

Entre la teoría literaria y la estética. Una mirada comunicativa de Umberto Eco (II)

Autoría



Tanius Karam

Doctor mexicano en Ciencias de la Información por el Departamento de Periodismo III Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario

Abstract

INTRODUCCIÓN

AVANCES HACIA UN PARADIGMA COMUNICATIVO EN LA TEORÍA LITERARIA

EL CASO DE LA OBRA ABIERTA

EL MENSAJE ESTÉTICO, A DOS FRENTES

EL NACIMIENTO DEL LECTOR EN LECTOR IN FABULA

DEL "LECTOR MODELO" AL INTENTIO LECTORIS

EL NARRADOR: ENTRE EL CONFABULADOR Y EL FILÓSOFO

REFERENCIAS. Obras de Umberto Eco (organizadas por primera edición en italiano)

REFERENCIAS. Otras referencias citadas

ABSTRACT



*Ya en nuestra primera lección dedicada al autor de *La Estructura Ausente*, sosteníamos la centralidad que tiene la teoría literaria en su trabajo. Aun cuando en los estudios de comunicación hemos aprendido a reconocerlo como un "clásico" de la comunicación, guarda el autor quizá mayor relación con la estética y la teoría literaria.*

INTRODUCCIÓN

En esta lección queremos explorar la dimensión narrativa, teórica en literatura y estética, de Umberto Eco. Ya en nuestra primera lección dedicada al autor de *La Estructura Ausente*, sosteníamos la centralidad que tiene la teoría literaria en su trabajo. Aun cuando en los estudios de comunicación hemos aprendido a reconocerlo como un "clásico" de la comunicación, guarda el autor quizá mayor relación con la estética y la teoría literaria. Al igual que en la Lección I este es un texto didáctico, y tiene una triple intención.

En primer lugar, mostrar al semiólogo italiano en el contexto de una Lección sobre teoría de la comunicación, pero en diálogo y reconocimiento de sus principales contribuciones a la estética y la teoría literaria. No presentaremos propiamente innovaciones interpretativas sobre Eco y, en la medida de lo posible, intentaremos seguir un recorrido lo más cercano posible a sus libros, como una manera de animar a su lectura desde un código más cercano, que permita seguir valorando su actualidad y la pertinencia de su estudio.

En segundo lugar, esta Lección es un lugar donde quien escribe también explica objetos, conceptos y métodos; no se trata de repetir lo sabido, sino a la manera de aquella metáfora que nadie puede bañarse dos veces en el mismo río, la re-lectura de una teoría nunca es igual a la primera vez. Toda comprensión cabal de cualquier teoría requiere visitarla una y otra vez a la luz de nuevas preguntas surgidas de las preocupaciones e inquietudes sociales, periodísticas, científicas, intelectuales, que cada lector pueda tener; este principio es la base de una reflexión sostenida en el tiempo, que ofrece como fruto el desarrollo de un pensamiento abstracto particular, y habilidades de interpretación de fenómenos de la realidad social y comunicativa así como textos, flujos y mensajes. Se reconoce el estatuto "clásico" de Eco, a la manera que lo hacía su compatriota Ítalo Calvino (1), en el sentido de que los clásicos lo son porque siempre tienen la habilidad de decirnos algo, en este caso de la realidad, la lectura, la cultura, etc. Revisar toda teoría consiste en redescubrir sentidos y avizorar nuevas posibilidades de uso. Buscamos en la medida de lo posible un lenguaje accesible, que sin perder la densidad que supone todo metalenguaje particular cumpla la función formativa y orientativa que toda teoría debe llevar: ayudándonos a enriquecer la visión del mundo, darnos más "lenguajes" para enriquecer nuestro espacio de interlocución ahí donde estos temas son pertinentes.

Y, en tercer lugar, como ya hicimos en la Lección I, este texto forma parte de un pequeño homenaje de un académico mexicano (de

origen libanés), especializado en teorías de comunicación. Esto último se irá observando a través de diversas huellas que han quedado registradas en el texto. Se trata de alguien que quiere celebrar con el lector la obra y la trayectoria de Eco, cuya presencia se ha sostenido a lo largo de los años, particularmente desde los ochenta cuando comenzamos a leerlo. Eco saltó al mundo académico internacional siendo todavía muy joven (2) ; por tanto, su obra es extensa y él mismo intentó una cierta diversificación cuando comenzó a escribir novelas más allá de la mitad de su vida. Tuvo, por otra parte, tal desarrollo internacional, que no resulta causal en las crónicas de su sepelio -acaecido en febrero de este año- la presencia de estudiantes, académicos y autoridades de varias partes del mundo. Por ello, como concluimos en el punto 6 de nuestra Lección anterior, más que una confesión lo que queremos ahora es compartir otros rasgos de Eco; de alguna manera, se trata de sugerir nuevas guías de lectura a sumar a los esfuerzos pedagógicos y educativos sobre el pensamiento de Eco en nuestros entornos universitarios.

Si bien Eco es un autor indiscutible en los estudios de comunicación -incuestionable su reconocimiento como "clásico" (3) -, creemos que sus objetos y preocupaciones centrales no fueron los medios masivos, las industrias mediáticas, ni los flujos internacionales de la información. Es cierto que cuando comenzó a leerse su obra se le vio como una figura importante para los estudios de comunicación. En 1977, por ejemplo, el publicista hispano-mexicano Eulalio Ferrer, junto con el dramaturgo y productor de televisión Miguel Sabido, promovieron un encuentro internacional de comunicología en el que participó el autor de Alessandria (Piamonte, Italia).

Umberto Eco -como otros autores dentro del llamado "estructuralismo en comunicación", o lo que algunas escuelas mexicanas bautizaron como "escuela francesa" para diferenciarlo del Mass Communication Research y de la Escuela de Frankfurt- proveyó la comunicación de métodos para el análisis de mensajes y, muy particularmente, para el análisis ideológico de esos mensajes, que fue quizá el primer objeto que se popularizó a finales de los sesenta en el área. Se partía de hipótesis -a veces no muy bien formuladas- sobre la presencia de mensajes "ocultos" o "subliminales" que había que develar, a veces a partir de un ejercicio un poco metafísico, como si efectivamente hubiera significados anclados en los más recónditos deseos de la naturaleza humana. Casi todos los autores encasillados en o desde el "estructuralismo" transitaron por esta corriente en su evolución, o bien mostraron variantes que fueron flexibilizando (4) . No podemos negar que el propio Eco nos dejara descripciones y "modelos", preocupado por el estudio de códigos y subcódigos dentro de esa tradición estructural muy atenta a la dinámica inmanente del mensaje o del proceso de significación, pero igualmente sería una lectura muy restrictiva de su obra encasillarlo en el "estructuralismo", en una época en que el autor comenzaba a despuntar en el mundo académico internacional.

En el caso de Eco, al igual que sucedió con tantos otros clásicos de la comunicación, los ejercicios didácticos en teoría de la comunicación de los sesenta, y sobre todo de los setenta, lo leyeron de manera poco precisa (5) . Las aportaciones de estos autores fueron reducidas a "modelos para análisis de mensajes" (6) o a visiones estereotipadas de sus títulos, como sucedió con el famoso "apocalípticos e integrados", como si la cuestión del análisis de los medios se redujera a tecno-filias y tecno-fobias. Efectivamente, Eco aportó "modelos" y orientaciones analíticas para el estudio de la publicidad, la imagen o la música, pero -como ya mencionamos en la Lección anterior- destacar solo eso redundaría en una perspectiva muy reduccionista de Eco, del estructuralismo, de la semiótica, que es justamente uno de los puntos que queremos revertir en este texto. Quizá más de algún colega no estará de acuerdo con esta afirmación, pero ya hemos señalado que el centro de su preocupación no fueron los medios masivos, ni tampoco generar "modelos" a aplicar sobre corpus específicos de mensajes. Queremos llamar así la atención sobre la importancia de considerar en su bibliografía básica sobre comunicación otro tipo de textos, y no solo los que han acabado destacando, como Apocalípticos e integrados y Tratado de Semiótica General.

Creemos que uno de los atractivos teóricos de Umberto Eco -y, junto con él, de otros autores, que iremos mencionando- es que nos permite adoptar una mirada comunicativa de la literatura y la estética, así como un acercamiento a las contribuciones que la teoría literaria y estética pueden hacer en los estudios comunicativos.

(1) Nos referimos a Por qué leer los clásicos (México, Tusquets, 1993; 1ª en italiano, 1990). Este libro es también una confesión de Calvino sobre sus clásicos a partir de su propia trayectoria lectora. ([Acceso](#))

(2) Sus primeras dos obras importantes quizá hayan sido: Obra Abierta, publicada cuando Eco tenía 30 años, y Apocalípticos e Integrados, con 33.

(3) En otros lugares ya hemos discutido sobre la implicación del concepto "clásico" en las teorías de la comunicación, especialmente sobre el debate en América Latina. La definición de "clásico", o de "padre fundador", es algo más que un compromiso, se convierte en una herramienta para definir o delimitar los objetos, métodos y preocupaciones de un área de estudio en particular. Sobre el tema, se puede consultar Galindo J, T. Karam y M. Rizo (2005): 100 libros hacia una comunicología posible (México, UACM) ([Acceso](#))

(4) Pensamos, por ejemplo, en el caso de Roland Barthes, que no solo tuvo su etapa estructuralista y luego pos-estructuralista, sino que antes de ello mostró una tendencia que, a falta de mejor nombre, podríamos llamar "cultura". Por no decir del propio Michel Foucault, para quien incluso el término estructuralista era, por decirlo en modo suave, incómodo.

(5) Esto lo hemos probado en varios textos y a propósito de varios autores, por ejemplo, en relación a Peirce, el creador de la semiótica contemporánea, en "La semiótica de Ch.S. Peirce en las teorías de comunicación social" (En Edgar Sandoval comp. Semiótica, lógica y conocimiento. Homenaje a Charles Sanders Peirce, México, UACM, 2006).

También a propósito del uso del análisis del discurso en el campo de la comunicación hacemos una crítica a su subutilización en "Notas para una historia (im)posible: Revisión teórica y metodológica de los estudios sobre Discurso, Análisis del Discurso y Ciencias de la Comunicación en México" (en Martell, Lenin comp. Hacia la construcción de una ciencia de la comunicación en México. Ejercicio Reflexivo 1979-2004, México, AMIC, 2004), en donde cuestionamos el mal uso y abuso del término "discurso" en un ambiente donde no se le define formalmente, sino como sustantivo común y corriente.

(6) En el campo de estudio semiótico mexicano, quizá el autor que más ha criticado este uso sea el joven investigador Carlos Vidales, autor de textos teóricos que dialogan con la teoría de la comunicación. Recomendamos su lectura como un caso que ilustra la actualidad de la semiótica como una herramienta que no solo ayuda a "analizar" o decodificar mensajes sino también a producirlos. Puede verse de su obra: Semiótica y teoría de la comunicación (2010) 2 tomos, Monterrey (México): CAIEP; y Comunicación, semiosis y sentido (2013), Salamanca, Ediciones Comunicación Social.

AVANCES HACIA UN PARADIGMA COMUNICATIVO EN LA TEORÍA LITERARIA

Resulta interesante leer a Eco no solamente en los libros sobre teorías de comunicación sino también en los de otras áreas, como los manuales de teoría literaria o antologías de textos teóricos. En algunos de ellos -por ejemplo, en Viñas Piquer (1998) o Araujo y

Delgado (2003)-, se le reconoce como quien desarrolló una teoría que ayudó a develar las significaciones culturales. Para Eco, el texto es un producto semiótico integrado en otra serie de sistemas, de los que depende su sentido y su dimensión estética. Eco ve la interrelación entre cultura y comunicación, sistema y proceso, código y mensaje.

