verbo "pasar", como verbo transitivo, remite al estatismo, a la inmovilidad de la que habla el campo léxico semántico que acabamos de señalar. El complemento de objeto directo aparece ocultado y mediatizado por el pronombre "la" y constituye, por sinécdoque, la metáfora de la vida (16).

"Pasársela" remite al estatismo, pero al mismo tiempo al problema de la muerte, por metonimia con la presencia de la vida, y ambas, vida y muerte, remiten a la dimensión temporal:



Por lo demás, esta dimensión temporal está insertada dentro de una copiosa serie de unidades de medición: día, días, semanas, meses. Y dentro de una serie de unidades de frecuencia: siempre, veces, vez. La dimensión temporal establece la interatividad y hace del texto un cuadro, un cuadro cotidiano (cuadro, detención, estatismo, pero insertado en el tiempo gracias a su iteración).

En el sintagma "pasársela", es la duración, el consumo del tiempo, de la vida, lo que esencialmente importa. En otras palabras, la vida no se recorre, al contrario, se pasa, se consume en el estatismo —como dice Carmen Naranjo— en un "andar estático" que no puede ser otra cosa que un "pseudo-andar", una "pseudo-vida".

Los síntomas de una retórica

La introducción muestra un cierto número de procedimientos estilísticos que se transformarán luego en "leitmotive" retóricos del texto:

1) El indicio temporal que acabamos de señalar se convertirá en el relato en una categoría

privilegiada, no solamente como elemento de profundidad, sino también, y sobre todo, como estrategia discursiva esencial.

El tiempo, como ya lo vimos, es rico en unidades convencionales de medición, como también en marcas de frecuencia.

2) La dislocación sintáctica preludia la fragmentación del relato. La diégesis se desarrollará de manera discontinua (17): encontraremos una alternancia entre el presente, el pasado reciente y un pasado lejano. Pero esta dispersión cronológica se efectúa por relación con un presente, el de la instancia narrativa, llevada a cabo por un sujeto en todos los sentidos de la palabra ya que se realiza en una función narradora que se desenvuelve a partir de su propio instante y a partir de su propia instancia (18).

3) La disyunción es la figura sintáctica dominante:

agitada o taciturna
nerviosa o brava o alegre
hablando o rezando o recitando
invierno o verano
mándenla para enfermería o denle un
Leptozimal o un par de maquinazos.

En el sintagma introductorio aparece solamente una vez la conjunción copulativa y, frente a 8 ocurrencias de la disyuntiva o.

Como índice de diferenciación, la conjunción o separa.

Esta conjunción representa, en el incipit, el comienzo de una larga serie de rupturas organizadas como paradojas.

4) La paradoja o la ambivalencia se juega tanto en el nivel semiológico como en el nivel sintáctico, en el cual se manifiesta a través de procedimientos de contradicción tales como la acentuación de la peyoración; por ejemplo: "más que medio desnuda", "mucho menos que medio atendida".

5) Privilegio de la construcción nominal, de ahí el predominio de lo descriptivo.

6) La descripción diegética: Julieta Fonseca y Marta Rivera (19) señalan 143 pausas. A lo largo del relato la descripción tendrá un carácter particular: un sujeto en acción permite siempre la presentación de la escena a través de la enumeración de sus actos.

El narrador se transforma en un espectador (movilidad/inmovilidad) y el relato en contemplación (pasársela: andar estático). La descripción es,

entonces, significativa. Ella instala el relato en el espacio al mostrar los acontecimientos como espectáculos. Así, la descripción inunda el texto ofreciendo al mismo tiempo:

- a) Una actitud contemplativa y pasiva frente al mundo.
- b) Un predominio del ser sobre el hacer; de ahí su relación con el presente. El relato no se hace en el tiempo si no es por su desenvolvimiento en tanto enunciación.

Calificación y cuantificación de la enunciación marcarán una línea de fuerza en la retórica del relato: "angustia", "taciturna", "golpeada", "nerviosa", "brava", "alegre", "medio desnuda", "mucho menos que medio atendida", "menos que alguna vez comprendida", "casi siempre olvidada", "siempre indiferente".

