

Teoría y ficción en la obra de Umberto Eco

*Teoría y ficción en la obra de
Umberto Eco*

Tesis doctoral de

Rosana Piñero García de Quesada

Directora

Dra. Sultana Wahnón Bensusan

Departamento de Lingüística y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada

Granada, abril de 2003

*A Rosa, mi madre, mi más preciada rosa.
A Rafael, mi padre, por enseñarme a leer, a escribir, a ver.*

A mis maestros, Alfonso y Georgina.

Agradecimientos

Después de muchos años de esfuerzo, de una larga, diversa y en ocasiones accidentada singladura, esta tesis ve, al fin, la luz. Y aunque todo viaje, como toda aventura, es, por fuerza, un viaje en solitario, en el transcurso de estos años he tenido la fortuna de contar con inmejorables compañeros de viaje. A ellos está dedicada mi tesis; y a ellos deseo agradecerles el inestimable privilegio de su amor y su amistad.

En primer lugar, deseo agradecer a la Dra. Sultana Wahnón su guía y su tenaz apoyo durante tantos años, sin esa justa combinación de confianza, paciencia y libertad intelectual que me otorgó, yo habría desistido antes de llegar al punto final de esta tesis.

Agradezco a Rosa, mi madre, su amor mágico y constante más allá de toda distancia; a Rafael, mi padre, su presencia cálida y continua a lo largo de todos estos años; a M^a Asunción, mi hermana, su silenciosa y discreta ayuda en todo lo indispensable; a Rafael, mi hermano, su asistencia en todo momento, incluso en los más desesperados; a Antonio y Almudena, mis sobrinos, su alegre y magnífica hermandad. Agradezco a mis amigos, que son bastantes y muy buenos, su aliento, su fe en mí, su alegría por mis éxitos: Ana, Begoña, Francisco, Gerardo, Gocho, Javier, Jose Luis, Lola, Luis, Marga, M^a José, M^a Paz, Nuria, Pablo, Raquel, Sara, Yanire (por “justicia poética”, aparecéis todos en orden alfabético); a todos mis buenos compañeros de viaje de la tierra de Ifre; a mi maestra y amiga Ruth; a Jesús, mi amigo del alma, lo mucho que me dio; a mi buen amigo Ángel, el toque prodigioso y final con el que esta obra se materializa.

And last but not least, agradezco a Alfonso y Georgina, mis maestros, su amor, su dedicación, su sabiduría, su fe en que, tarde o temprano, esta rosa iba a nacer; sin ellos, mi rosa no habría florecido nunca.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	15
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	25
1. PISTA TEMÁTICA: <i>EL NOMBRE DE LA ROSA</i> COMO NOVELA DE IDEAS.....	26
2. PISTA POLICIACA: <i>EL NOMBRE DE LA ROSA</i> COMO ANTI-DETECTIVE NOVEL.....	34
3. PISTA INTERTEXTUAL: <i>EL NOMBRE DE LA ROSA</i> COMO NOVELA INTERTEXTUAL.....	39
4. OTRAS POSTURAS CRÍTICAS.....	43
5. LA CRÍTICA DE <i>EL NOMBRE DE LA ROSA</i> Y EL “LECTOR MODELO”.....	47
1ª PARTE	
<i>LA TEORÍA: LAS PARADOJAS DE “LO ABIERTO” Y “LO CERRADO” EN LA OBRA TEÓRICA DE UMBERTO ECO</i>	
Capítulo 1.	
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: LA DIALÉCTICA FORMA/APERTURA EN LA ETAPA PRE-SEMIÓTICA.....	57
1.1. GENEALOGÍA DEL PROBLEMA: LAS EDICIONES DE OBRA ABIERTA.....	59
1.2. LA FORMA: DEL MODO FORMATIVO A LA ESTRUCTURA.....	67
1.2.1. El concepto de forma en la ed. del 62.....	67
1.2.2. El concepto de forma en la ed. del 67.....	70
1.3. LAS DOS APERTURAS.....	72
1.3.1. El concepto de apertura en la ed. del 62.....	72
1.3.2. El concepto de apertura en la ed. del 67.....	75
1.4. DISCUSIÓN.....	76
Capítulo 2.	
FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA: LA INTERPRETACIÓN EN LA ETAPA SEMIÓTICA.....	89
2.1. LA ESTRUCTURA AUSENTE: CRÍTICA DEL ESTRUCTURALISMO.....	90
2.1.1. La crítica al estructuralismo metafísico.....	91

2.1.2. La estructura como ficción operativa.....	93
2.2. TRATADO DE SEMIÓTICA GENERAL: UNA SÍNTESIS ENTRE PEIRCE Y SAUSSURE.....	97
2.2.1. Los dos paradigmas semióticos del S.XX.....	99
2.2.1.1. La visión saussureana del signo.....	101
2.2.1.2. La visión peirciana del signo.....	108
2.2.2. El proyecto del Tratado: fusión de modelos semióticos.....	115
2.2.3. La incorporación del componente interpretativo al estudio de la semiosis.....	122
2.2.3.1. Redefinición del signo.....	122
2.2.3.2. El problema del significado.....	127
2.3. DISCUSIÓN.....	133

Capítulo 3

SOLUCIÓN DEL PROBLEMA: LA OBRA COMO ESTRATEGIA EN LA ETAPA PRAGMÁTICA.....

143

3.1. LA OBRA COMO ESTRATEGIA Y EL LECTOR MODELO.....	145
3.1.1. Los mensajes en la botella.....	147
3.1.2. Las estrategias del texto.....	150
3.1.3. La cooperación del lector.....	155
3.2. LAS POÉTICAS DE ECO.....	160
3.2.1. La forma y la apertura.....	162
3.2.2. ¿Obra abierta u obra cerrada?.....	167
3.4. DISCUSIÓN.....	170

2ª PARTE

LA FICCIÓN

INTRODUCCIÓN: EL GÉNERO POLICIACO: ORÍGENES Y PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS.....

183

Capítulo 4

E.A.POE: EL RELATO POLICIACO COMO RECONVERSIÓN DEL CUENTO GÓTICO.....