Gómez Redondo (citado por Viñas Piquer, 1998: 481) observa la literatura como un código de códigos, ya que aparece como generadora de significados adicionales a través de la convergencia de varios códigos dentro de un producto particular como es una obra. Esto que Gómez Redondo llama "supercódigo", nosotros queremos verlo justamente como "comunicación literaria", es decir, como conjuntos de procesos (7) vinculados a la transmisión, difusión y decodificación de una obra literaria. La semiótica literaria de Eco no se opone a las corrientes clásicas del formalismo ruso (8) y del estructuralismo sino que apunta a enriquecerlas. El estudio de una obra no se puede quedar en el nivel del acercamiento formal o estructural (analizar únicamente sus procedimientos estilísticos o las relaciones entre los elementos formales de la obra), sino que a partir de lo semántico hay que reivindicar lo pragmático. Este diálogo entre semántica y pragmática justamente se integra muy bien en el estudio semiótico, que al mismo tiempo ayuda a caracterizar la literatura como comunicación, práctica de la lengua dentro de varias coordenadas no solamente fonológicas o semánticas. Ver la literatura como comunicación o instrumento de información supone reconocer que es portadora de información que hay que interpretar, lo cual no se agota en el código lingüístico (o valor denotativo-referencial del signo) sino que hay que conocer otros subcódigos para comprender el significado más amplio de la obra.

La literatura se puede ver como un sistema semiótico: posee su propio lenguaje, que no coincide con la lengua natural sino que se superpone a ésta. Así, puede decirse que la literatura tiene su propio sistema de signos y sus reglas de combinación. El análisis literario tiene que ser un análisis semiótico con perspectiva informacional, como ya lo aclaramos en la Lección I. No sólo se ha de estudiar los mecanismos de producción y transmisión, sino también qué le pasa a esa información cuando va del destinador al destinatario, y qué aspectos se consideran vinculados a la comunicación (código, mensaje, referente, canales, procesos de recepción, contextos).

En varios de estos manuales -por ejemplo, en Castro y Posada (1994)-, Eco aparece asociado a la semiótica literaria en cuyo contexto surge la consideración significativa (semiótica) de la cultura y el método estructural para estudiar las relaciones significativas. También se observan menciones a la comunicación en tanto relaciones entre autor-texto-lector. La semiótica permite actualizar la visión estructural de la lengua y de la literatura. Sin embargo, el objeto de la teoría literaria es lidiar con los problemas de la interpretación de los textos.

El peso de la tradición de analizar textos literarios ha pasado por tres momentos, que podemos explicar usando una imagen muy comunicativa. En el siglo XIX la teoría literaria privilegió una especie de paradigma del autor (o, si se nos permite el término, "biografista"), donde para conocer el sentido del texto era necesario tener la mayor información posible sobre el contexto de producción de la obra y, sobre todo, de la vida e infancia del autor, su proceso de formación, influencias y lecturas, que servían como eje fundamental en la interpretación de cualquier aspecto del signo. Este paradigma del autor fue lentamente sustituido por el paradigma del mensaje, en el cual jugó primero un gran papel el estructuralismo lingüístico y luego su traducción a los métodos de la narratología, del cual el más famoso —exportado también a los estudios de comunicación— fue la Semántica Estructural de A.J. Greimas (9). Dicho paradigma quedó fuertemente anclado en los métodos narratológicos que, de hecho, comenzaron a aplicarse a otros objetos audiovisuales como fue el caso de las famosas historietas que tanto gustaban a Eco y que también ya hemos comentado (10). En esos métodos se presentaban relaciones lógicas, sólidas argumentaciones, para evidenciar estructuras, recurrencias o sustituciones y explicar la lógica interna de funcionamiento de una obra en particular o de varias.

En los sesenta pasaron muchas cosas en las humanidades y las ciencias sociales, entre ellas se popularizó el paradigma del lector y las teorías de lectura, con muy distintas escuelas, como la famosa Escuela de Constanza y sus dos principales exponentes, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Jauss retoma el concepto "fusión de horizonte", con el que de alguna manera se dinamiza la relación lector-texto y se reconoce que esos lectores no son siempre los mismos en el tiempo. El lector no solamente decodifica sino que actualiza el texto con base a sus experiencias pasadas, por tanto la comunicación literaria no puede reducirse a la biografía del autor, ni tampoco a las relaciones significativas del texto. Si bien la propuesta de Jauss e Iser no es la única, sí representa una corriente clásica para estudiar la teoría de la recepción en la obra literaria y esa tendencia a establecer tipologías de lectores y lecturas en el ejercicio de interpretación literaria. Estos autores hicieron una crítica tanto al famoso formalismo ruso, por dejar de lado el peso del contexto histórico de la obra, como al marxismo, por querer identificar en el texto literario un mero producto histórico. Así, el paradigma de la lectura completa de alguna manera la teoría literaria con esa "mirada comunicativa" (Pozuelo Yvancos, 2002) (11).

Si bien Eco ya desde *Obra abierta* (1962) (12) intenta una definición comunicativa de la obra de arte, nos parece que el salto importante se dio en *Lector in Fabula* (1979), donde comienza a fundamentar sus propias diferencias entre el lector textual, el lector empírico y el lector modelo, así como la descripción de las operaciones de cooperación que el lector realiza a la hora de interpretar un texto literario. La hipótesis general de esta obra es que el lector de alguna forma "reescribe" el texto cuando lo lee y realiza algunas funciones análogas a la producción del mismo, lo que genera un nuevo tipo de relación entre éste y el autor.

La década de los sesenta nos parece particularmente importante en la teoría literaria (como en tantas otras áreas de las humanidades y ciencias sociales). Es una especie de micro-renacimiento donde se dan muy libremente cruces de tendencias, o donde ciertos paradigmas teóricos se popularizan. No es casual que la primera oleada de las carreras de comunicación -al menos en América Latina- corresponda con esta década, que entre otras herencias dejó revoluciones culturales, movimientos contraculturales, una renovación en el pensamiento psicológico, político y sociológico, así como la popularización del giro lingüístico (13), el desarrollo de la micro-sociología, el surgimiento de los métodos estructurales para el análisis del relato, el desarrollo de las metodologías interpretativas, entre otras contribuciones.

En los sesenta vemos un cambio en el concepto de comunicación literaria. Aparte de los avances en las teorías de la recepción ya mencionados, Barthes y Foucault proclamaron la "muerte del autor" con lo que querían impactar en esa gran institución, centro de la propia teoría y actividad literaria en la sociedad; esa idea un tanto monolítica del autor fue objeto de grandes cuestionamientos. De la misma manera, el estructuralismo imperante y el posestructuralismo debatían sobre la necesidad de criterios para asir el texto a una especie de jerarquía o centralidad subsumida a sistemas y subsistemas, a códigos y subcódigos, o, por el contrario, de una especie de descentralización y polisemia por la que abogaron autores como Gilles Deleuze y Jacques Derrida, aunque también paradójicamente autores emblemáticos del estructuralismo como Roland Barthes.

Sobre la relación literatura-comunicación, otro emblemático del que conviene hacer mención, aunque sea breve, es el crítico ruso Mijail Bajtin (14), que también contribuyó a una lectura comunicativa de la obra literaria con el concepto "dialogismo". A Bajtin, también se le puede considerar una especie de creador de una "poética sociológica", con la idea de que detrás de cada signo se esconde una

ideología. La teoría de Bajtin tiene tres ámbitos y en cada uno de ellos reacciona contra posturas dominantes en esos órdenes: una teoría del sujeto (contra el psicoanálisis freudiano), una teoría del lenguaje (contra la lingüística estructural) y una teoría literaria más amplia (contra sus predecesores rusos). A la manera de la teoría literaria de los sesenta, se flexibiliza la noción de sujeto y se toma distancia de esa visión monolítica, de manera que un sujeto literario se fragmenta en varias voces que dialogan entre sí, por eso se distancia con el psicoanálisis. Además, la lengua va más allá de sus propiedades formales, porque ésta no es un código fijo y estático separado de la comunidad de hablantes.

Bajtin nos va a ayudar a presentar conceptos de teoría literaria en acentos y tonos muy cercanos a una visión comunicológica. Este autor estudia la lengua como diálogo y no tanto desde el concepto dominante de código -un tanto cerrado en sí mismo- de los sesenta. Por ejemplo, las palabras de cualquier diccionario tienen valor neutro en tanto son usadas en las situaciones sociales determinadas donde adquieren su debida significación. Todo discurso se forma a partir de otros discursos que no le son propios, ecos de otros enunciados; de tal manera que toda emisión produce en sí misma una interacción dialógica entre su actualización y la reverberación que porta de otros textos, de otros enunciados. Ningún texto es único, es siempre él mismo y otro. Así, en lo que llamamos "comunicación literaria", todo lleva a romper la idea que el emisor envía un mensaje a un receptor y éste lo decodifica, lo que por otra parte es una simplificación excesiva de la realidad, ya que lo que verdaderamente ocurre es que desde la primera palabra del emisor el receptor empieza a reaccionar de algún modo y esta reacción va a condicionar al emisor. Trasladada esta idea al ámbito de la comunicación literaria, Bajtin nos invita a concebir todo texto literario no como un acto de comunicación unidireccional (del emisor al receptor), sino como un acto de comunicación que incorpora también la voz del lector y que, a la vez, presenta muchas otras voces que resuenan en el interior (polifonismo).

En suma, la visión de la comunicación literaria se enriqueció dentro de un ambiente que fue del escepticismo a la completa apertura. Se le hizo un contrapeso a una visión rígida del estructuralismo y su concepción fuerte del texto; se flexibilizó la noción de "autor" y apareció la figura del receptor como algo central en la comprensión de dicha comunicación literaria. Así, la teoría literaria establece un fecundo diálogo entre los dispositivos internos de significación de una obra y la permanente apertura de la obra como condición de su existencia.

(7) En nuestra caracterización de la comunicación hemos de insistir en las ventajas, pero sobre todo en las desventajas con la reducción tradicional que se hizo de la comunicación al concepto más viral de los estudios de comunicación, la idea de emisor-mensaje-receptor, y ver la comunicación no como "proceso" sino como "procesos", no en su linealidad direccional o bidireccional sino en la multi-dimensionalidad de procesos que obran simultáneamente.