7) El zoomorfismo como eje metafórico por excelencia: "hecha un animal salvaje". Este procedimiento retórico desembocará en la dimensión carnavalesca del relato: "al tiempo que con la mano derecha se *escarba* el sexo".

El comportamiento aparece aquí completamente *animalizado*.

8) El énfasis dado a las partes del cuerpo. Este rasgo está, además, fuertemente ligado al sema de la desintegración y de la disyunción como dislocación, separación, los cuales, por otra parte, se transforman, en el dominio corporal, en desmembración; de ahí que el cuerpo se manifiesta como fragmentado, como desintegrado doblemente por: a) una desintegración de la totalidad: piernas, rodilla, cabeza, pelo, mano, sexo, piel, cara, uñas, pulmón, etc. y por b) una desintegración de la parte bajo el efecto de la invasión de los parásitos y de su acción corrosiva: "donde del pelo sólo quedan mechones llenos de piojos y liendres", "de su condición humana sólo la piel carcomida". Así, el cuerpo aparece roído, carcomido desde el exterior, invadido, violado.

VARIA

El incipit de *Cachaza* se aleja un poco de los procedimientos clásicos de "mise en texte". En cuanto a la presentación del personaje central, la novela aparece decentrada: el relato comienza focalizando un personaje que no es el protagonista. Forzosamente nos debemos preguntar por qué (20) esta novela comienza con la presentación de un personaje secundario.

Cachaza, el protagonista, será al mismo tiempo el narrador de su propia historia (la diégesis del relato) y el narrador extradiégético (21), el autor, lo quiere libre, espontáneo; el protagonista no será, pues, el objeto de la descripción inaugural del relato para conservar incólume su aparente autonomía narrativa. No presentarlo es de alguna manera naturalizarlo. Más tarde (página 5 de la novela), Cachaza hará su entrada y por sus "propios medios", tan pronto como el decorado esté completamente montado.

He aquí una segunda pregunta que debemos plantearnos: si el personaje presentado en medio de esta escena inicial no es el protagonista ni tampoco un personaje secundario que conduzca luego hacia el protagonista, ¿cuáles entonces su función dentro del *incipit*?

La función de este personaje liminar es a todas luces estratégica u operatoria: este personaje no es otra cosa que un medio que facilita la descripción. De ahí su anonimato. El sintagma introductorio es una larga frase cuya expansión se debe a la inserción de numerosos complementos.

El sujeto es desinencial: está directamente ausente, indirectamente presente; dicho de otra forma, su presencia no es más que funcional (22).

El incipit del relato manifiesta una suerte de *lemma* que traza una constante de sentido y fija un imperativo de lectura a través de los semas de arranque, tal como han sido definidos por Duchet:

"Le sème, élément de signification minimale, aimante le sens dès l'entrée, selon les parcours signifiants, qui traversent le texte tout au long" (23).

Todo este procedimiento liminar que constituye el *incipit*, establece un protocolo de lectura que, ligado estrictamente al título, exige ciertas condiciones de legibilidad determinadas por referencias socioculturales.

Un poco de titulología

El título forma parte del relato (24) y lo etiqueta.

Su función o sus funciones, actúan paralelamente a las del *incipit*, ya que también el título es inauguración del texto.

Según Henri Miterrand (25), el título ayuda al lector a orientar su actividad de descodificación. El título funciona de manera metonímica: la parte permite citar el todo.

En *Cachaza*, el título es notable por su ambivalencia, la cual le asegura una función conativa, incitativa o publicitaria, considerable.

El título brusco, una sola palabra, *Cachaza*, sustantivo singular y asexuado por su propia ambivalencia, aparece marcado por la ausencia de determinantes y esta ausencia le confiere ineluctablemente una doble lectura:

- 1) Remite a una cualidad o condición humana: actitud calma, imparable, lenta, inactiva (26)..

La ausencia de determinantes justifica esta lectura pues el sustantivo se transforma, entonces, en un determinante por función, un operador de calificación comportamental: sustantivo.