193

4.1. EL ESPACIO EN LOS RELATOS DE E.A.POE.....	195
4.1.1. El espacio en los cuentos de terror.....	198
4.1.2. El espacio en los relatos policiacos.....	202
4.2. DEL HÉROE ROMÁNTICO AL HÉROE-DETECTIVE.....	208
4.3. DEL MISTERIO ROMÁNTICO AL ENIGMA POLICIACO.....	219
4.3.1. Lo siniestro.....	219
4.3.2. El enigma.....	223
4.4. DE LA INDAGACIÓN IRRACIONAL A LA INVESTIGACIÓN POLICIACA.....	226

4.4.1. La investigación racional-abductiva.....	227
4.4.2. La investigación detectivesca como indagación psicológica	229
4.5. DE LO “OUTRÉ” A LO “ORDINARY”	238
Capítulo 5	
J.L.BORGES: LA TRANSICIÓN DE LO “ORDINARY” A LO “OUTRÉ”	251
5.1. EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN.....	253
5.1.1. La geometría de la forma.....	254
5.1.2. El sentido, el infinito y el laberinto.....	259
5.1.2.1. La explicación de este mundo: ¿el azar o la necesidad?.....	261
5.1.2.2. La explicación sobrenatural: la causalidad mágica.....	265
5.1.2.2.1. “El jardín de senderos que se bifurcan” de Ts’ui Pên....	269
5.1.2.2.2. “El jardín de senderos que se bifurcan” de Yu Tsun.....	273
5.1.2.2.3. “El jardín de senderos que se bifurcan” de J.L.Borges...	275
Capítulo 6	
U. ECO: LA ROSA Y EL LABERINTO	281
6.1. APOSTILLAS A EL NOMBRE DE LA ROSA.....	284
6.2. LA TRAMA POLICIACO-FILOSÓFICA.....	296
6.2.1.La trama policiaca.....	300
6.2.2.Primera pista de lectura: detección policiaca, nominalismo y abducción.....	311
6.2.3.Segunda pista de lectura: platonismo vs. aristotelismo.....	329
6.2.4.Tercera pista de lectura: moral, religión y política.....	343
6.3. LA FORMA Y EL LABERINTO.....	352
6.3.1. El prefacio y las pistas textuales.....	362
6.3.2. La narración: niveles narrativos y niveles comunicativos.....	371
6.3.3. Los múltiples finales de El nombre de la rosa.....	379
EPÍLOGO	391
CONCLUSIONES	397
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	415

No hago nada sin alegría

Montaigne

Yo diría que la literatura es una forma de la alegría

J.L.Borges

Le stregue volavano di notte sui manici delle scope e anche su veicoli più leggeri come spighe o fili di paglia. Credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta...Ho parlato dello sciamano e dell'eroe delle fiabe, della privazione sofferta che si trasforma in leggerezza e permette di volare nel regno in cui ogni mancanza sarà magicamente risarcita, la letteratura.

I. Calvino

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio del presente trabajo de investigación es, en realidad, doble. Por una parte, y tal y como indica su título, se aborda aquí el estudio de **las relaciones entre la teoría y la ficción de Umberto Eco**. Con tal propósito, se introduce una primera sección, *Las paradojas de “lo abierto” y “lo cerrado” en la obra teórica de Umberto Eco*, en la que pretendemos analizar la reflexión sobre la obra estética y su interpretación, tal y como el semiólogo italiano la desarrolla a lo largo de su compleja, dilatada y diversa trayectoria teórica; y procuramos, asimismo, derivar a partir de esa reflexión lo que, a nuestro modo de ver, constituye una poética (implícita) del texto literario que, si nuestra hipótesis es correcta, influye poderosamente en la propia creación literaria del autor, singularmente, en su primera novela, *El nombre de la rosa*. Por otra parte, y con el fin también de establecer cierta relación entre la obra teórica y la obra de ficción de Umberto Eco, en la segunda sección se analiza *El nombre de la rosa*, tratando de determinar hasta qué punto esa “poética implícita”, que, como decíamos, parece derivarse de las reflexiones de Eco sobre el funcionamiento del texto estético influye efectivamente sobre la composición de la novela.

Ahora bien, dado que la interpretación de *El nombre de la rosa* que aquí se propone considera la novela de Eco desde el punto de vista del género policiaco, y más específicamente, como una versión, o si se prefiere, una reinterpretación en clave semiótica de dicho género, se ha considerado oportuno introducir sendos estudios sobre E.A.Poe -en tanto que creador del relato de enigmas- y sobre J.L.Borges -como uno de sus más brillantes intérpretes-, con el fin de determinar de qué manera la primera novela de Umberto Eco difería tanto del planteamiento simbólico que Poe hace de este género como de las “heterodoxas” versiones que Borges nos proporciona del mismo. En este sentido, el segundo propósito de nuestro trabajo de investigación consiste en efectuar un **estudio comparado relativo al uso del género policiaco por parte de E.A.Poe, J.L.Borges y Umberto Eco**, haciendo especial hincapié, como es natural, en el análisis de este último.

En lo que respecta al estudio de la obra teórica de Umberto Eco, nuestro primer propósito consiste, como se ha dicho, en perseguir el hilo de la reflexión de Eco en torno a la obra estética y su interpretación. El primer inconveniente con que nos

topamos radicaba en que dicha reflexión no se concentra en alguna obra u obras específicas de Eco, sino que, pese a constituir uno de sus principales intereses, se desarrolla de manera intermitente a lo largo de su entera trayectoria teórica. En este sentido, una dificultad añadida era que, dada su extensión en el tiempo, las concepciones de Eco sobre el texto estético se habían ido modificando a lo largo de los años, de manera tal que entre sus primeras ideas sobre las “obras abiertas” de la vanguardia en *Obra abierta* (1962) y la definición de texto literario (narrativo) que ofrece en *Lector in fabula* (1979) existían diferencias sustanciales. Se trataba, pues, de dar cuenta del hilo de continuidad que, a nuestro modo de ver, existe entre sus diversos modos de considerar el texto estético; de incidir también en los contrastes y diferencias que separan estas diversas concepciones; y por fin, de explicar cómo se produce la progresión desde las intuiciones todavía vacilantes de *OA* hasta la definición ya madura que propone Eco en *LF*. Esto último resultaba, por otra parte, indispensable para el segundo objetivo que nos proponíamos al abordar la obra teórica de Eco, derivar una poética implícita del texto estético que, presumiblemente, influía en la creación literaria del autor. Ya que casi todos los estudios que relacionaban *El nombre de la rosa* con la teoría de Umberto Eco se centraban indefectiblemente en *Obra abierta*, considerándola no ya como máximo exponente de las concepciones estéticas del autor, sino prácticamente como *fata morgana* o texto matriz a la luz del cual se explicaba *El nombre de la rosa* como “obra abierta”.

Por todo ello se consideró oportuno plantear el estudio de las concepciones de Eco en torno al texto estético de acuerdo con una perspectiva, llamémosle, diacrónica que distinguía entre tres etapas fundamentales: una primera etapa que decidimos denominar pre-semiótica, por cuanto el autor se hallaba todavía bajo la influencia de la estética de corte hermenéutico de Luigi Pareyson y no había entrado en contacto aún con la semiótica; una segunda etapa propiamente semiótica cuya obra más emblemática es, sin duda, el *Tratado de Semiótica General*; y por último, una tercera etapa que llamamos pragmática porque, a nuestro modo de ver, Eco se decanta aquí por un enfoque semiótico-pragmático para abordar el texto estético, y más concretamente, los textos narrativos.