(8) Esta es una corriente importante en teoría literaria, algo poco abordado en los estudios de comunicación. Resulta difícil resumir aquí la contribución de un grupo de autores que durante muchos años intentaron formalizar la literatura en una especie de ciencia. Pero también sería impreciso decir que este formalismo fuera solamente una "teoría literaria", ya que en sus preocupaciones se abordaron muy distintos objetos, incluido el naciente cine. Quizá, en las clases de comunicación, el más mencionado de ellos, aparte del genio de origen ruso Roman Jakobson —quien fue de los primeros lingüistas en el siglo XX en vincular el estudio de la lengua con la forma de la comunicación—, fue Vladimir Propp (ver *La morfología del cuento ruso*, 1ª ed en ruso, 1928), quien realizó una serie de estudios sobre el cuento, y encontró, al estilo de los métodos primero formales y luego estructuralistas, regularidades y simetrías en las funciones de los relatos populares, que luego A.J. Greimas, inspirado por Propp, llamó actantes y que, para el análisis de relatos, más que personajes, se trata de funciones narrativas. (Hoy Internet nos sorprende, dándonos [acceso a esta obra](#))

(9) *Semántica Estructural* (Madrid, Gredos, 1ª ed. en francés 1966; 1ª ed. en español, 1971), de Algirdas Julián Greimas, autor de origen lituano que desarrolló su actividad académica sobre todo en Francia. Este libro puede ser considerado un texto clásico. Muy pocas veces leído y analizado dentro de la comunicación, quizá por su volumen, por su complejidad, por lo abigarrado de su argumentación. En él, podemos encontrar la fundamentación y explicación más acabada y completa de algunos de los conceptos y métodos más importantes para el estudio de los relatos. Una aplicación de su obra se puede ver en Maupassant. *La semiotique du texte. Exercices pratiques* (Paris, Seuil, 1976), traducido al castellano en 1983 (Cf. *La semiótica del Texto*; Buenos Aires, Paidós, 1983), donde se realiza un extenso análisis del relato del autor francés Maupassant.

(10) Por ejemplo, en un texto igualmente clásico de este periodo y tendencia, que en realidad corresponde al número 8 de la emblemática revista francesa *Communication*. Hicimos ya alusión al mismo en la nota a pie número 20 de la Lección I, así como en el punto 2, porque uno de los textos que aparece en *El superhombre de masas* (1ª ed italiano 1978) ya se había publicado en la revista francesa. Esta revista, por otra parte, es justamente uno de los mejores ejemplos de lo que suponía el método estructural y de sus posibles aplicaciones en la comunicación de masas, de manera particular en mensajes textuales, narrativas; planteaba ese tipo de estrategias metodológicas que encontraban pares de opuestos y ubicaba la presencia de signos o relaciones significativas en esos cuadrantes. El estilo de Eco tiene la peculiaridad de explicaciones detalladas, párrafos extensos y anotaciones muy diversas, que justamente toman distancia del esquematismo más o menos acartonado, o de cuadros lógicos a veces en sí mismos poco inteligibles.

(11) Nosotros hicimos en otro texto una especie de resumen donde por primera vez intentamos desarrollar el ejercicio de una mirada comunicativa en la teoría literaria, ver Karam (Noviembre 2005 / Febrero 2006)

(12) Como ya hicimos en Lección I, nos referiremos siempre a la primera edición, generalmente en italiano. Cuando la primera edición es en otro idioma, hacemos la especificación respectiva, como ya hicimos en la primera nota a pie de página a propósito del Tratado, escrito y publicado en su primera edición en otro idioma. En el caso particular de *Obra Abierta*, aunque mencionamos 1962, fecha de la primera edición en italiano, trabajamos aquí con una edición en castellano que deriva de la segunda edición en 1967, la cual completa significativamente la escrita 5 años atrás.

(13) La expresión significa adquiere importancia sobre todo a partir de la filosofía analítica del Círculo de Viena. En la historia de la filosofía es posible reconocer ciertamente corrientes o autores que reflexionaron sobre el lenguaje, pero no fue este el gran objeto, sobre todo en la filosofía en la modernidad. Más cercano al contexto de la comunicación y las ciencias sociales, Iñiguez (2003) quiere de hecho ubicar ese "giro", "giro discursivo" y "lingüístico", entre 1964 y 1974 sobre todo en la antropología, sociología, psicología y lingüística; nosotros añadimos la historia, la política y la comunicación también -aunque no lo menciona así los nacientes estudios de comunicación en Latinoamérica-. El "giro supuso desviar la atención del estudio de estructuras sintácticas abstractas y frases aisladas al uso de la lengua en el texto, la conversación, los actos y prácticas discursivas, las interacciones, la cognición. Esto hizo que no pocos se interesaron por lo que se ofrecía desde los estudios del lenguaje y aprendieran gramáticas formales, pero rápidamente el tipo de problemas y preguntas desplazó aquello para la cual el estudio más abstracto y formal daba respuestas" (Cf. Karam 2005-Primavera).

(14) A quien le interese las relaciones entre teoría literaria y teoría comunicativa, sin duda encontrará en Bajtin una propuesta interesante, quien de algún modo "abre" el texto literario para identificar sus voces, su polifonía y resonancia. Bajtin está entre los que contribuyeron a una visión más enriquecida del texto literario, en donde quiere ver juegos de voces, ecos, etc., y abonaron la idea del texto como un sistema signico. Además, la teoría del género que se desprende de este autor es interesante, porque no presenta una visión intermedia entre una perspectiva unívoca de los géneros (conjunto de textos que pueden agruparse a un género y distinguirse claramente de otros) y otra equívoca (no existe formalmente género, cada texto es un género en sí), sino que muestra una relación más dinámica en la medida en que un texto puede entrever aspectos arcaicos e innovadores (Cf. Bajtin Majail, "El problema de los géneros discursivos" En *Estética de la creación verbal*, México, siglo XXI 248-293. [Acceso](#)). Finalmente, cabe subrayar la visión polifónica y las distintas voces dentro de un texto aparentemente único y unitario, como desprende de sus estudios sobre su compatriota Fiódor Dostoievsky en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1ª ed ruso 1972), que nos lleva al estudio de la metáfora comunicativa en el interior de los textos literarios. Igualmente, en nuestro texto ya mencionado en la nota a pie anterior (Cf. Karam 2005-Primavera) se puede encontrar un resumen de este autor.

EL CASO DE LA OBRA ABIERTA

Quizá el primer libro de teoría literaria importante para Eco fue *Obra abierta*, publicado cuando tenía 30 años. En esta década, Eco ya daba clases de estética en las universidades de Turín y en Milán, donde vivió mucho tiempo y donde, de hecho, falleció en febrero de 2016. Ya hicimos mención a la importancia de esta década y a las transformaciones que se dieron. En el caso del arte, aun cuando los movimientos vanguardistas venían de décadas anteriores, no existía una teoría que satisfactoriamente reflexionara sobre ellas. Este “nuevo arte” tenía características particulares, como su irreverencia y un modo de producción y exhibición que desconcertaba a los críticos convencionales y que no pocas veces fue objeto de escándalo. Así, en la ecología cultural de los sesenta, coexistían regímenes, experiencias y estéticas diversas, lo que necesariamente redundó en condiciones que facilitaron la renovación de la teoría del arte.

Las obras de arte -en particular del contemporáneo- no puede decirse que transmitan un único mensaje. Cada obra se puede comprender de distinta manera, de acuerdo con el punto de vista del receptor. Ello supone no dar por sentado el tema de las “interpretaciones aberrantes” o sobre interpretaciones que el receptor de una obra puede hacer concediéndole significados extremos o muy radicales. Eco toma distancia del concepto de verdad única en el arte; por tanto, renuncia a la idea de un universo estable y busca, en cambio, coordenadas que le permitan pensar y justificar la complejidad y variedad de la experiencia estética. Como sucedió en la teoría literaria, el punto de atención va a pasar de la obra a la recepción del mensaje, lo que tiene muchas implicaciones analíticas e, incluso, en la concepción misma del arte. Ello también supera esa visión idealista de ver la obra como única(15), al tiempo que en su teoría quiere trazar un puente entre ciencia y praxis científica. Además, reconoce el componente de ambigüedad del mensaje y considera que no es posible definir el sentido de cada obra. Ahora bien, como muchas cosas que se consideran herencia del siglo XX, Eco -como excelente medievalista que era- prueba cómo esa actitud viene de la Edad Media (16), en la que dotaban de cierto grado de apertura al sentido de la obra y se veía el lector como alguien que tenía que descifrar el texto. Pero ello, tampoco es algo que suponga la apertura total o posibilidades infinitas de interpretación, tema sobre el que Eco también va a volver en innumerables ocasiones en muchas de sus conferencias (Ver Eco, 1992) (17).

Para Eco, “una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentidos como estímulos por la sensibilidad o la inteligencia) la obra misma” (1962: 65) (16). El autor produce algo más o menos concluido y quiere que el otro disfrute más o menos en los términos que lo ha escrito. Pero cada usuario va a tener una sensibilidad y situación concretas, de modo que siempre se percibe de forma individual. Eco considera que una obra así, cerrada y completa, es al mismo tiempo “abierta”, ya que la posibilidad de interpretación nunca está cerrada. Ahora bien, autores de música contemporánea como Karlheinz Stockhausen u Olivier Messiaen son “abiertos” de otra manera, porque la no completud se manifiesta tácitamente cuando, por ejemplo, se deja en una partitura varias opciones para componer una obra; es decir, se promueven deliberadamente actos de libertad en el intérprete. Las obras no tienen un mensaje predeterminado sino que son “completadas” por el intérprete en el momento que se le ofrece al público. El autor no propone que la obra se reviva en una dirección determinada sino que es una invitación a elegir una ruta particular y específica. La apertura tiene dos grados de desarrollo. El primer grado es básicamente el goce estético que nos deja una obra. El segundo va más allá de los aspectos formales para reconocer al propio proceso de apertura.

Eco presenta una perspectiva amplia del arte con relación a la ciencia y la visión del mundo. En cada siglo, el modo de pensar y crear el arte refleja la manera en que la ciencia o la cultura de una época ven la realidad. El arte funciona como metáfora epistemológica. Refleja la repercusión de conceptos e ideas de la metodología científica en la actividad artística al igual que lo intentó con respecto a la cibernética y a la teoría de la información. Esta es una originalidad del arte del siglo XX. Pero Eco también advirtió del uso acrítico de categorías científicas, y señala en *Obra Abierta* (1962: 79):

“En cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad.

La obra concluida y unívoca del artista medieval reflejaba una concepción del cosmos como jerarquía de órdenes claros y prefijados [...] La apertura y el dinamismo barroco marcan precisamente el advenimiento de una nueva concepción científica: la sustitución de lo visual por lo táctil, es decir, la privación del aspecto subjetivo [...]”

Un ejemplo lo podemos ver en el tipo de comentarios que hace de la música de Henri Pousseur, donde aplica el concepto “campo de posibilidades” (1962: 80): el término “campo” proviene de la física y “posibilidad”, de la filosofía. Con “campo” se sobreentiende una renovada visión de las relaciones clásicas causa-efecto, entendida de una manera y en una sola dirección posible; en cambio, “posibilidad” deja ver una visión estática del orden, pero también se abre a una plasticidad de decisiones personales. En suma, el autor (abierto) ofrece al usuario una obra por acabar: no sabe exactamente de qué modo podrá ser llevada a su término pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, su obra y no otra.

Entre los conceptos más famosos de *Obra abierta* (1962: 85) (18), está el de obra en movimiento, definida como:

“[...] posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada; es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención indiscriminada; es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada.

El autor ofrece al usuario, en suma, una obra por acabar [cursivas en el original], no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término, no obstante, siempre será su obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es su forma, aunque esté organizada por otra de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo.”