▷ Adjetivo.

- 2) Remite a la nomenclatura de la fabricación de nuestra melaza. Existe en el discurso de los trabajadores de la caña de azúcar una significación muy particular para el término "cachaza": residuo, desecho. En fin, la cachaza es el desecho de la melaza.

En los dos casos, es la ausencia de determinantes la que permite la doble lectura, la oscilación del sentido. Desprovista de determinantes, la palabra puede pensarse en dos direcciones: *el cachaza y la cachaza*. Por otra parte, tipográficamente no hay ningún indicio revelador que pueda anular una de las dos lecturas posibles; el título aparece, lo cual es normal tratándose de títulos, completamente en caracteres mayúsculos.

Imposibilitados para seleccionar, no haremos ninguna reducción y conservaremos simultáneamente todos los sentidos:

El Cachaza: Ser humano (como calificación no se aplica más que a los seres humanos).

La Cachaza: Todo aquello que es desecho, residuo.

Como se verá luego, este doble sentido se sostendrá y sobrentenderá a lo largo de todo el texto. Su onnipresencia será efectiva gracias a lo que Jean Ricardou llama la descripción creadora, una descripción que se desarrolla a partir de directivas formales:

"Elle invente en toute cohérence un univers et tend à susciter un sens avec lequel elle entre en lutte. C'est comme une course contre le sens que peuvent se lire maintes oeuvres contemporaines" (27).

La lectura de *cachaza* en tanto residuo, nos ofrece un síntoma ideológico que nos sitúa de un golpe en un cuadro muy preciso: una sociedad de clases de la cual el relato presenta sus estratos inferiores, aquellos estratos de la escoria, de la periferia, de la marginación.

La lectura de *cachaza* como calificación comportamental nos ofrece también otro síntoma ideológico: la visión que la periferia o la marginación tiene de esta sociedad.

De esta manera, en el campo ideológico, la doble lectura del título se encuentra así testimoniada; ella envía, en un movimiento de vaivén, la mirada de un espacio a otro: la visión que la sociedad tiene del individuo en cuestión y la visión que este individuo tiene de la sociedad en cuestión.

Por una parte, el título remite a los marginalismos; por otra, él mismo es también margen, borde (28), ya que al institucionalizar las fronteras del texto por medio de sus imperativos de lectura, lo convierte en texto cerrado.

Al respecto, debemos también agregar su carácter perlocutorio: es breve y, en consecuencia, fácil de memorizar; en tanto atrae para persuadir al lector de leer el texto, la función del título es evidentemente perlocutoria.

Por esta razón, Leo Hoek (29) habla de la función pragmática del título. Tal función consiste en instalar un sentido previo y establecer una especie de contrato con el futuro lector: este es su valor ilocutorio, su valor contextual, ese valor que lo convierte en un acto de palabra de tipo performativo. Es necesario señalar además que esta función es extensiva al *incipit*; los dos, títulos e *incipit*, instauran la presuposición, la jurisdicción (los límites), el cuadro de lectura.

Pero al *incipit* y al título es necesario añadir otro elemento protocolario: el subtítulo.

Ya desde la cubierta que contiene al título, *Cachaza* pone el acento sobre su naturaleza ficticia. Por medio del subtítulo "novela", *Cachaza* confirma su carácter ficticio haciendo énfasis en su propia escritura. "Novela", es decir, "texto": "Yo soy texto, yo soy ficción" (30).

De esta manera, el subtítulo, el título y el *incipit*, fundan un contrato de lectura o un efecto contractual.

Títulos-incipit: Una inter-referencialidad irrecusable

La polivalencia del título es irreductible pues el *incipit* la repite y es también ratificada ulterior-

mente y de manera definitiva, por el epílogo que clausura el relato.

[Cachaza/ Desecho] preludia el sema del margen que inscribe el *incipit* dentro del campo léxico-semántico de la desintegración/integración (olvidada, indiferente, perdida).