Sin embargo, a nuestro modo de ver, tanto las reflexiones de Eco en torno al texto estético como la poética de la obra literaria que de ellas se deriva distaban mucho de poder reducirse a sus primeras intuiciones sobre la “obra abierta”. Y de hecho, la lectura atenta de toda su obra teórica así nos lo confirmó y nos confirmó también que se trataba de una cuestión bastante más compleja de lo que en principio cabía suponer. Así, por ejemplo, el planteamiento de esta cuestión en *Obra abierta* ya resultaba de por sí problemático, o cuando menos, confuso. Pues si en la edición de 1962 Eco defendía abiertamente las concepciones hermenéuticas de Pareyson sobre la obra estética,

entendida como entidad finita y dotada de límites formales que, no obstante, contiene infinitos significados (o bien, como el resultado de la dialéctica entre forma y apertura); en la edición de 1967, y en vistas del auge que por aquel entonces experimentaron las teorías estructuralistas, el autor sintomáticamente redefine ese planteamiento inaugural y pretende, en palabras suyas, “definir la estructura de la apertura”, o lo que viene a ser lo mismo, encontrar la fórmula estructural de la apertura de significado de la obra. Es indispensable reparar en la complejidad que reviste semejante propósito, ya que, brevemente explicado, consiste en aplicar el método estructural al estudio de un fenómeno, el significado y su interpretación, que dicho método sencillamente no contempla; o a la inversa, se trata de incardinar una concepción hermenéutica de la obra entendida como dialéctica entre forma y apertura de significado en el marco operativo de los estudios estructurales. De manera que, según nuestra hipótesis y como argumentamos a lo largo del capítulo I, ya en los tempranos años sesenta la reflexión de Eco sobre el texto estético evidencia cierto aspecto bifronte, como lo demuestra el propio objetivo de “estructurar la apertura interpretativa de la obra” y el proyecto de reconciliar dos enfoques considerablemente incompatibles entre sí como la hermenéutica y el estructuralismo.

Esta tensión entre una concepción del significado como fenómeno abierto y plural y la necesidad de abordar dicho fenómeno mediante un enfoque cerrado, o cuando menos, notablemente restrictivo como el estructuralismo se vuelve a poner de manifiesto, en nuestra opinión, en el *Tratado de Semiótica General*. En esta ambiciosa obra que prácticamente se propone como *summa semiotica*, Eco persigue el no menos ambicioso proyecto de proponer una teoría del significado que armonice las dos principales concepciones (también divergentes, al menos a primera vista) del signo del S.XX: la del semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce y la de Ferdinand de Saussure. Y de nuevo aquí, según nuestra hipótesis, se puede apreciar el carácter bifronte de la reflexión de Eco en torno al significado. Pues si, por una parte, Eco se halla, según parece, más próximo a la concepción radicalmente dinámica que Peirce tiene de la semiosis y la significación; por otra, el procedimiento metodológico que utiliza para abordar dichos fenómenos se acerca mucho más, sobre todo en la primera parte del *Tratado*, al planteamiento saussureano. Y lo que quizás resulta más revelador, de nuevo en esta obra del 75 Eco realiza -al menos según nuestra hipótesis- una operación semejante a la antes mencionada a propósito de *Obra abierta*, al insertar la consideración peirciana de la semiosis ilimitada y del signo como cadena infinita de interpretantes en el marco notablemente restrictivo de una teoría de los códigos de corte estructuralista. Es interesante, en este sentido, constatar que el objetivo del *Tratado* es curiosamente muy similar al de la edición del 67 de *Obra abierta*, en la medida en que en 1975 Eco se propone, ya de manera más general, “descubrir la estructura elemental

de la comunicación”, una aspiración que, a nuestro modo de ver, discurre pareja a aquélla de “definir la estructura de la apertura”.

Digamos que esa especie de metáfora central entre “apertura” y “cierre” que, según nuestra hipótesis, recorre la obra teórica de Eco se va a resolver, por fin, en *Lector in fabula*. En esta obra de 1979, Eco rescata el viejo -pero, como hemos visto hasta aquí, nunca abandonado- proyecto de *Obra abierta* consistente en “definir la estructura de la apertura (o interpretación)”, que en *LF* se plantea mediante el objetivo más específico de formular el funcionamiento de la cooperación interpretativa del lector en el texto narrativo. Y de hecho, la definición que Eco proporciona en el año 79 del texto estético tiene todo el aspecto de una fórmula: “Un texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo.” (1979: 96) Evidentemente, una vez ofrecida la anterior formulación, el problema radicaba en explicar de qué manera un texto es capaz de prever sus interpretaciones y también en lograr demostrarlo. A tal fin, la asistencia de la pragmática va a resultar de vital importancia para el autor en la medida en que le permitirá reformular los conceptos nucleares de aquella dialéctica entre forma y apertura que Eco planteaba en el 62 desde un punto de vista hermenéutico. Significativamente, en el 79, la antigua noción de “apertura de significado” se ve sensiblemente reducida a los conceptos de “no-dicho”, “hueco informativo” o “espacio en blanco”. Pero, sin duda, lo más relevante, por cuanto sobre ello descansa la teoría del texto narrativo que Eco ofrece en *LF*, es que la “forma” de la obra pasa a definirse aquí como “estrategia textual”. Y a su vez, la “estrategia textual”, concepto procedente de la pragmática, se convierte en el principal vehículo para prever las interpretaciones del texto. A partir de ahí, Eco establece una curiosa analogía entre el funcionamiento del texto estético y el funcionamiento de las estrategias militares “o ajedrecísticas”, considerando que “generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia (militar o ajedrecística)” (1979:79)

Parece evidente, pues, que a las alturas del año 79 aquella vieja consideración de la obra estética como forma que admite infinitas interpretaciones se ve considerablemente reducida en aras de la supuesta previsibilidad interpretativa del texto estético. Con todo, lo verdaderamente importante, a nuestro modo de ver, es que, al ofrecer en *Lector in fabula* su definición más cabal de texto estético, Eco nos proporcionaba de paso toda una serie de pistas inestimables relativas a en qué consistía para él un texto narrativo y, lo que todavía resultaba más interesante, de qué manera creía el autor que se “generaban” dicho tipo de textos. O en otros términos, *Lector in fabula*, obra escrita en 1979, un año antes de la publicación de *El nombre de la rosa* bien podía constituir no ya otra de las muchas obras en las que el autor exponía su

reflexión teórica sobre el texto literario, sino, tal vez, una poética implícita del mismo. Desde este punto de vista, tres ideas de *Lector in fabula*, se destacaban sobre las demás: que un texto “es capaz de prever su suerte interpretativa”; que la previsión de las interpretaciones está relacionada con el tipo de estrategia que el Autor Modelo diseña o premedita al “generar” el texto; y por último, que las estrategias textuales concebidas por el autor funcionan a imagen y semejanza del tipo de estrategias que se usan en el ajedrez, o bien, de las estrategias militares utilizadas por Wellington o Napoleón, que son los ejemplos citados por Eco.