Ahora bien, toda obra “abierta” y en movimiento es una obra y no un simple amontonamiento de elementos casuales dispuestos a emerger del caos. La apertura de la obra implica que se nos invita a hacer la obra con el autor. Sin embargo, Eco reconoce que puede haber obras “completas” pero “abiertas” a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos (1962: 87). Así, el concepto “apertura” no puede verse de forma unívoca y se han

de considerar estas variantes:

a) Una obra abierta virtualmente a varias lecturas, de tal manera que cada usuario la puede revivir de acuerdo a su gusto y ejecución personal. Por ejemplo, las obras clásicas de Shakespeare se pueden interpretar de muchas maneras; sin embargo, estas posibilidades no fueron pensadas por el autor, sino que parte del deseo de diferentes lectores.

b) Hay obras que, aun siendo completas, fomentan la participación del lector y demandan su rol activo, como en el caso de Franz Kafka, quien con su estilo lúcido e irónico permite una mezcla casi natural entre ficción y realidad. En su famosa *Metamorfosis* asistimos a ese aire claustrofóbico y fantasmal con una naturalidad deslumbrante de la que el lector participa.

c) Las obras abiertas en movimiento, que invitan a realizarse junto con el autor, como el caso que Eco cita, la construcción de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Caracas, en la que podían ajustarse paredes, escritorios, mesas,... Igualmente se pueden citar varios performances artísticos que, de alguna manera, se crean al realizarse.

En estas referencias Eco deja ver un concepto particular de “diálogo” a propósito de la obra literaria. Al finalizar éste, el cual es suscitado por la obra, se habrá concretado una forma que es su forma, aunque esté organizada por un modo que el autor no pudo prever completamente.

Eco favorece una concepción original sobre lo que era arte contemporáneo en la mitad del siglo XX y, como en otros asuntos, quiere desestigmatizar el debate sobre si el arte contemporáneo es arte, o sobre si éste tiene un solo “mensaje” a decodificar, evitando también toda discusión sobre si el arte es bueno o malo. Una “obra abierta” no implica hacer un juicio de valor en esta dirección. Más que la responsabilidad de intentar identificar o descubrir “lo que el autor quiere decir”, la responsabilidad transita -por distintos mecanismos- al lector, quien se va erigiendo como una modalidad de co-creador. En el arte importa lo que el autor quiere decir, pero es más relevante lo que el lector-espectador puede sacar de la obra. Los mensajes “abiertos” no prescinden de constricciones, pero proponen un equilibrio entre la libertad interpretativa que promueve y la fidelidad a la obra. En la segunda década del siglo XXI, esta idea puede parecerse un poco obvia, pero nos podemos imaginar lo que supuso en los debates teóricos del arte en los cincuenta y principios de los sesenta, cuando la crítica artística buscaba recobrar la estabilidad de los conceptos tradicionales.

Una de las contribuciones teóricas de *Obra Abierta*, sobre todo en esa relación entre estética, literatura y comunicación, es la incorporación de la perspectiva cibernética al arte. Es la primera vez que Eco expone algo que, de hecho, va a hacer en *La estructura ausente* (1968) y el *Tratado de Semiótica* (1975), que es una lectura de la cibernética de Norbert Wiener (19), quien vía Claude Shannon, su discípulo, se convirtió en el proveedor del principal modelo para caracterizar de manera lineal la comunicación. En el capítulo “Apertura, información y comunicación”, leemos a Eco que despliega ese ejercicio de profesor erudito que nos comparte todo lo que sabe de un tema. Dedicamos varias páginas a explicar las nociones básicas de cibernética, el concepto de información en Wiener, la diferencia entre significado e información así como su aplicación a lo que realmente le interesa que es el mensaje poético. No resultaría descabellado que en cualquier clase de teoría de la comunicación o cibernética se tome este capítulo como una excelente lectura introductoria. En este capítulo explica que la cibernética estudia la transmisión de información y también señala cómo esos cálculos que hace la cibernética -ciencia a medio camino entre las matemáticas y la filosofía-, a propósito de los procesos de acción-retroacción, probabilidad-improbabilidad, neguentropía-entropía, son aplicables a la teoría literaria. Resulta difícil imaginar menciones a números y fórmulas en un libro de teoría de arte contemporáneo; pero en Eco, no. De hecho, tanto en *La estructura ausente* como en el *Tratado de Semiótica*, seguirá partiendo de la teoría de la información como una manera de poner los elementos básicos para analizar los problemas teóricos de la significación, el código y la comunicación.

Hay una clara continuidad de este capítulo de *Obra abierta* con las primeras partes de *La estructura ausente* y el *Tratado de Semiótica*. En *Obra abierta* comienza algo que, de hecho, explicamos en el Esquema 2 de nuestra Lección anterior con respecto a la idea de comunicación literaria en Francesco Petrarca, donde aplica los principios interpretativos de la cibernética en la interpretación de un poema de este autor humanista.

A fin de cuentas, Eco quiere mostrarnos que el arte de todos los tiempos “parece así como una provocación de experiencias voluntariamente incompletas, súbitamente interrumpidas a fin de suscitar, gracias a expectativas frustradas, nuestra tendencia natural a la terminación” (1962: 155). La “obra abierta” es la que comunica demasiado y demasiado poco al mismo tiempo; es la que genera sus múltiples sentidos a partir del desencadenamiento libre de mecanismos semióticos.

(15) Varias décadas antes, en su famoso texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1ª ed en alemán, 1936), Walter Benjamin quiso también cuestionar ese carácter casi sobrenatural que se le quería dar al arte y al artista. Con la posibilidad de la reproducción tecnológica, se pone en cuestionamiento esa aura de pieza única ([Acceso](#))

(16) Eco se refiere al hecho que en la Edad Media había una teoría que justamente preveía la posibilidad de leer las sagradas escrituras en otros sentidos más allá del literal, como el sentido alegórico. Por otra parte, ya habíamos mencionado en la lección anterior que uno de los rasgos de la cultura de masas, al menos desde la estética, es que ciertos fenómenos que se consideraban novedosos se basan en estructuras de tiempo atrás, como el caso de los productos famosos de la cultura de masas que actualizan y reproducen en ocasiones lo que la literatura popular del siglo XIX hizo en algunos casos (este es, de hecho, el objeto de su libro *El superhombre de masas*).

(17) Este es otro de esos pocos casos en los que su primera edición no es en italiano, ni del famoso editor Valentino Bompiani, y procede de las conferencias que Eco dio en EE.UU. y luego fueron integradas en un libro. En las referencias, incluimos el link donde venturosamente podemos leer el libro en castellano.

(18) Subrayamos lo que ya mencionamos en la nota a pie 12 en el sentido que, aun cuando la primera edición en italiano es de 1962, nosotros hemos tomado una versión en castellano de 1985, pero que proviene de la segunda edición en italiano (1967). Empero lo anterior, para conservar el criterio de nombrar las obras de Eco por el año de su primera edición, hacemos esta excepción en nuestro aparato crítico.

(19) No está de más recordar la importancia de *Cybernetics: or, Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948), obra de gran complejidad publicada varios años después en castellano; avatares de la teoría de la comunicación: texto sin duda clásico que no habla de asuntos que preocuparían al campo de la comunicación. Empero, como mencionamos en el Esquema 1 de la lección anterior, es un discípulo de Wiener, Claude Shannon, quien populariza los modelos lineales de comunicación. Este modelo no es menor, constituye quizá el más difundido de la literatura académica contemporánea y la base para una de las caracterizaciones dominantes de la comunicación. Ya se ha explicado en otros lugares (Cf. Galindo comp., 2009) las razones de la mala interpretación de la cibernética, al menos en América Latina, y cierto resurgimiento en los noventa.

EL MENSAJE ESTÉTICO, A DOS FRENTES

En todas sus obras teóricas de semiótica Eco ha dedicado una reflexión al mensaje estético. En el caso de *La estructura ausente* parte de considerar que un mensaje puede tener varias funciones, desmontando la unicidad mensaje-información. Un mensaje con función estética está estructurado de manera ambigua y tiene en cuenta las relaciones del código que representa. Los dos primeros rasgos de todo mensaje estético son la ambigüedad y la autorreflexividad con significantes que adquieren significados (20) a través de las interacciones contextuales. Para conocer el periplo que sigue la dinámica del significado, justamente hay que conocer el comportamiento de los signos, objeto específico de la semiótica.

A la manera del lenguaje cibernético, Eco explica que un mensaje muy ambiguo es muy informativo, porque prepara para muchas selecciones alternativas, pero puede caer en el rumor o bien en lenguaje cibernético, al convertirse en entrópico (desorden, caos, tendencia a la disolución con el entorno). Hay una ambigüedad productiva que dirige los límites de la interpretación y, dentro de un desorden, establece un "orden calibrado". En el caso del mensaje estético hay algo que tiene que sorprender al destinatario, pero al mismo tiempo tiene que estar dentro de lo creíble o verosímil.

A diferencia de los mensajes meramente informativos ("para tomar el avión X hay que embarcar por la sala Y"), en el mensaje estético hay algo que el destinatario va entreverando. El mensaje estético no dice todo desde el principio. Además, la materia de la que está hecho el mensaje no es arbitraria, la substancia hace parte de la forma. Hay mensajes que no pueden presumir una intención estética y, sin embargo, están orientado hacia ésta. Por ejemplo, hay expresión en slogans (), frases populares donde hay un juego con los fonemas, las palabras, el orden, que puede entrar en esa función, y no tener valor por el sentido referencial.

Así, en un mensaje estético, según Eco, se pueden reconocer distintos niveles de información. A nivel del soporte físico, los tonos e inflexiones; en el soporte visual, los colores; en el soporte musical, los timbres, es decir, la substancia de la expresión. Pero luego hay niveles donde se ubican ciertos ritmos o relaciones de posición. Después del nivel sintagmático vale considerar las gramáticas, escalas, intervalos; los niveles de significados denotativos (subcódigos específicos) y connotativos (estilo, repertorios iconográficos), finalmente Eco ubica las expectativas ideológicas. Vemos como la obra de arte es ciertamente proveedora de una estructura con niveles y subniveles de distinta naturaleza y para cuyos fenómenos cabe el uso de conceptos semióticos como signo-objeto-interpretante, denotación-connotación, significación-comunicación, entre otros.

En su argumentación Eco discute la relación ente autorreflexividad y ambigüedad. Ya mencionamos que el mensaje estético es autorreflexivo, es decir de alguna manera "se complica" porque lleva a un tipo de reflexividad particular para su decodificación e interpretación. Eco señala que toda obra tiene una especie de dialeto, lo cual -si bien en apariencia- contradice la idea de una estructura y de la libertad interpretativa. En realidad, hay una dialéctica entre libertad y estructura. En el mensaje no todo se puede reducir a medidas cuantitativas, pero al mismo tiempo sí hay regularidades y ciertas codificaciones que nos permiten seguir el mensaje e interpretarlo. Entra en juego lo que es la fruición, el placer del mensaje, con el de su estructura y su anticipación.

La interpretación de la obra estética no es algo homogéneo, y cabe hablar de cómo se resuelve dicha decodificación en cada nivel. Hacia el final de la parte dedicada al mensaje estético en *La estructura ausente* (176), Eco reconoce que la investigación estética (no olvidemos que esto lo dice en 1968) debe dirigirse a identificar convenciones en los distintos niveles (lo cual es muy estructuralista) y, además, estudiar los tratamientos originales de las convenciones iniciales que actúan en cada nivel del mensaje instituyendo lo "estético" (comillas nuestras) a través de la estructura global del idiolecto. Así, hay que ver cómo se relaciona lo determinado del mensaje con lo indeterminado; lo previsible con lo imprevisible.

Como hemos dicho, siete años después aparece el *Tratado de Semiótica* (1976), donde prosigue la reflexión sobre el mensaje estético (ver, 1976: 3.7.1, pp. 371 y 372) y mantiene cierta orientación estructural, aunque flexible, del mensaje, el cual se encuentra sumergido en varios códigos, etapas y procesos internos como se desprende de esos elaborados esquemas que Eco presenta. Hay una fuerte referencia a la idea del todo organizado del mensaje, pero con variantes y salidas, con elementos de predisposición u otros menos esperados que permiten desde cierta visión estructural cierta libertad (22) .