[Cachaza/Pereza/Lentitud/Inactividad], preludia el sema del estatismo, sema que se manifiesta en el *incipit* bajo la forma de [movilidad/inmovilidad].

El título establece un doble sentido, un sentido oscilante. Por una parte, lo animado humano (“*el Cachaza*”), anticipa la orientación antropocéntrica del texto. Por otra, lo inanimado (“*la cachaza*”), anticipa las relaciones que se van a establecer en el campo social, relaciones que van del sujeto al objeto en una extraña involución.

Ya hemos adelantado que este doble sentido oscilante se mantiene hasta el final del relato, de manera que es la polivalencia —puesto que se trata de dos sentidos—, la que se mantiene y se constituye ella misma, en centro productor de texto.

La ambivalencia irradia y domina todo el texto, es en nuestro relato lo que Cros llama el *efe* conceptual dominante (31).

Para mostrarlo, tomemos por el momento el sema del margen. Este sema permite al mismo tiempo dos lecturas: la marginalidad puede entenderse como voluntaria; puede producirse por la no-intervención: [cachaza/pereza/lentitud/impasibilidad/inactividad]. La marginalidad puede concebirse también como producida por una situación de represión gracias a la cual el personaje es violentamente expulsado del centro: [cachaza/desecho/residuo/escoria].

Vemos pues, como la ambivalencia de los elementos liminares se repite. Así, el programa de lectura fijado por el aparato protocolario (título, subtítulo, *incipit*) se condensa, de esta forma, en un efecto contractual. Y este contrato, en particular, obliga a una lectura que oscila sobre un margen, el margen que funda la ambivalencia.

Los elementos de embrague como propedéutica para una lectura ideológica del texto.

En la medida en que los títulos y el *incipit* programan un comportamiento de lectura, al

proveer una clave de lectura, ellos funcionan ideológicamente.

Los elementos de embrague del relato son un condensado de carácter ideológico.

Regresemos un momento a la imagen inicial del texto. Ya hemos señalado que los campos léxico-semánticos nos remiten a un espacio cerrado: patio, aislamiento, manicomio, celda, calabozo. La significación social que impregna algunas de estas palabras es fácilmente identificable; celda, calabozo y manicomio son “aislamientos” impuestos por la sociedad. Ellos se refieren a las instituciones: prisión-hospital. El texto, por esta notación, se da a leer como enfrentamiento social, como espacio ideológico. El juego de significación se presenta como juego social.

Por lo demás, lo social está establecido en términos de poder. Las frases dichas por los personajes de la diégesis, en el nivel del *incipit*, son todas frases imperativas (32):

- 1) *callen* a esa hijueputa loca.
- 2) *cierren* la puerta de su calabozo.
- 3) *mándenla* para enfermería.
- 4) *dénle* un Leptozinal o un par de maquinazos.
- 5) *callen* a esa hijueputa loca (segunda recurrencia).

La emisión de órdenes en el texto tiene como componente implícito de su significación ciertas relaciones humanas, aquellas que se establecen con referencia al poder. Por otro lado, la palabra “aislamiento” descubre la acción de este poder instituido y enmascarado por medio de una estructura sintáctica típicamente mixtificadora: la frase española impersonal de tercera persona plural (33).

Entonces *aislar* es expulsar (34) fuera del centro de gravitación social sostenido por el poder.

El *incipit* lanza las huellas de un trabajo textual productor de ideología.

Las fronteras dibujadas por este trabajo textual han definido el territorio donde el sentido ronda. El *incipit*, es decir, la iniciativa de la palabra, fija así, por presuposición, su jurisdicción. Discurso y diégesis ejecutan ellos mismos un acto de represión y ostentación de poder. Fijando el centro de gravitación del sentido, cualquier desviación se situará más allá del margen, en la periferia.

Las reglas del juego han sido ya arrojadas, no nos queda más que respetarlas al jugar.