Con todas estas ideas *in mente*, nos dispusimos a analizar *El nombre de la rosa*. Tal vez, lo primero que habría que decir, en este sentido, es que, cuando revisamos el extraordinario aluvión de estudios críticos surgidos sobre *El nombre de la rosa*, lo que más llamó nuestra atención fue que, pese a la diversidad de los abordajes teóricos y a la variedad de los asuntos tratados, se podía apreciar un inusual consenso interpretativo. O en otras palabras, con una frecuencia mayor de lo habitual, los críticos llegaban a conclusiones interpretativas curiosamente semejantes; y lo que todavía resultaba más insólito, en bastantes ocasiones, sus interpretaciones parecían estar reguladas por operaciones de lectura bastante similares entre sí. Así por ejemplo, numerosos críticos conducían indefectiblemente su interpretación hacia el terreno puramente extratextual, al sumergirse de lleno en alguna de las polémicas filosóficas que se representan en *El nombre de la rosa*, o al extenderse en exceso en la reconstrucción histórica de la época en la que se ambienta la novela de Eco -la Baja Edad Media, como se sabe-, descuidando el análisis literario de la misma; otros, en cambio, centraban su interpretación del sentido de esta novela casi exclusivamente en su final, y de manera más específica, en la evidencia textual que allí se proporciona en las *arias* filosóficas con que nos deleita el personaje de Baskerville; y por último, otros, consagrados al estudio de las relaciones intertextuales de *NR*, también se veían arrojados fuera de los márgenes del texto, extraviándose en la sistemática persecución de la infinidad de alusiones que constituyen el tejido textual de la novela, y perdiendo de vista, de nuevo, su sentido global. Así que, tal y como se expone más detenidamente en el *Estado de la cuestión*, pese a la indudable calidad teórica de muchos de estos ensayos críticos, son pocos, sin embargo, los que, a nuestro modo de ver, abordan *El nombre de la rosa* como producto genuinamente literario, más que como repertorio de temas filosóficos e históricos o encrucijada intertextual; y menos aún los que logran escabullirse del extraño influjo que la novela parece ejercer sobre sus lectores más cultos y sofisticados. Pues se diría que, con la salvedad de algunos críticos ciertamente excepcionales, el resto parece estar aquejado por aquella curiosa dolencia que afectaba a los súbditos del emperador en el célebre cuento infantil de *El traje nuevo del emperador*, en el que, como se sabe, se cuenta que cierto emperador paseaba desnudo por las calles de su

ciudad y, sin embargo, todos sus súbditos lo veían ataviado con las más ricas vestiduras. Sólo un niño *vio* que el emperador estaba, en efecto, desnudo.

Parecía, pues, evidente que “algo” en la propia novela debía ser el elemento responsable de suscitar semejante *ecumenismo* interpretativo y de provocar el insólito *síndrome de “El traje nuevo del emperador”* que, según parecía, afectaba a la crítica sobre *El nombre de la rosa*. Tal hipótesis se nos confirmó al leer a algunos de los críticos de la novela, quienes, por su parte, también se mostraban sorprendidos, como Nora Catelli (1987), ante “el conjunto muy singular de ensayos y comentarios” que coinciden en definir la novela de Eco como “un clásico del siglo XX”, parangonándola con *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne o con el *Ulysses* de James Joyce (con las que, ciertamente, la novela de Eco poco o nada tiene que ver). En este mismo sentido, se pronuncia Elizabeth Dipple (1988), quien explica este curioso fenómeno crítico, aludiendo a la “amigable tiranía” ejercida por Umberto Eco en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*, al ofrecer y sustraer alternativamente cierta información crucial sobre su propia novela; o bien, García Berrio (1989), que apunta a la “calculada implicación lectora” proyectada por Eco para prever la recepción de la novela, asumiendo incluso (las opciones diferenciales entre los lectores en función del nivel de obediencia o rebeldía a la dirección autoritaria del emisor, o de la capacidad y aspiraciones del nivel cultural de los receptores”).

Durante largo tiempo compartimos todas estas airadas, aunque, a nuestro modo de ver, certeras críticas sobre *El nombre de la rosa* y sus exégetas; y, de hecho, fue su lucidez la que nos desbrozó el enmarañado camino hacia la interpretación de la novela. Pero, tras ese primer momento de fascinación que se experimenta al topar con ciertos autores que saben expresar claramente lo que uno oscuramente intuye, entendimos que, no obstante, las interpretaciones antes mencionadas (que exponemos con mayor detenimiento en el curso del *Estado de la cuestión*) seguían sin esclarecer por qué la crítica, además de mostrar cierta unanimidad (o univocidad) interpretativa, incurría de manera reiterada -como ya dijimos- en las mismas operaciones de lectura. Y, una vez superada la indignación inicial que inevitablemente produce esa “amigable tiranía” que, como observa Dipple (1988), ejerce, en este caso, el autor sobre sus lectores, decidimos que, tal vez, merecía la pena no descalificar de un eficiente plumazo una novela que, después de todo, había fascinado a tantos lectores, cultos y menos cultos, sofisticados o ingenuos (a nosotros mismos la primera vez que la leímos, con más candor que sabiduría, pues así es como se lee la primera vez); que merecía la pena, pues, tratar de *comprenderla*.

El nombre de la rosa no es una novela de fácil comprensión, si por comprensión se entiende la capacidad de penetrar en el estrato profundo del sentido de un texto. Se podría objetar, como lo hace Catelli (1987: 532), que ello se debe a su superficialidad, a

que se trata de “un libro con muchos cadáveres, pero sin fantasmas y sin secretos”, pese a que la crítica suele considerarlo como “inagotable” e “infinito”. A nuestro modo de ver, la primera novela de Eco no es ni “inagotable” ni “infinita”, pero tampoco es superficial. Opinamos, más bien, que *El nombre de la rosa* es una obra que, en principio, resulta **transparente**, ya que más que profunda, como la obra de Joyce, o compleja como los breves pero laberínticos relatos de Borges, es simplemente complicada. Esta complicación deriva tanto de las innumerables, o cuando menos, abundantísimas citas que entretejen su entramado textual como de las diversas claves culturales sobre las que descansa su argumento filosófico, histórico, político...

En este sentido, la primera tarea que se le impone al intérprete consiste en **descifrar** el cifrado mensaje de la novela, resolviendo los diversos enigmas que se proponen tanto en dicho entramado intertextual como en su trama filosófica. Labor a la que se consagra la práctica totalidad de la crítica de *NR* y que nosotros desarrollamos en el epígrafe titulado “La trama policiaco-filosófica de *El nombre de la rosa*” (III.2.). Afortunadamente, el propio autor -pues de él se trata- ayuda generosamente a sus lectores -y nos atreveríamos a decir, que, muy en particular, a sus lectores más sofisticados, los críticos- en estas arduas tareas hermenéuticas (o bien, detectivescas), al subrayar con un énfasis sin precedentes en la literatura anterior -al menos que nosotros conozcamos- aquellas pistas textuales que el lector culto debe seguir como persiguió Teseo el hilo del ovillo de Ariadna. Por si ello no fuera suficiente, en 1983 Umberto Eco publica *Las apostillas a El nombre de la rosa*, una breve obrita dedicada a su audiencia más culta y auspiciada, diríamos que con cierta ironía por parte del autor, por el célebre tópico postmoderno de “la muerte del autor”, en la que no conforme con proponer lo que a todas luces es su propia interpretación de la novela, Eco se entretiene en sugerir diversas direcciones interpretativas para la posteridad crítica (que, según parece, no cayeron en saco roto).