Para Eco, todo mensaje estético tiene una pertinencia semiótica. Un texto supone un trabajo particular, una manipulación de la expresión que provoca un reajuste del contenido; ello produce un tipo de función semiótica entendida como este tipo de relación particular entre la expresión y el contenido, viejos conceptos éstos de la semiología francófona. La doble operación de producir una expresión y precisar un contenido se refleja en los códigos estéticos que producen una visión del mundo. El emisor de un texto estético aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario; el texto es un retículo de actos comunicativos encaminados a provocar respuestas originales.

El texto estético es un modelo de laboratorio porque en él se manifiestan distintos modos de producción, de juicios, y se plantea como principio metasemiótico sobre la naturaleza de los códigos que aborda. Eco cree en ese sentido que el estudio semiótico puede ayudar a corroborar o bien corregir principios, conceptos, juicios de la estética filosófica tradicional, como aquella que apunta al carácter supuestamente inefable de la obra de arte que ha generado versiones de la doctrina intuitiva del arte, del tipo "el arte es el arte" o "el arte es lo que provoca emoción estética".

Eco regresa a las características ya dichas de ambigüedad y autorreflexión como elementos del mensaje en la función poética de Jakobson (1976: 368). La primera es la violación de las reglas del código, como cuando uno dice "qwytetyw", lo que viola reglas fonológicos y léxicas; la confusión puede ser también sintáctica cuando uno usa palabras correctas pero puestas en un orden incorrecto (*¡azul Pedro quizá sería!*). Ahora ejemplifica ambigüedades como la citada de Eugen Coseriu (), en el sentido que, dentro de los sistemas normalizados que permiten las lenguas, hay unos que pueden parecer más "normales" que otros y otros pueden connotar excentricidad estilística. Un ejemplo de ello es cuando por ejemplo un aprendiz avanzado de alguna lengua la usa correctamente, pero sin embargo se escucha un poco artificial o con expresiones poco comunes de los hablantes nativos. Estas normas dependen de subcódigos estilísticos que asignan connotaciones particulares a frases ya hechas.

Eco usa varias metáforas para explicar cómo funciona el texto estético (1976: 378-380), como aquella que lo define a la manera de un partido deportivo jugado por muchos equipos, cada uno de los cuales sigue reglas de un deporte diferente. Lo que quiere decir con este singular ejemplo son tres cosas con respecto al texto estético que pone en conexión diferentes mensajes:

“(i) muchos mensajes, en diferentes planos del discurso, están organizados ambigüamente [cursivas en el original]; (ii) esas ambigüedades no se producen por casualidad, sino de acuerdo con un plan identificable; (iii) los artificios tanto normales como desviados de un mensaje determinado ejercen cierta presión contextual sobre los artificios de otros mensajes; (iv) el modo en que un mensaje determinado presenta las normas de un sistema determinado es el mismo que el modo en que los otros mensajes ofrecen las normas de los otros sistemas. (p.379)

Veamos ahora esta dinámica de mayor complejidad. En primer lugar, el mensaje puede ser uno, pero tiene varios niveles; y para detectar, más que su condición estética, su originalidad es necesario ver en qué nivel se realiza. El mensaje estético es un hipersistema (sistema de sistemas) de homologías estructurales (cada parte puede verse como una “estructura” de la cual el texto se convierte en una función superior que las pone en relación).

En el subapartado 3.7.8. vuelve Eco a relacionar el texto literario con la comunicación, porque en el texto se presenta una relación pragmática. Leer cualquier texto supone al menos tres cosas: (a) hacer inducciones o inferir reglas generales a partir de casos particulares, (b) hacer deducciones o verificar si lo que se ha reconocido como hipótesis en un nivel del texto es explicable en niveles posteriores y (c) hacer abducciones o poner a prueba nuevos códigos a través de hipótesis interpretativas. A través de estos códigos hipotéticos se quiere acabar con la ambigüedad y hacer así comprensible el texto literario. Con la contraposición de conceptos, Eco señala que “la definición semiótica del texto estético proporciona el modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa [cursivas en el original]”. Lo no-estructurado es lo que no sabe el destinatario que va a decir el texto estético, y ello lo va a hacer a partir de “interactuar” con el texto, no solamente con la descodificación sino que va a realizar una serie de operaciones (abducción) para probar-disprobar lo que cree decodificar del texto. El texto artístico es, para Eco (1976: 385), la fuente de un acto comunicativo no previsible y cuyo autor real es indeterminado ya que unas veces es el emisor, y otras el destinatario, quien colabora con su expansión semiótica.

En este Tratado, Eco desarrolla una teoría de la producción de signos o estudio de la relación pragmática entre destinatario y destinatario para estudiar el acto comunicativo de la obra literaria. Eco reconoce al final de su obra la necesidad de una teoría del sujeto que, de alguna manera, intenta esbozar en Kant y el Ornitorrinco (1997) que, como señalamos en el punto 4 de nuestra primera lección, son ensayos filosóficos en los que se analiza otros fenómenos asociados al proceso de significación. En el Tratado estamos ante una imagen inquietante del texto y de la comunicación estética (término que no usa Eco), y, como veremos en su producción de finales de los sesenta, el acento de la reflexión no va a ser tanto la comunicación o la significación en general como los mecanismos propios para conferir significado dentro de esa interacción particular, dada a partir del texto estético que es justamente el objeto de la siguiente obra que proponemos en esta ruta lectora.

(20) No olvidar esta básica tipología de significado y significante, en el que el primero es la parte psicológica, ausente, y el segundo es la parte accesible a los sentidos. En otro lugar de *La estructura ausente* Eco hace una definición de la comunicación, quizá sin ser su propósito casi poética, como la ausencia (significado) de una presencia (significante). Las dinámicas y los procesos de significación difieren en cada arte, porque su materialidad expresiva es distinta: por ejemplo, en el caso de la música el problema del significado se resuelve de una manera muy distinta a como lo puede hacer la danza o la pintura.

(21) Por ejemplo el escritor mexicano Salvador Novo (1904-1974), quien ejerciera por un tiempo la publicidad a mediados del siglo pasado, es el autor de un famoso eslogan de un analgésico que se llamaba (ya no existe) “Mejoral”; de esa manera acuñó una frase de gran ritmo y contenido y cuyo eslogan rezaba “Mejor, mejora, Mejoral”. Impecable ejemplo, de muchos que pueden citarse, donde se articula la función persuasiva típica de la publicidad, con el juego poético del manejo fonético y semántico.

(22) Nos hace recordar esa particular relación entre restricción y libertad, es una idea que les ha gustado mucho a algunos lingüistas, a propósito del la lengua. Recordamos particularmente al lingüista argentino Luis J. Prieto (1977), que llegó incluso a ocupar la cátedra Saussure en la Universidad de Ginebra -de donde el famoso padre del estructuralismo lingüístico era originario, y quien entre otras contribuciones propone una definición semiológica y comunicativa de la lengua-. La lengua opera y se mueve en un doble sistema aparentemente paradójico: por una parte, en su gramática y otros dispositivos es restrictiva y pareciera que limita la expresión humana, pero por otra parte es un instrumento de creatividad impresionante desde el cual, aparentemente, se puede decir absolutamente todo lo que uno quiere. “Pertinencia”, relación a su inmanencia; “Práctica”, uso y aplicación, contexto y situación. Son las coordenadas de una paradoja que permite, de hecho, la civilización.

(23) Para cualquier reflexión sobre el lenguaje, Coseriu es sin duda una referencia fundamental. De origen rumano, con una amplísima trayectoria, estudió lingüística y es considerado una de las principales autoridades de la lingüística románica en el siglo XX. Al haber vivido muchos años en Uruguay, este autor escribió algunas de sus obras originalmente en castellano. Si bien la famosa enciclopedia digital Wikipedia es irregular (algunas entradas mucho mejor organizadas que otras), puede tener una idea muy general al leer la ficha que este importante portal tiene sobre Coseriu ([Acceso](#))

EL NACIMIENTO DEL LECTOR EN LECTOR IN FABULA

¿Cómo una obra puede, por un lado, postular una libre intervención interpretativa de los destinatarios y, por otro, exhibir características estructurales que estimulan y al mismo tiempo regulan el orden de sus interpretaciones? Este juego de tensiones entre orden-desorden, previsibilidad-imprevisibilidad, forman parte de esa dinámica que nos parece da una imagen muy dinámica del mensaje literario. Ahora bien, dicho movimiento no solamente está dado por esas condiciones de cualquier texto, sino por la lectura comunicativa, de aquí que resulte significativo el subtítulo de *Lector in fabula* (1979), que justamente alude a la idea de cooperación en lo que, por otra parte, eran considerados procesos separados, escribir un relato y leerlo.

Hay que señalar que a finales de los setenta había aproximaciones que ya cuestionaban muchos conceptos vinculados a la idea unitaria del texto, del autor, a la supremacía de la frase-enunciado como unidad principal de análisis. De la misma manera, venía dándose de forma sostenida una reivindicación del lector, al que siguió ese decreto simbólico de Foucault sobre la muerte del autor.

El primer debate que Eco introduce es con el principal autor estructuralista -acaso el más coherente de la tradición francófona-, el antropólogo belga Claude Lévi-Strauss, para quien el concepto de “obra abierta” no tenía sentido, porque sería prever en el análisis todo lo que en tiempos posteriores se va a introducir. ¿Una obra contiene todo lo que puede después introducirse en ella? Eco estaría de acuerdo; pero si el contenido ya es definitivo en la superficie, no está de acuerdo. Respondiendo a Lévi-Strauss, para Eco, los textos no solo requieren de la cooperación del lector, sino que éste ensaye opciones interpretativas, que no son infinitas pero tampoco

son solo una. Para algunas perspectivas estructurales más rígidas, esto supondría contaminar el análisis con elementos extratextuales. No se trata de ver la temática generativa del texto, sino los procesos de cooperación interpretativa. Más que ver el placer que proporciona el texto, Eco opta por las razones en virtud de las cuales un texto puede proporcionar placer.

Gómez (2002) propone algunas líneas de reflexión a propósito de Lector ni Fabula. La primera de ellas es ver el texto como instrucción, a las estructuras textuales como opciones que dan guías para ser interpretadas; todo texto de alguna manera da sus propias guías de interpretación-instrucción que orientan para moverse en él. El lector no saca del texto lo que dice, sino lo que presupone, promete o sugiere. El lector como destinatario llena los espacios vacíos (a partir de sus enciclopedias, contextos, experiencias, recuerdos, etc.). Eco maneja una idea del texto (1979: 39), "es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de 'no dicho' o de 'ya dicho', espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco, entonces el texto no es más que una máquina presuposicional".

En segundo lugar, fiel a la tradición peirciana de la semiótica, Eco recupera la dimensión interpretante de los signos, en donde el filósofo también busca la clave de la cooperación textual. Es importante recordar a lo que se refiere este término, que con frecuencia se confunde con "intérprete" y, en realidad, se trata de un componente muy dinámico de la visión del signo en Peirce ampliamente citado y difundido. Es importante recordar que el signo-objeto no es la relación con el objeto mismo sino de algunos de sus componentes. Eco se apoya en Pierce, en el concepto ground, o los atributos del signo que éste deja ver del objeto, y en el concepto interpretante (idea que el signo origina en la mente del intérprete o medio para representar ese objeto a través de otro signo).