NOTAS

- (1) "Par où commencer" en *Poética*. No. 1, 1970.
- (2) Solución que de todas maneras implica tomarse una libertad metodológica, según lo confiesa el mismo Barthes.
- (3) Roland Barthes, traducción de Francisco Llinas, Barcelona, volumen especial, Cuadernos Infimos, 55, 1974, p. 70.
- (4) *Ibid.*, p. 70.
- (5) "L'idéologie de la mise en texte", en *La Pensée*. No. 215, octubre, Paris, 1980.
- (6) *Ibid.*, p. 45.
- (7) Utilizaremos la edición de la Editorial Universidad de Costa Rica, San José, 1977, a la cual remitiremos de ahora en adelante sin otra indicación.
- (8) *Análisis estructural del relato*, Comunicaciones, 4ta edición, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 90.
- (9) Edmond Cros, *Proposiciones para una Sociocrítica*, publicación del Centro de Estudios Sociocríticos de la Universidad de Montpellier, s.f.
- (10) Edmond Cros. "Conscient, inconscient et no-conscient. Approche Sociocritique de *La Región más transparente* de Carlos Fuentes". *Imprévue*, 1978 1/2, publicación del Centro de Estudios Sociocríticos de la Universidad de Montpellier, p. 80.
- (11) Algirdas J. Greimas, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage*. París, Hachette, 1979, p. 35.
- (12) Esta unidad léxica nos remite también a una sociedad sexista. Se debe también destacar el rasgo institucional de términos tales como "sección". El espacio adquiere ahora mayor densidad.
- (13) Por lo demás, estamos legítimamente autorizados para efectuar esta operación, no solamente por la lógica binaria según la cual un significante no tiene su sentido si no es por su relación con el significante contrario, sino también por la aparición de la palabra "puerta" que institucionaliza dos funciones: cerrar (cerrado)/abrir (abierto).
- (14) René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, 4ta edición, Madrid, Gredos, 1974, p. 265.
- (15) "...Casas que expresan a sus dueños; afectan a modo de atmósfera, (el subrayado es nuestro) a aquellas otras personas que han de vivir en ellas". *Ibid.*, p. 265.
- (16) El uso de este sintagma fijo es bastante frecuente en el ritual del encuentro: "¿Cómo te va?", "Ideay, ahí pasándola". Es muy interesante el análisis que de él hace Carmen Naranjo en su libro *Cinco temas en busca de un pensador*, San José, ed. Costa Rica, 1975; Carmen Naranjo lo define como "un andar estático", significación muy a propósito para nuestros objetivos; además, la expresión mencionada constituye ella misma una ambivalencia.
- (17) Muy significativa es la isotopía de la desintegración que hemos ya señalado en el plano de la calificación del personaje y la que podemos observar de nuevo en la fragmentación del cuerpo humano (piernas, rodilla, cabeza, pelo, mechones, mano, sexo, piel, cara, uñas, etc.). Esta isotopía genera una concurrencia extraordinaria en número y la encontramos ahora en la sintaxis y en la diégesis del relato.
- (18) Nos referimos aquí a Cachaza como narrador. El tendrá a su cargo la casi totalidad del relato. Nos vemos obligados a hacer esta anotación a pesar de que no constituye un fenómeno observable en el incipit, a fin de mostrar el carácter redundante del sema "desintegración", "discontinuidad", "fragmentación", "dislocación".
- (19) Julieta Fonseca y Marta Rivera. *Cachaza: relato novedoso en la literatura costarricense*. Tesis presentada en la Universidad de Costa Rica, San José, 1979, p. 12.
- (20) La retórica de la apertura realista, por ejemplo, siempre sitúa al protagonista en la escena inicial. Si en la escena inicial aparece un personaje secundario, es para conducir el foco, por su intermedio, hacia el protagonista.
- (21) Para referirnos a las diversas categorías del relato, empleamos la nomenclatura de Genette. Ver Gérard Genette, *Figuras III*, Paris, Seuil, 1972.
- (22) El discurso reifica los personajes al transformarlos en monitores que registran permanentemente la acción.
- (23) Claude Duchet, "Idéologie de la mise en texte", *La Pensée*, No. 215, Oct. 1980.
- (24) Según Leo Hoek, el título es un meta-signo que remite no a un referente humano sino a un libro. Citado por Miterrand en "Les titres des romans de Guy de Cars" en *Sociocritique*, op. cit.
- (25) *Idem.*
- (26) Esta lectura del título debe ligarse con el campo léxico semántico movilidad/inmovilidad, examinado en el sintagma introductorio.
- (27) Al verificar en el texto esta clase de descripción, encontramos al mismo tiempo un elemento de más