Ahora bien, esa transparencia que, como decimos, ostenta *El nombre de la rosa* es, si estamos en lo cierto, sólo aparente. Y de hecho, la insistencia de este texto en recalcar su propia y obvia interpretación ya debería darnos la pauta de su **opacidad**, o parafraseando el título de Paul de Man, de su evidente **resistencia a la interpretación**. De igual modo que, según aseguraba Freud, existen “resistencias al análisis” y, seguramente, ciertos sujetos se resisten más que otros a ser psicoanalizados; también existen textos que se resisten más que otros a ser interpretados. A nuestro modo de ver, *El nombre de la rosa* pertenece a esta clase de textos y la verdadera dificultad para interpretarlo estriba justamente en penetrar su transparencia -o lo que Catelli (1987: 533) denomina, “su rotunda obviedad”- para llegar hasta su opacidad, que, según nuestra hipótesis, es la auténtica responsable de que tantos intérpretes se extravíen en la búsqueda del sentido de la novela. Pero ¿en qué consiste esa “opacidad” de la novela? y

¿de qué manera se manifiesta, en este caso, su antes mencionada “resistencia a la interpretación”? De acuerdo con la hipótesis que aquí se propone, desde el punto de vista formal (que, por cierto, es el que sintomáticamente suele soslayar la crítica de la novela), *El nombre de la rosa* constituye un laberinto formal en el que todas las pistas textuales que el autor (o en términos de Eco (1979), el Autor Modelo) disemina tanto a lo largo del propio texto como en el *post-scriptum* de *Las apostillas* tienen por finalidad despistar al lector, escamoteándole el sentido auténtico de la novela. De manera que la forma de esta novela se plantea, al menos según nuestra hipótesis, como una especie de “telaraña textual” destinada a atrapar a sus intérpretes, induciéndoles a asumir y a dar por válida la interpretación que ella misma ofrece de sí misma (como, si recordamos, hacía el emperador del cuento al lograr que entre sus súbditos se propalara la falsa opinión de que cada día llevaba un traje nuevo y más hermoso que el del día anterior).

Un propósito que, como prueba el análisis del discurso crítico en torno a la novela, *El nombre de la rosa* consigue con creces, en la medida en que, en multitud de casos, las críticas se demuestran meras paráfrasis de lo que el propio texto ya insinúa sobre sí mismo, de una manera, por cierto, notablemente autorreferencial. Con ello, Eco no hacía sino explotar al máximo el juego que, tal y como observa Valles Calatrava (1991), ya se encuentra implícito en el propio planteamiento formal del género policiaco, según el cual el autor también dispone, como Eco, una serie de pistas textuales (unas verdaderas, otras falsas), cuyo fin es ambiguo, en la medida en que, aparentemente, ayudan al lector a descubrir al asesino, pero, en muchos casos, sirven para demorar dicho descubrimiento hasta el final, momento en que el propio autor revela la verdadera identidad del asesino y ofrece su propia interpretación de la trama criminal. De idéntica manera, todas las pistas textuales que el Autor Modelo generosamente disemina tanto a lo largo de *El nombre de la rosa* como de las *Apostillas* constituyen, a la postre, una trampa para lectores incautos y también para aquellos excesivamente recelosos que como Dipple, García Berrio o Catelli desestiman demasiado rápidamente la complejidad de esta novela. Pues si confiando ciegamente en la “evidencia textual” de la novela, el intérprete sigue a pie juntillas el obvio, y en ocasiones, grueso hilo que teje el Autor Modelo, obviamente, irá a parar a la interpretación que éste proporciona de su obra; pero si, en un arranque de orgullosa rebeldía, desconfía por completo del texto, perderá de vista el juego que en la novela se le propone al lector y que no es otro que el juego ya mencionado entre autor y lector característico del género policiaco. Evidentemente, en *El nombre de la rosa* este juego se complica al extremo no sólo por la multitud de, llamémoslas así, pistas culturalistas que en la novela se disponen justamente para ser descifradas sino sobre todo por la presencia de otro tipo de pistas de más dudoso cariz. Este último es el caso, si estamos en lo cierto, de muchas de las veladas alusiones que contiene la novela, y muy en

particular su prefacio, a los *topos* más trillados del discurso postmoderno sobre la literatura, léase, la intertextualidad, el *revival* de géneros decimonónicos (como el policiaco o el histórico), la célebre “muerte del autor” o la ausencia del sentido y, en consecuencia, la “muerte de la novela”... Ahora bien, lo verdaderamente importante es que -si nuestra interpretación es correcta- Umberto Eco maneja todos estos tópicos, abundantemente sembrados en secciones narrativamente claves como el final de la novela, el prefacio y *Las apostillas* (que, en este sentido, casi se plantean como extensión ampliada del propio prefacio), con una notable dosis de ironía semiológica, ofreciéndole a su público más selecto lo que éste quiere leer (o aquello que desea ver): una novela postmoderna, desconstruccionista y asimbólica (o bien, “un traje nuevo para el emperador”). Se entiende ahora que, por fuerza, la segunda tarea que se le impone al intérprete de *El nombre de la rosa*, en este caso a nosotros, consista en desenredar su compleja telaraña formal; o en otras palabras, analizar la forma de *El nombre de la rosa*, y muy en particular la estrategia textual así como la estrategia metatextual que, según nuestra hipótesis, guía la composición de esta novela. Algo que procuramos hacer en el capítulo III.3. de la segunda sección del presente trabajo de investigación, titulado por razones obvias “La forma y el laberinto”.