Todo relato se puede ver como un conjunto de signos, un portador virtual que contiene las instrucciones de su representación. El proceso semiótico (ver 2.6 de Lector) remite a esas semiosis, solamente limitadas por los universos mismos del discurso y que es posible anclar o aterrizar por los saberes culturales donde igualmente se puede aludir a los mundos posibles y a los referenciales. Ese proceso de interpretación que hace el lector lo hace a partir de cuadros, hipercodificaciones que permiten al lector ir haciendo sus hipótesis de lectura.

El concepto "Lector Modelo" implica la hipótesis de la cooperación interpretativa. El texto alude a un destinatario; el texto se produce para que alguien lo actualice, porque normalmente las competencias del lector no coinciden con las del autor. Eco explica (1979: 79):

"Hemos dicho que el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Podemos mejorar esa formulación diciendo que un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia".

El texto no solamente presupone una competencia, sino que "ayuda" a producirla. La cooperación del texto se promueve desde éste. Aquí tiene cabida la hipótesis del "Lector Modelo", que es uno de los conceptos más famosos atribuidos al filósofo italiano. "De manera -señala Eco- que prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo 'esperar' que éste exista, sino también mover el texto para construirlo (1979: 81). Este lector es un conjunto de "condiciones de felicidad" que tiene que realizarse para actualizar plenamente el contenido de un texto. El lector modelo es un concepto semiótico. Para Eco, interpretar un texto es actualizar su contenido; a ello, se suma la idea que para hacerlo se desarrollan estrategias y se parte de un principio de cooperación, es decir, no es algo que el lector hace únicamente por "encima" sino a partir de éste, y de alguna manera a través de la ayuda. También es importante diferenciar esta actualización del "uso" que se pueda hacer con la actualización semántica.

El Lector Modelo es un lector virtual, capaz de cooperar en la interpretación del texto de la manera pensada por el autor; no es un lector "perfecto", sino alguien que representa la escala de lecturas posibles dentro de la estructura del texto. Para construir este Lector Modelo, el autor del texto acude a algunos recursos como optar por una lengua (que excluye a quienes no la leen); elegir un tipo de conocimiento; adoptar un determinado léxico. El autor no espera que el Lector Modelo exista, sino que organiza sus textos de manera que él mismo sea capaz de formar a su propio lector. También puede darse el caso que el escritor no prevea adecuadamente la competencia del lector, esto por un análisis histórico deficiente o una apreciación inadecuada de las circunstancias en que el texto va a ser recibido.

Finalmente, en el proceso cooperativo hay dos operaciones fundamentales, la inferencia y la abducción, que en realidad se dan como parte de un proceso constante que el lector realiza entre uno y otro. Dentro de los procesos lógicos que relacionan al sujeto y al objeto, en lugar de la inferencia analítica (deducción) y la inferencia sintética (inducción), Eco prefiere la inducción que reconoce un camino incierto y sugiere la hipótesis. Las suposiciones que el lector va haciendo y los paseos inferenciales son permanentes y puede tener una dinámica propia con saltos y recurrencias, no es algo que sea lineal.

Gómez termina su análisis del Lector in fabula señalando que, de acuerdo a Eco, la semiótica textual narrativa pone el acento en el cómo funciona, antes que en el qué; más que explicar algo, se trata de revelar. Esta teoría no quiere mostrarnos qué es a lo que se llega, sino cómo es que hemos llegado a eso. Es algo que, en cualquier manual de semiótica, se menciona con respecto a esta disciplina, más que el significado último de los signos, se trata de describir el funcionamiento semiótico: cómo es que algo significa lo que significa. El método de la interpretación no va por contenidos sino por procesos, y cómo a través de la interpretación de textos literarios lo hacemos también de nosotros y del mundo.

En suma, Eco presenta esos simulacros que se dan entre autor-lector modelo, del cual cabe señalar que autor y lector no son abordados como "sujetos empíricos" sino polaridades internas de la obra. La obra, además, no solamente se ve en su diversidad textual, gramatical, sintáctica sino -usando la metáfora de la partida de ajedrez- con juegos de avances y retrocesos. En ese sentido, "colaborar" supone que el texto diseña sus propios recorridos e involucra, provoca, al lector a realizar la tarea de interpretación. El lector incentiva su colaboración interpretativa jugando su apuesta con dudas, compromisos y tensiones, y, en ello, como hemos mencionado, el proceso lógico más importante es la abducción, esa especie de conjetura que no abarca la totalidad del texto, pero que nos permite estar con él. Hay así, de acuerdo a Eco, una serie de metáforas y procesos que dinamizar y que nos permiten ver de otra manera lo que es leer y lo que explica los recorridos en esos bosques narrativos de la imaginación.

DEL "LECTOR MODELO" AL INTENTIO LECTORIS

A principio de los noventa aparecen dos obras muy interesantes en el recorrido teórico que deseamos hacer. Uno de los orígenes de Los límites de la interpretación (1990) es un curso sobre "semiosis hermética" dado en los ochenta, para el que se ayuda de lo que llama una semiótica de la semejanza y a la que dedica algunos apartados en la primera sección del libro. Si antes popularizó la hipótesis del Lector Modelo, en esta obra aparece la idea de las tres intenciones (Intentio Autoris, Intentio Operis, Intentio Lectoris), donde se da un paso más hacia la semiótica de la lectura en la obra de Eco. Estamos ante nuevas apreciaciones sobre la interpretación literaria o textual. En este libro, Eco reconoce una revisión y ajuste, más que una continuidad, como señala aquí (1990: 84):

"[...] Si en *Obra abierta* hablaba, a propósito de las obras de vanguardia, de una dialéctica entre pluralidad de las interpretaciones y fidelidad a la obra, en el *Tratado* extendía ese concepto a cualquier obra de arte: acentuaba entonces los mecanismos semióticos que permiten, imponen, la pluralidad de las interpretaciones de cualquier mensaje, y la noción de idiolecto, [...] Pero en *Lector in fábula*, precisamente mientras subrayaba el papel fundamental del polo del lector, me inclinaba hacia la idea de que se podía analizar y describir una estrategia textual (traducción más articulada de la noción de idiolecto, así como la de enciclopedia es traducción más rica y flexible de la de código) y distinguía con mucha energía entre uso e interpretación".

El concepto básico de interpretación de Eco es deudor de la obra de Peirce en lo que se refiere a la conjetura y la abducción, mecanismos ambos para explicar cualquier tipo de relación entre los seres humanos y los mensajes, sean estos producidos por otros seres humanos o quizá por otros seres vivos. Esta interpretación no solamente supone decodificar información y darle un valor, sino que nos permite la construcción del mundo actual y posible (1990: 8). La idea principal de este libro es que las interpretaciones de cualquier texto no solo no son infinitas, sino que hay una serie de restricciones que el texto mismo impone al destinatario.

Eco polemizó mucho con respecto al concepto de interpretación, dándole una complejidad particular con relación a todo el proceso de "comunicación literaria"; de alguna manera esta idea de interpretación, aunque Eco ponga ejemplos literarios, históricos o religiosos, puede aplicarse a cualquier interacción del ser humano con sus mensajes. Los textos, formados de signos, no solo designan o refieren, sino que también dan instrucciones para producir significados. Lo que nos resulta interesante y pertinente de Eco en la relación entre teoría literaria y teoría comunicativa es el acercamiento de estos dos enfoques para enriquecer la mirada de uno y otro. A Eco no le interesa generar una teoría de la comunicación, en tal caso, una semiótica que hemos comentado en la primera lección; pero sí parece interesarle la indagación literaria con un punto de vista comunicativo y con auxilio de la semiótica cuando es pertinente, como por ejemplo en su reflexión sobre la lectura, la interpretación, los recorridos de la lectura, etc.

Ninguna lectura es siempre igual y hay que partir ya no solo de las intenciones del autor sino, y sobre todo, del lector. Las intenciones de lectura pueden ser diversas: buscar en el texto lo que el autor quería decir, o bien buscar lo que el texto dice independiente de la intención. Aquí igualmente puede haber el problema de distinguir la autonomía del texto de los intereses o sesgos que puede incorporar el lector. También puede haber tendencias de época que predisponen a ver algunos sentidos sobre otros, o a identificar distintos tipos de oposiciones. Eco insistió en que siempre puede haber al menos tres tipos de interpretación, y para ello usa una célebre disposición comunicativa (emisor-mensaje-receptor) que, llevada a la transmisión literaria del mensaje, es autor, traductor y lector.

Eco distingue la lectura semántica y crítica (1990: 19). En la primera, el lector llena de significado el texto; en la crítica, el lector tiene que realizar una decodificación con respecto a cómo interpretar el texto. El texto se puede interpretar de una u otra manera, y solamente algunos textos (por ejemplo los poéticos) se pueden interpretar de ambas maneras.

Eco pasa ahora a polemizar con Richard Rorty, a partir de los dos tipos de textualismo que el autor norteamericano señala: (a) el primero no considera la intención del autor y ve el texto en su coherencia interna y (b) el segundo, la tendencia de aquellos críticos que consideran que cada lectura ("reading") es un "misreading" que no dirige ni el autor, ni el texto, sino que cada lector lo adapta a sus propósitos de lectura. Eco opone a este debate su idea del lector semántico y crítico, se trata de ir más allá de la interpretación única (semántica) y de una interpretación crítica que se propusiese como la mejor pero no la única, donde se trata de explicar por qué un texto consiente o estimula varias interpretaciones.

Dentro de las estrategias del lector, éste puede seguir distintos criterios, por ejemplo uno más práctico, en el que decide no tomar como verdadero lo que dice el narrador. A lo largo de la lectura se pueden hacer hipótesis o inferencias que, de acuerdo a la coherencia del texto, se van desaprobandando o no. Luego existe la posibilidad de tergiversar el texto, o sobredimensionar algunos aspectos en lugar de otros. Toda interpretación tiene limitaciones. Eco deja ver una visión pragmática y, para ello, recuerda algo ya dicho en el *Lector in fábula* sobre la diferencia entre interpretación y uso del texto, como quien lee un texto no tanto para conocer el contenido referencial o la historia narrada, sino para indagar por la vida privada del autor, a través por ejemplo de informaciones extra textuales, y ejemplifica la *intentio operis*, a la que ahora sobrepone la *intentio lectoris*.

Eco no quiere legitimar interpretación alguna de las obras que va comentando, sino deslegitimar las interpretaciones erradas y, para ello, cita a Miller (en 1990: 23): "No es verdad que... todas las lecturas sean igualmente válidas... ciertas lecturas están, sin duda, equivocadas... A menudo revelar un aspecto de la obra de un autor significa ignorar o dejar en la penumbra otros aspectos. Algunas interpretaciones profundizan más en la estructura del texto que otras."

Un texto es una guía que nos dice algo de sus interpretaciones posibles; hay en su interior una especie de metalenguaje que permite relacionar el texto, su historia y una nueva interpretación. Es decir, la noción de interpretación requiere de una parte del lenguaje que se pueda usar como "interpretante" de otra parte del mismo lenguaje. Esto explica, de hecho, uno de los conceptos más difundidos de Peirce, el de su *semiosis ilimitada*.