- para apoyar nuestra hipótesis de trabajo. La cita viene de *Problèmes du nouveau roman*, París, Seuil, 1967, p. 109.
- (28) He aquí otra relación entre título y sintagma introductorio: margen [desintegración/integración].
- (29) Op. cit.
- (30) Por este gesto, *Cachaza* se aleja de las novelas de tipo figurativo que se guían por los cánones de una estética de la representación.
- (31) *L'Aristocrate et le carnaval des gueux*. Publicación del Centro de Estudios Sociocríticos, Universidad de Montpellier, 1975.
- (32) Para Ducrot, la orden sirve para anunciar que se está en situación de ordenar. Para él, "ordonner c'est alors prendre le rôle du supérieur". Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, 2da. ed., París, Hermann, 1972.
- (33) La frase impersonal de tercera persona plural es aquí, como en la mayoría de los casos, la ocultación de un sujeto prohibido.
- (34) La conmutación se justifica en la medida en que la palabra "aislamiento" entra en relación con los términos de un sema de violencia y de agresión: "gritan", "patadas", "golpeada", "hijueputa".

BIBLIOGRAFIA

1. Austin, John L., *Quand dire c'est faire*, París, Seuil, 1970.
2. Barthes, Roland et al., *Análisis estructural del relato*, Comunicaciones, cuarta edición, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
3. Barthes, Roland, "Par où commencer", *Poétique* No. 1, 1970.
4. Barthes, Roland; Derrida, Jacques, et al, *Théorie d'ensemble*, París, Seuil, 1968.
5. Cros, Edmond, *L'aristocrate et le carnaval des gueux*, Montpellier, Publicaciones de Centro de Estudios Sociocríticos, 1975.
6. Cros, Edmond, "Conscient, inconscient et non-conscient, Approche sociocritique de *La región más transparente* de Carlos Fuentes", en *Imprevue*, 1978, Publicaciones del Centro de Estudios Sociocríticos de la Universidad de Montpellier, 1978.
7. Cros, Edmond. *Propositions por une sociocritique*, Montpellier, Publicaciones del Centro de Estudios Sociocríticos de la Universidad Paul Valéry, s.f.
8. Culler, Jonathan. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1978.
9. Duchet, Claude, "Idéologie de la mise en texte", en *La Pensée*, No. 215, octubre, París, 1980.
10. Duchet, Claude, "Pour une sociocritique ou variations sur un incipit", en *Littérature*, No. 1, febrero, París, 1971.
11. Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Segunda Edición, París, Hermann, 1972.
12. Fonseca, Julieta; Rivera, Marta, *Cachaza: relato novedoso en la literatura costarricense*, tesis Universidad de Costa Rica, 1979.
13. Genette, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.
14. Greimas, A. J. *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1972.
15. Greimas, A. J. et Courtés, J. *Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie des langages*, París, Hachette, 1979.
16. Mora, Virgilio, *Cachaza*, San José, Ed. Universidad de Costa Rica, 1977.
17. Naranjo, Carmen. *Cinco temas en busca de un pensador*, San José, Editorial Costa Rica, 1975.
18. Ricardou, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*, París, Seuil, 1967.
19. Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*, París, Seuil, 1967.
20. Roland Barthes, traducción de Francisco Llinas, Barcelona, Vol. Especial. Cuadernos Infimos, 55, 1974.

21. Searle, John, *Les acts du langage. Essai de Philosophie du langage*, París, Hermann, 1972.
22. Wellek, René et Warren, Austin, *Teoría Literaria*, cuarta edición, Madrid, Gredos, 1974.