No obstante, siempre que se trata con un texto literario resulta conveniente distinguir entre lo que el propio Eco en *Lector in fabula* y también en *Los límites a la interpretación* denomina la *intentio auctoris* y la *intentio operis* de un texto; en el caso de *El nombre de la rosa* esta distinción resulta, a nuestro modo de ver, absolutamente indispensable. Pues, por fortuna y por caminos que bien pueden considerarse inescrutables, una obra suele decir mucho, o por lo menos, algo más de lo que su autor pretende, desea o decide decir. Ese excedente o *plus* de significado, o si se prefiere llamarlo así, ese misterio es lo que, en nuestra modesta opinión, constituye la esencia de la literatura. Forma parte de la naturaleza del misterio de la literatura el que nunca pueda ser completamente interpretado, explicado, traducido, al fin, a los términos del lenguaje convencional, que es el que utiliza la crítica literaria. Tal vez por ese motivo, se nos ocurre, Pierre Menard, fascinado por *El Quijote* optó, como asegura Borges, por “producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes”. En el tercer y último capítulo sobre *El nombre de la rosa* (III.4.) no hemos aspirado a “revelar” el misterio de esta novela (aunque sí hemos procurado no reproducir la operación de Menard). Pretendemos, más bien, ofrecer una modesta lectura de la novela, una lectura ingenua. Por tal entendemos, aquélla que, una vez sorteadas las trampas y añagazas semiológicas con las que el ingenioso (y malicioso) autor pretende burlar el dedo acusador de sus lectores, confía en lo que el texto le dice; y aquélla también de quien lee sin la malicia que procura el oficio de lector crítico y recupera así la vieja fascinación que antaño una obra le provocó;

recupera, pues, el gozo, la alegría que la literatura da a quienes quieren escucharla. Se trata, pues, de una lectura en clave literal, o más exactamente, de una lectura referencial de la novela. Para llegar hasta ahí, es decir, para llegar a la convicción de que se puede y se debe confiar en lo que el texto dice fue, de nuevo, indispensable que alguien nos iluminará el camino. En este sentido, la teoría de la interpretación que Wahnón propone en *Lenguaje y literatura* (1995) así como la interpretación, a nuestro juicio, magistral de *Cien años de soledad*, que en ese mismo libro se ofrece fue, para nosotros, completamente decisiva.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La bibliografía crítica aparecida hasta el momento sobre *El nombre de la rosa* se caracteriza no sólo por ser sumamente copiosa -en particular, si tenemos en cuenta la relativa novedad de esta obra, publicada en 1980-, sino, sobre todo, por hallarse extraordinariamente diversificada, en la medida en que abarca las más dispares, y en ocasiones, insólitas motivaciones teóricas así como intereses y enfoques críticos de toda índole¹. Prueba de ello es que Renato Giovannoli (1985), en su loable esfuerzo por recopilar parte de la ingente producción interpretativa que se ha generado en torno a la novela de Eco, muestra un panorama crítico absolutamente variopinto, en el que el crítico italiano logra identificar (1985: 22-23) hasta siete “pistas de lectura” diferentes mediante las que la crítica aborda la interpretación de *El nombre de la rosa*: pista medievalista, pista crítico-literaria, pista semiótico-textual, pista ético-religiosa, pista sociológica, pista histórico-literaria y pista física (*ibíd.* p.22).

En el presente “Estado de la cuestión” trataremos de ofrecer una revisión panorámica, si no completamente exhaustiva, sí, al menos, representativa del estado actual de los estudios críticos sobre *El nombre de la rosa*. Con el fin de que tal revisión no se convierta en una semblanza desordenada y difusa, hemos decidido agrupar los diversos ensayos críticos en torno a **TRES EJES INTERPRETATIVOS** básicos, o sirviéndonos del término que utiliza Giovannoli, en torno a **TRES PISTAS DE LECTURA**. La primera pista de lectura, a la que hemos denominado **PISTA TEMÁTICA**, reúne todos aquellos ensayos que primordialmente se centran en alguno de los múltiples temas que ésta plantea, la filosofía medieval, la filosofía contemporánea, la teoría de los signos, la historia, la religión, la ética...Y dado que el objeto de estudio del presente trabajo de investigación son las relaciones entre la teoría y la ficción de Umberto Eco, hemos considerado oportuno prestarle una mayor atención a aquellos estudios que tratan de vincular alguna de esas temáticas antes mencionadas con las ideas que Eco ha desarrollado a lo largo de su extensa producción teórica. Bajo

¹ Al respecto de la recepción crítica de *El nombre de la rosa* véase el libro de Margherita Ganeri, *Il Caso Eco*, que lleva a cabo un exhaustivo estudio sobre la acogida crítica que obtuvo la novela de Eco tanto en Italia como en el extranjero; Pansa y Vinci (1990), cuya investigación se centra más en los aspectos relativos a la recepción del público; y también Jackson y Álvarez (1988), quienes se ocupan de la recepción de la novela por parte de la crítica anglosajona, efectuando una especie de rastreo selectivo de la misma.

la rúbrica de **PISTA POLICIACA** se agrupan aquellos ensayos específicamente dedicados al estudio de *El nombre de la rosa* como exponente un tanto peculiar (y postmoderno) del género policiaco. Si bien estas críticas tienen como propósito un análisis formal, en numerosas ocasiones terminan por derivar -como también veremos- en una crítica de corte temático. En el apartado de la **PISTA INTERTEXTUAL** se incluyen, por una parte, aquellos estudios que tratan acerca del carácter intertextual de *NR*, considerándolo como procedimiento compositivo por excelencia de su *discourse*; y por otra parte, se mencionan otros ensayos que, más que tratar la intertextualidad como cuestión, se consagran a rastrear de forma exhaustiva los múltiples meandros intertextuales de la novela, tratando de descifrar sus referencias intertextuales y proponiendo, a partir de ahí, presuntas conexiones entre *NR* y otras obras. Puede adelantarse que, en su mayor parte, estas críticas suelen caracterizarse por exhibir un marcado talante exegético y cierta inclinación por la analogía.

Ahora bien, resulta sorprendente comprobar que tras la enorme diversidad de intereses teóricos, temáticas y direcciones interpretativas a los que -como antes se ha señalado- apunta la crítica en torno a *El nombre de la rosa* se oculta un inusual consenso interpretativo. Pues, tal y como se comentará más detenidamente al final del presente estado de la cuestión, la lectura atenta de los ensayos y reseñas surgidos en torno a la novela de Eco revela que, en numerosas ocasiones, la crítica llega a **CONCLUSIONES INTERPRETATIVAS PARECIDAS** entre sí; y lo que todavía es más interesante (por inusual), muchos de estos ensayos parecen estar guiados por **OPERACIONES INTERPRETATIVAS SIMILARES**. Justamente por este motivo, para analizar con posterioridad el comportamiento ciertamente peculiar del discurso crítico surgido en torno a la primera novela de Umberto Eco, hemos considerado oportuno exponer los diversos ensayos que aquí se recogen, consignando las principales conclusiones interpretativas a las que mayoritariamente llega la crítica y atendiendo también a las operaciones de lectura (o interpretativas) que llevan a cabo los críticos para llegar a dichas conclusiones.

1. PISTA TEMÁTICA: EL NOMBRE DE LA ROSA COMO NOVELA DE IDEAS

Pese a la diversidad de asuntos que tratan (filosofía, historia, religión, etc.), los diversos ensayos que hemos decidido incluir en este apartado mantienen un común denominador: conciben *El nombre de la rosa* como “novela de ideas”, y en consecuencia, abordan la interpretación de la novela desde un punto de vista predominantemente temático. Por tal entendemos, la inclinación -más o menos acusada en cada caso particular- a zambullirse en una prolija discusión de los temas que en la novela se plantean, operación que, como veremos, conduce a algunos de estos críticos a

desviarse hacia el terreno puramente extratextual. No obstante, antes de pasar a exponer las opiniones críticas fundamentales sobre la novela de Eco, conviene distinguir dentro de este sector de la crítica de *NR* al que hemos denominado **CRÍTICA TEMÁTICA** diversas tendencias fundamentales que, por cierto, vienen a coincidir con algunas de las “pistas de lectura” apuntadas por Giovannoli (1985: 22) que ya mencionamos con anterioridad.