Eco quiere tomar distancia de la hermenéutica de Gadamer y de la estética receptiva de Jauss, quien define la interpretación como depósito donde confluyen aquello que la tradición nos ha entregado, y propone así una dialéctica interpretativa en el sentido que el texto es el parámetro de sus propias interpretaciones. Es decir, flexibiliza la *intentio lectoris* para ponerla en diálogo con la *intentio operaris*

La idea de cierta interpretación, y de no pocas tendencias de teoría literaria, es intentar resolver qué quiere decir realmente el texto. Las concepciones sobre el lenguaje son distintas, pero también las actitudes como el conocido caso del Califa que incendió la famosa Biblioteca de Alejandría porque los libros no decían lo que el Corán consideraba verdadero. El listado de asuntos filosóficos a discutir sobre el lenguaje son muy diversos: ¿qué tanto puede describir el lenguaje?, ¿este puede decir que algo es verdadero?, ¿cuántos sentidos puede tener una palabra? Entre las actitudes hacia el lenguaje, reconocemos las más opuestas, desde la visión unívoca en la que la palabra escrita solamente significa y puede decir una cosa hasta su contraria, el equivocismo abierto e infinito con respecto a la posibilidad de significar.

Queda, por tanto, abierto ese debate en el que las obras pueden no tener una sola interpretación, pero ello no justifica la libertad total y los peligros de la lectura aberrante. Es cierto que el lector cuenta con libertad, pero sobre todo él también tendrá que ser coherente con las hipótesis de lectura, y su proceso de revisión. Leer, cooperar será ese ir y venir; más que un lugar estable, parece un espacio de tensión donde la mejor interpretación no es la única, ni la última, sino la que presenta más convincentemente sus condiciones de inestabilidad.

EL NARRADOR: ENTRE EL CONFABULADOR Y EL FILÓSOFO

Eco comenzó a publicar novelas al final de su cuarentena. Ello creemos que le da una característica, la del profesional maduro, un filósofo ya consumado que había escrito obras relevantes como las que hemos comentado. Por otra parte, no es un escritor vital o vivencial, que asocie la escritura a la propia vida, a los viajes, a la militancia política o a cualquier otro espacio de reflexión, sino, y sobre todo, a sus propias lecturas y a su itinerario como curioso cultural y medieval. Con su faceta de narrador, Eco nos deja ver otra parte de su persona, quizá, como cuenta González (2014) en la reseña de una de las novelas de Eco, quien escribe es el “niño”, mientras que cuando son ensayos quien lo hace es el “señor Eco”. Es cierto que encontramos otra “personalidad textual” en la lectura de sus generalmente extensas novelas, pero en ellas no prescinde de su erudición y enciclopedismo.

Ahora bien, a Eco no se le ocurre un día *El nombre de la rosa*. Él mismo reconoció que tenía notas y apuntes que pudieron cristalizarse en novelas. Además, lejos del teórico que quiere “probar” lo que piensa en un texto ficcional, sabe recuperar el elemento lúdico de todo vínculo con lo literario. Además, esos juegos entre el teórico y el narrador, el lector y el autor, dan una densidad particular a Eco y a su imagen, la del profesor de filosofía de porte sesudo e inteligente con sus gafas, por lo general con traje o suéter con corbata, y que juega a ser indiscreto o a compartir sus “misterios” tanto en *Apostillas a ‘El nombre de la rosa’* (1984) como lo haría de manera integral en esa serie de conferencias dictadas en EE.UU. publicadas bajo el título *Confesiones de un joven novelista* (2011). Así, sin ser su intención, parece mostrarse el manido vínculo entre la “teoría” y la “práctica”, algo que a estudiantes y profesores de comunicación siempre preocupa y que, por supuesto, no siempre genera ni novelas, ni mucho menos ensayos explicativos.

Tras lo anterior, haremos un breve recorrido por los seis bosques narrativos de Eco. Desde la publicación de su primera obra su trabajo fue irregular, pero no dejó de escribir novelas hasta el año previo a su muerte. La que exitosamente lo lanzó a la fama fue *El nombre de la rosa* (1980), que fue llevada al cine seis años después. Esta llevó a Eco a juntar una serie de textos en *Apostillas*. *El nombre de la rosa* (1980) tiene como personaje central a Guillermo de Baskerville junto a su joven novio Adso de Melk, quienes llegan a una famosa abadía por su biblioteca con ejemplares únicos. Si bien originalmente Guillermo va a asistir a encuentros de tipo doctrinal, se comienzan a dar extraños asesinatos que el franciscano Baskerville intenta resolver. La obra dista de ser simplemente de misterios, asesinatos, o una ambientación medieval, y aparece llena de signos, referencias, citas, que hacen de su lectura un verdadero acertijo intelectual.

Ocho años después se publica *El péndulo de Foucault* (1988), relato en primera persona contado por su protagonista, Casaubón. La obra también está ambientada en el siglo XIII. Es una obra interminable de más de 500 páginas, muy difícil de sintetizar. El poder de la vida y la fábula se cruzan en un discurso desdoblado que termina exorcizando las palabras para concluir en el silencio. Eco juega en este libro con la razón y la magia. Introduce un elemento racional, un complot enmarcado por mensajes templarios e ideas preconcebidas, y aparecen hipótesis explicativas racionales. Eco propone juegos borgianos, con más enigmas que certezas, y no prescinde del humor que tanto le gusta.

En *La isla del día de antes* (1994) el narrador retoma fragmentos generados por el personaje Roberto de Grive, joven piemontés que, tras un naufragio en 1643, descubre una nave desierta. La novela sigue por dos rumbos: Grive explora la barca desierta y escribe cartas a la amada que dejó en París y, además, sigue un relato retrospectivo que recrea la vida del naufrago. En la novela aparece también el intento por desanudar el misterio de uno de los personajes vinculados a la vida del protagonista y que se asocia a un hallazgo científico. Así, esta novela, como gusta a Eco, sigue una línea de aventuras que recuerda un poco a Salgari o a Defoe, pero es más que eso. En el estilo Eco, siempre hay un manejo muy particular del suspense dentro de infinidad de minucias, detalles eruditos, juegos del lenguaje y mucha información sobre un lugar u objeto. Dentro del guiño filosófico con que impregna inequívocamente sus novelas, aun cuando intente salir el Eco irónico o juguetón, encontramos información sobre la Europa de los siglos XVI y XVII en ámbitos muy diversos, como las supersticiones, la navegación o las ciencias en general.

Baudolino (2000) parece una novela histórica donde Eco regresa al medioevo. De nuevo, un relato de aventuras, cuyo joven protagonista da nombre al título del libro. La novela está ambientada en el siglo XII en plena época de las cruzadas. Baudolino, hijo de campesinos, también de Piemonte, inicia un recorrido casi fantástico que le lleva a conocer a personajes, cortes y aventuras. La novela repasa o recrea algunos hechos importantes ocurridos en Europa entre 1155 y 1204. Baudolino se encuentra con eunucos, unicornios, criaturas extrañas,... En una escena una criatura femenina le cuenta el mito gnóstico de la creación, corriente de interpretación ya presente en otras novelas de Eco. Aparece otro rasgo de su estilo y los debates filosóficos se mezclan con comedia y aventura de época, lo que permite contraponer la recreación de hechos históricos con criaturas sacadas de bestiarios medievales.

Para el crítico Joaquín Marco (2001), esta obra responde a los cánones de la novela histórica, aunque con muchos artilugios de imaginación, algo muy propio de Eco. Así, en medio de muchos hechos reales, se presenta la creación, la imaginación medieval en medio de lecturas teológicas, ciencia, filosofía y arte, con lo que se da un tipo de realismo histórico. Baudolino es una persona polifacética, capaz de relatar historias maravillosas, usa neologismos o se inventa una lengua. Baudolino -señala Marco (2001)- se

inspira, asimismo, en los Bestiarios medievales, en los legendarios. Tierras y geografías con sus planos correspondientes inventados - como el Macondo de García Márquez- ofrecen otra perspectiva del planeta y del Universo. Seres imaginarios lo pueblan, los que Baudolino inventa cuando elabora reliquias.

Cuatro años después se publica *La misteriosa llama de la Reina Loana* (2004), en la que el macrotema articulador son los juegos de la memoria. El personaje es Giambattista Bodoni (Yambo), un librero anticuario, quien tras sufrir un accidente pierde por completo una parte de la memoria, la personal y afectiva, pero tiene intacta la histórica, lo que le lleva a una percepción muy particular de su propia vida. Al salir del hospital vuelve con su esposa a un pueblo de Italia donde están todos sus recuerdos, incluidos recortes de periódicos y anuncios de películas, que le ayudarán a reconstruir la memoria y hace de Bodoni una especie de detective de sí mismo. La novela da cuenta de detalles y hazañas de este singular personaje, incluso la edición se acompaña con unas bellas láminas que facilitan la ambientación del libro.

Entre las cosas que llaman la atención de esta novela están esas alusiones sutiles al mundo del cómic como las que aparecen de Flash Gordon y de Lyman Young (que da título a la novela). Encontramos, así, al Eco intertextual, con referencias al cómic que, como hemos visto, ha sido muy importante en su carrera. Vemos en esta obra los juegos de la interdiscursividad y asistimos a la rica urdimbre de la cultura. Gracias a la situación que da pie a la novela -la pérdida de la memoria de Yambo-, el lector tiene que dar sentido a la existencia y organizar una enciclopedia aparentemente sin contexto. Eco realiza así desbordantes juegos comunicantes que le permiten ir de Flash Gordon a la Divina Comedia. El personaje intenta recuperar su memoria a través de estas historietas que, desde la ficción y la fantasía, le devuelven algo de su realidad perdida. El texto se presenta como la única posibilidad de realidad en el personaje, y muestra a Bodoni entregándose a los pasajes de sus recortes de papel, los cuales va transcribiendo para intentar reconocerse. Vemos una vez más aquí el enorme detalle, la actitud -como aquella película *Limitless* ()- de quien dispone de la habilidad de recordar todo lo que ha leído y sabe usarlo en el momento que lo necesita. Si bien es cierto -como algunos testimonios de lectura en la web lo señala- que hay digresiones y detalles que quizá para un lector no italiano pueden resultar excesivos (por ejemplo, las menciones a los relatos infantiles italianos), la estructura y la idea, aun cuando la realización tenga componentes de densidad, se soporta en la idea de este fabulador que una y otra vez juega con la reverberación entre realidad y amnesia.

La siguiente entrega es *El cementerio de Praga* (2010). Una vez más hallamos suma de misterio, intriga, historia y conspiración dentro de un entorno con datos, fechas y autores, que nos revelan al detalle y con erudición que Eco parece queremos decir todo de un año o un lugar. Ahora Eco nos lleva a la segunda mitad del siglo XIX, a momentos de la integración italiana. La novela es un relato sobre agentes secretos y conspiradores. La trama arranca en París en 1897 y el narrador se llama aquí "capitán Simonini", piemontés (una vez más) afincado en París que se dedica a crear documentos falsos. Este capitán está inspirado en Dumas y Sue -autores que de alguna manera han fascinado a Eco en sus reflexiones sobre la literatura popular- para dar fe de complots inexistentes o difamar a grandes políticos europeos; es alguien sin escrúpulos que no tiene empacho en prestar sus servicios a los grandes tiranos de la historia europea, Hitler incluido.