Ante todo, encontramos un muy nutrido conjunto de ensayos que se ciñe al estudio de lo que Giovannoli (*ibíd.*) llama la **PISTA MEDIEVALISTA** de *El nombre de la rosa*, es decir, que centran su atención en todos aquellos asuntos de la novela relacionados con la historia, la cultura o la filosofía medieval. A su vez, dentro de este primer apartado temático cabe distinguir, todavía, tres subapartados. En primer lugar, toda una serie de artículos y libros que se dedican al rastreo exhaustivo de las fuentes filosóficas e históricas de *El nombre de la rosa*, llevando a cabo lo que bien puede considerarse como **crítica de fuentes**. De entre los numerosísimos trabajos consagrados a este tipo de tareas cabe destacar aquí las valiosas contribuciones de Paniagua (1984), Montero Cartelle (1986) o Matarranz (1988), quien realiza un estudio sumamente exhaustivo de las fuentes filosóficas que presumiblemente Umberto Eco manejó para elaborar su obra de ficción; asimismo, Matarranz explica en profundidad las diversas polémicas filosóficas (por ejemplo, entre nominalismo y realismo) en que se inspira Eco para construir algunos de sus diálogos. En este mismo tenor interpretativo se pueden situar también otras contribuciones de carácter más local, como la de Golden (1986), quien, a diferencia de los críticos anteriores, se centra en el rastreo de las fuentes clásicas de la novela y trata de demostrar que la ficticia reconstrucción que Eco hace del tratado perdido de la *Comedia* de la *Poética* de Aristóteles, lejos de constituir una aberración filosófica, se acerca bastante a lo que, según consideran los especialistas, debió de ser dicho tratado.

Dentro de esta misma área temática, la del estudio de los aspectos filosóficos y culturales de la Edad Media tal y como se representan en *El nombre de la rosa*, se encuentran otro tipo de ensayos que, más que dedicarse como los anteriores a realizar un rastreo de fuentes, constituyen **interpretaciones** más elaboradas de la novela. Es el caso, por ejemplo, del magnífico libro de Theresa Coletti (1988), *Naming the Rose* que explora las diversas problemáticas hermenéuticas que, a su modo de ver, se plantean en *NR*, relacionándolas con diversos aspectos de la cultura medieval. También aquí habría que incluir los ensayos de Cardini (1980), uno de los primeros medievalistas que ofrece su interpretación de la novela de Eco (sobre la que, curiosamente, tantos medievalistas ajenos por completo a los cenáculos literarios se han pronunciado), incidiendo sobre ciertos motivos específicos de la novela como el asunto de los *marginalia*, la simbología del laberinto o la alternativa filosófica que, a su juicio, se plantea al final de

la novela entre silencio y risa; por su parte, Parodi (1981) incide, asimismo, en esta disyuntiva filosófica final entre silencio y risa, considerándola como cuestión primordial para la interpretación de la novela; y Rubino (1985) que, a diferencia de los autores anteriores, escoge la polémica medieval entre los “Antiguos” y los “Modernos” como hilo conductor de su interpretación, haciendo especial hincapié en el nominalismo del protagonista de *NR*, Guillermo de Baskerville².

Sin embargo, a nuestro modo de ver, las contribuciones críticas más enjundiosas dentro de este apartado temático vienen de la mano de dos prestigiosos medievalistas, Theo Van Velthoven (1985) y Giuseppe Zecchini (1984). A diferencia de muchos de los estudios que figuran en este apartado crítico (y no precisamente aquéllos que acabamos de mencionar), Van Velthoven logra no extraviarse en la abrumadora erudición con la que Eco sazona su novela y contextualiza su interpretación desde el comienzo, señalando que en este caso: “el intérprete vuelve sobre los pasos del autor: al tránsito de la teoría a la narración que Eco quiso realizar, corresponde el tránsito de la narración a la teoría a los fines de interpretación de la novela.” (1985: 341); igualmente y pese a que su ensayo se centra en los aspectos filosóficos y culturales de la E.M. que figuran en *NR*, Van Velthoven no pierde de vista el carácter eminentemente policiaco de la novela que tiene entre manos:

Ante todo se observa que en El nombre de la rosa el género policiaco se presta bien a una ilustración de la temática filosófica. Por una parte, los crímenes son sugeridos por la obsesión de proteger la verdad y mantener el poder. Por otra, el desenmascaramiento del culpable sólo es posible a través de la interpretación y el desciframiento de los indicios y de los signos que pueden llevar a la verdad. (1985: 343)

Tras ambas puntualizaciones, que por baladíes u obvias que resulten son indefectiblemente pasadas por alto por la mayor parte de los críticos que rastrean los aspectos temáticos de la novela, Theo Van Velthoven acomete un estudio ciertamente profundo de cuatro cuestiones relacionadas con la cultura medieval que aparecen en la novela: la importancia del *Libro* en la cultura medieval (la idea del mundo como libro de Dios); el signo (y en este punto se detiene en la explicación de las respectivas concepciones que Ockham y Sto. Tomás de Aquino tenían del signo); el poder en relación con el problema de las herejías surgidas en las postrimerías del s.XIV; y por último, la verdad, asunto en el que Van Velthoven se demora más analizando la posición de Jorge de Burgos a lo largo de la novela. Digamos, pues, que el estudioso

² En este mismo apartado crítico constituido por aquellas interpretaciones que se dedican a explorar la temática medieval de *El nombre de la rosa* sería preciso incluir también las interesantes contribuciones de Kamper (1983), Parkinson Zamora (1988) y Kellner (1988), quienes al igual que el arriba mencionado Parodi realizan un tipo de lectura de impronta más hermenéutica.