A diferencia de otras novelas, los relatos de prensa dan cuenta de la polémica particular que generó *El cementerio de Praga*, que aparece en 2010 -coincidiendo con el escándalo de Wikileaks-, y la reacción tanto de la comunidad judía como del Vaticano, quienes acusaron a la novela de coquetear con el antisemitismo (Lucia Magi, 2010). En esta novela histórica y ficcional, el personaje hace de todo. Además de la falsificación, comercia con hostias consagradas para misas satánicas y fabrica las actas de una reunión inexistente entre las lápidas del cementerio judío de la capital checa, en la que ancianos rabinos de las 12 tribus de Israel tejen planes para dominar el mundo. Vemos esa parte de Eco que le gusta desagradar y provocar, y ello lo hace desde una parodia de la historia donde ensaya asociaciones posibles e imposibles. El tema es la generación de documentos falsos dentro de la conspiración judeo-masónica como respuesta a intereses de varios países durante el siglo XIX. Eco vuelve a entremezclar anécdotas biográficas, personajes imaginarios y también históricos (como Eugenio Sue o Sigmund Freud). El problema del personaje principal, el capitán Simone Simonini, es si es uno y varios, es el ensayo de sí mismo y de otras identidades, así obtenemos una figura tan detestable como imposible de dejar de lado. Parece villano, pero no es uno infame, y a través de su historia el narrador Eco cruza servicios secretos y revoluciones románticas.

A propósito de la novela, Narbona (2010) señala que Eco no juega a ser uno de esos grandes escritores del siglo XIX, porque los personajes no tienen la profundidad psicológica de los de Emma Bovary. Para Narbona, estos personajes dejan ver algo de la personalidad del propio Eco, sobre todo su propio horizonte de lectura y la extraña fascinación que el propio Eco siente por esos personajes de las novelas del XIX. Narbona, como otros, no duda en nombrarla como una "novela postmoderna". Salva quizá a Eco, concluye Narbona, que no quiere enseñar nada, lo que le da una extraña libertad a su escritura, hace lo que quiere, juega como le apetece y acomoda las cosas a su arbitrio.

Finalmente, llegó poco antes de su muerte *Número cero* (2015), su última novela. Si bien la mayoría de los relatos de Eco se ubican en el pasado, aquí estamos ante un relato desde el "momento presente". 1992 es la fecha escogida por Eco, ya que -como explicó al *Corriere de la Sera*- esta marcó el momento de un declive de la sociedad italiana (). La historia es aparentemente simple: hay un supuesto periódico que su dueño sabe que nunca va salir a la luz, sin embargo utiliza el argumento para chantajear a banqueros, políticos y altas esferas del poder. El personaje es Colonna, periodista veterano con 50 años en abril de 1992 que recibe la propuesta de Simei, el dueño del proyecto, de convertirse en redactor en jefe del periódico inexistente Domani, medio que se adelantará a los hechos mediante suposiciones o imaginación, y sin reparar mucho entre la línea que divide la verdad de la mentira.

Como comentamos en la Lección I, llama la atención que esta sea una novela sobre lo que es y no es el periodismo, y de alguna manera pueda leerse como una crítica. Recupera, como lo hicieron en la novela precedente, esa cierta fascinación narrativa por la tergiversación y el falseamiento, solo que en el contexto de este relato es para desinformar, manipular o elaborar dossiers. A su manera, Eco vuelve a presentar una imagen grotesca del mundo; más que un tratado de información, como algunos quisieron ver, se trata de los límites de la desinformación. En el relato incorpora una vez más el juego de hechos reales y ficticios, estrategia mediante la cual gusta retar al lector.

Número cero es una novela que, para algunos, pareció divertida. Es quizá el más corto de los relatos. Sin embargo, en ese mar de comentarios de quienes han leído la novela existen juicios severos contra la misma, pues la consideran menor y prescindible (). Eco parece desplegar como narrador la idea del fabulador total, ya que -como él ha dicho- la narrativa es una dimensión fundamental del ser humano. La gente tiene hambre de narrativas, la busca por todos lados. Así, para los estudiosos de los medios, Eco nos obsequia una manera interesante de transitar por una mirada a veces crítica y a veces desilusionante, no del periodismo en sí, sino de cierta práctica de algunas industrias representadas en Domani.

En cuanto la crítica a las novelas y relatos de Eco, algunos lo han definido como “juguetón erudito posmoderno”. Como mencionamos, Eco parece el ensayista que usa la novela para desplegar de otra forma su prosa siempre erudita, elaborada y cuidada, pero sin huellas propiamente de estilo, ni una búsqueda formal en la expresión particular o distintiva. Eco, en algún sentido, es previsible en los experimentos temáticos y la estructura narrativa, no porque sepamos lo que va pasar, sino porque justamente sabemos que va a intentar hacer su juego propio con los elementos narrativos.

No podemos dar el mismo grado de crítica al novelista y al tipo particular como ensayista y “teórico duro” que se regodea en la abundancia de referencias, las citas en varios idiomas, los detalles y minucias de un objeto, de una situación o del rincón de una iglesia. Con amplio conocimiento de algunos mecanismos literarios, los pone en funcionamiento de una manera que algunos consideran un tanto artificial con efectos que, a veces, pueden ser débiles y no levantan en muchas lecturas más allá de una curiosidad intelectual, distinta del goce estético.

En su tesis de grado sobre el Eco literato, Piñero (2003) usa distintos términos para describir sus textos narrativos, como “novelas temáticas”, “novelas de ideas”, “novela intertextual”. Aparecen en sus obras esos juegos y tensiones entre lo “abierto” y lo “cerrado”. Se confirma la vocación por la intriga y el dilema, cuando a su manera relee sus obras, ahora en narrativas históricas y fantásticas, donde juega con tiempos y espacios. En sus tramas entremezcla el terror con lo policiaco y, como nos dice Piñero (2003), reconvierte el cuento gótico en policiaco. En la narrativa de Eco vamos del héroe y misterio romántico al héroe y el enigma detectivesco.

El Eco novelista es un académico que intenta divertirse jugando y nos recuerda un poco aquella especie de poema y relato del escritor mexicano Salvador Elizondo (El grafógrafo: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía [...]”). Eco juega con lo que tiene, como quien, después de la composición sobria y densa, intenta acomodar de otra manera las piezas. Como sus ensayos académicos, su narrativa posee cierta exigencia, que algunos critican por codificada y un tanto artificial. Empero lo anterior, Eco nos ofrece nuevos dispositivos para caracterizar los componentes de lo que hemos llamado comunicación literaria, y nos permite también un nuevo modo de relacionarnos con los textos que forman parte de la vida cotidiana de cada uno, la propia cultura, las enciclopedias personales, los recortes de diarios, y todo ese conjunto de imágenes, películas, cintas que, por extensión, definen un poco lo que cada uno es.

(24) Nos referimos a *Sin Límites* (Neil Burger, 2011), protagonizada por Bradley Cooper y Robert de Niro. En la cinta de ficción se alude a una supuesta droga que permite que la persona active su memoria y todas sus funciones cerebrales se intensifican al grado que prácticamente puede recordar y usar todo lo que sabe.

(25) Tomado del periódico mexicano La Jornada, 13 de febrero 2015, disponible en [este enlace](#)

(26) Irae Regina (2015) “Número Cero de Eco” en blog Críticas literarias. (

REFERENCIAS. OBRAS DE UMBERTO ECO (ORGANIZADAS POR PRIMERA EDICIÓN EN ITALIANO)

(1985) *Obra abierta*. México: Artemisa / Planeta / Proyecto Editorial (Obras maestras del pensamiento contemporáneo N° 16) [1ª ed italiano, 1962; 2ª ed. italiano 1967]

(1978) *La Estructura Ausente*. Introducción a la semiótica, Barcelona, España: Lumen, [1 ed. en italiano 1968] [[Disponible](#)]

(1994) *Signo*. 2ª ed. Barcelona: Labor [1ª ed. en italiano, 1973]. El libro se puede descargar en otra edición desde [este enlace](#).

(2000) *Tratado de semiótica general*. 5ª ed. Barcelona: Lumen [1ª ed en italiano, 1976] [[También disponible en este enlace](#)]

(2005) *El superhombre de masas*. México. Random House [1ª ed italiano, 1978]

(1993) *Lector in fábula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. 3ª ed. Barcelona: Lumen [1ª ed italiano, 1979]

(1984) *Apostillas a ‘El nombre de la rosa’*. Barcelona: Lumen. [Acceso](#).

(1992) *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen [1ª ed. en italiano, 1990]

(1995) *Interpretación y sobreinterpretación*. Con colaboraciones de Richard Rorty, Jonatha Culler, Chrstine Brooke-Rose. Compilación de Stegan Collini. Cambridge UK. Cambridge University Press. [1ª ed. en inglés, 1992] [[También disponible en este enlace](#)]

(1996) *Seis paseos por los bosques narrativos*: Harvard University, Norton Lectures, 1992-1993, Barcelona, Lumen, [1ª ed. en italiano, 1994]

(2011) *Confesiones de un joven novelista*. México. Lumen Futura [1ª ed en inglés, 2011]

REFERENCIAS. OTRAS REFERENCIAS CITADAS

Araujo, Nara y Teresa Delgado (comp.) (2003) *Textos de teorías y crítica literaria* (Del formalismo a los estudios poscoloniales). México. UAM.

Castro García Oscar y Consuelo Posada (1994) Manual de teoría literaria. Antioquia, Colombia, Universidad Javeriana.

Galindo, Jesús (comp.) (2009) Comunicación, ciencia e historia. Madrid. Mc Grew Hill.

Gómez, Francisco Vicente (2002) La construcción del lector: Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo de Umberto Eco. En Revista Electrónica de Estudios Filológicos 3
<http://www.um.es/tonosdigital/znum3/relecturas/unidadeslingTonos2.htm>

González, Omar (2014) "La isla del día de antes. El navío del nunca jamás". En Blog Las mil notas y una nota, 11 de agosto 2014. Texto en línea 10 de abril 2016, [disponible en este enlace](#).

Iñiguez Rueda, Lupicinio (ed.) (2003) Análisis del discurso. Manual para ciencias sociales. Barcelona: UOC.

Karam Tanius (2005 Noviembre / Febrero 2006) La comunicación literaria. Notas para un debate teórico. En Especulo 31. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. [Acceso](#)

----- (2005 Primavera) Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso. En Global Media Journal Vol.1 N° 3. Monterrey (México), ITESM. [Acceso](#)

Marco, Joaquín (2001) Baudolino. En Sección El Cultural de El Mundo, 10 de octubre 2001. Artículo en línea, disponible en [este enlace](#)

Narbona, Rafael (2010) El Cementerio de Praga. En Sección El Cultural. El Mundo, 26 de noviembre 2010. Texto en línea consultado el 15 de agosto 2016. [Acceso](#)

Piñero García de Quesada, Rosana (2003) Teoría y ficción en la obra de Umberto Eco. Granada (España) Universidad de Granada. Tesis Doctoral. Disponible en [este enlace](#)

Pozuelo Yvancos, José María (2002) "La teoría literaria en el siglo XX" en Huamán Miguel Ángel (comp.) Lecturas de teoría literaria I (Cuaderno pedagógico), Lima. Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.

Prieto Luis J (1977) Pertinencia y práctica. Ensayos de semiología, Barcelona: Gustavo Gilli, (Col. Comunicación visual)

Magi Lucía (2010). "Umberto Eco y la liga judeocristiana". En El País. Sección Cultura, 12 de noviembre 2010. Artículo en línea 15 de febrero 2016, disponible en [este enlace](#).

Viñas Piquer, David (2002) Historia de la crítica literaria. Barcelona. Ariel.

Original disponible en: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?Ing=esp&id=94

PDF creado en: 13/12/2016 15:59:35

Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2015

Institut de la Comunicació (InCom-UAB)
Edificio N. Campus UAB. 08193 Cerdanyola del Vallès (Barcelona)
Tlf. (+34) 93.581.83.84 | Fax. (+34) 93.581.21.39 | portalcom@uab.cat