holandés -el cual, a diferencia de otros críticos que hacen las veces de improvisados medievalistas, maneja a placer las fuentes primarias de Ockham, Sto. Tomás o Duns Scoto- aclara cuál es el trasfondo histórico, y muy particularmente filosófico, de algunos de los nudos argumentales básicos de la novela de Umberto Eco. Para concluir con este extensísimo subapartado de la crítica temática (“pista medievalista”) sobre *El nombre de la rosa*, es preciso destacar la interesantísima contribución de otro medievalista de prestigio, esta vez, italiano, Giuseppe Zecchini (1984), en el que nos apoyaremos en el transcurso de nuestra interpretación sobre *El nombre de la rosa*. Zecchini es, sin duda, el lector más crítico dentro de este sector, prueba de ello es el comienzo de su extenso artículo en el que afirma (1984: 383) “El éxito de público y de crítica que ha logrado la novela de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco es el resultado de la extraordinaria eficacia narrativa del autor unida al fenómeno del *revival* de la Edad Media.”; y unas páginas a continuación, añade (p.385): “El resultado es, por decirlo así, un producto estratificado adecuado para ser captado a varios niveles, según los instrumentos críticos y culturales de que disponga el lector...” Y de ahí precisamente que, a juicio de Zecchini, *NR* consienta diversas posibilidades de lectura, desde una lectura psicoanalítica hasta otra cuya búsqueda se dirija a la individuación de todas las referencias directas o indirectas que figuran en la novela, etc., etc. Zecchini constituye, pues, un lector no-ingenuo que, evidentemente, no se deja atrapar por las múltiples y sugerentes trampas culturales. Y precisamente desde esta perspectiva no-ingenua y sí muy informada (pues se trata, al igual que Van Velthoven, de un medievalista) es desde donde el autor lleva a cabo un rastreo a conciencia de todas las fuentes bibliográficas que Umberto Eco maneja en *El nombre de la rosa*, persiguiendo entre irónico y divertido las diversas rutas intertextuales que la novela propone y “denunciando”, podríamos decir que implacablemente, los textos en los que se inspira su colega italiano (llega incluso a cotejar ciertos fragmentos de la novela con fragmentos de Ockham, Marsilio de Padua o Roger Bacon que coinciden casi literalmente con los primeros).

Todavía existe un segundo apartado crítico claramente demarcado dentro de esta sección más general a la que hemos denominado crítica temática. Nos referimos a todos aquellos ensayos que, persiguiendo la “**PISTA SEMIÓTICA**” de la novela, se dedican a analizar la temática semiótica de la misma. Al igual que sucedía con el apartado anterior, también en este caso es preciso distinguir entre dos tendencias fundamentales. Así por ejemplo, encontramos diversos autores (Benett, 1988; Caserio, 1986) que se ocupan de explicar con cierto detenimiento algunos asuntos relativos a la semiótica medieval que aparecen en la novela, singularmente, las teorías semióticas de Guillermo de Ockham (en el que, como veremos, se inspira el personaje de Guillermo de Baskerville). Pero mucho más numerosos son aquellos críticos que, como De Lauretis (1981), Fabbri (1990), Magli (1990), Capatti (1984), Dauphine (1986), Renard (1984),

Le Goff (1989), Brochier (1989) o Imbert (1983), entre otros, tratan de establecer diversos puntos de intersección entre la primera novela de Umberto Eco y su dilatada obra semiótica, si bien, casi todos los autores antes mencionados tienden a vincular -y tal y como veremos más detenidamente a continuación- *El nombre de la rosa* casi exclusivamente con *Obra abierta* (todo lo más con *Lector in fabula*), ignorando el resto de su obra semiótica. Sí resulta llamativo el hecho de que, no por casualidad, este sector esté constituido en su mayor parte por críticos italianos que, presumiblemente, se hallan más familiarizados con la obra semiótica de Eco que el resto de la crítica europea y norteamericana.

Una vez ofrecida esta rauda panorámica general de las principales tendencias que se pueden encontrar en esta primera sección dedicada a la crítica temática sobre *El nombre de la rosa*, pasaremos a analizar más detenidamente algunos de los ensayos arriba mencionados con el fin de exponer cuáles son las **OPINIONES CRÍTICAS MÁS REPRESENTATIVAS** (así como las más consensuadas) en torno a la novela de Eco.

Con una frecuencia digna de destacarse, las críticas que definen *El nombre de la rosa* como novela de ideas suelen cifrar su atención, ante todo, en el **héroe novelesco**, Guillermo de Baskerville, al que con frecuencia se le suele incluir dentro de la categoría de los anti-héroes. Así Elizabeth Dipple (1988: 132) lo califica de "failed hero" y en términos similares se pronuncia Joan Del Fattore (1988: 86). Supuestamente, la derrota del protagonista se pone de manifiesto cuando, al final de la novela, reconoce haber descubierto la causa de los crímenes por equivocación, no tanto porque éstos respondieran a la trama apocalíptica que él había imaginado para descifrarlos, sino más bien a causa del azar³. La confesión de tal error por parte del protagonista se interpreta así por Elizabeth Dipple (*ibid.*, p. 132) como una **derrota intelectual** que se trasluce en el reconocimiento implícito de los límites de la razón -en este caso del método abductivo- como instrumento omnipotente de explicación del mundo. Baskerville sería pues representativo, según esta interpretación, del prototipo del **anti-héroe intelectual**. Y resulta interesante constatar que el pasaje arriba citado en nota a pie de página constituye, en realidad, una de las evidencias textuales sobre las que más recurrentemente se detiene la crítica para interpretar la novela, llegando a conclusiones muy similares a las señaladas por Elizabeth Dipple (vid. Mackey, 1985: 471-72; McGrady, 1985: 798; Richter, 1986: 231, etc.).⁴

³ El pasaje de la novela que suele aducirse para fundamentar dicha interpretación es textualmente el siguiente: "Sono arrivato attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale. Sono arrivato a Jorge cercando un autore di tutti i crimini e abbiamo scoperto che ogni crimine aveva in fondo un autore diverso, oppure nessuno." (p. 494; vers. esp., p. 485)

⁴ Como se verá posteriormente, esta afirmación ha conducido a numerosos críticos a hallar numerosas similitudes entre esta novela y el cuento de Borges "La muerte y la brújula", similitudes que ciertamente existen, puesto que Eco evidentemente se inspira, digamos, en la trama borgiana para construir la suya propia.

Otra de las conclusiones interpretativas a las que, con frecuencia, llega la crítica sobre *El nombre de la rosa* consiste en reconocer en el detective franciscano a un héroe casi postmoderno que, mediante su fracaso como detective, nos alecciona sobre la precariedad de los órdenes que inventamos para explicar el universo; una especie de adalid de cierto **relativismo interpretativo**, por así decirlo⁵. Así por ejemplo, la propia Elizabeth Dipple (1988: 133) deduce de la confesada derrota del protagonista que el tema de la novela viene a coincidir con el tema de nuestro tiempo, la **indeterminación**, lo cual se traduce en la novela en esa contienda entre la idea de una verdad absoluta (defendida por Jorge de Burgos) y la libertad interpretativa (defendida por Guillermo de Baskerville. Dipple añade (*ibíd.*), deslizándose ya hacia arenas extratextuales, que Eco debe considerarse como uno de los exponentes más interesantes de la última.

En el terreno ya de las relaciones entre la ficción de Eco y su obra teórica, el libro de Teresa de Lauretis (1981), tras dedicar un extenso apartado a la discusión -muy lúcida, en nuestra opinión- de los núcleos teóricos más importantes de la obra de Eco, aborda el análisis de *El nombre de la rosa* a la luz del pensamiento semiótico de su autor. Apunta De Lauretis que *NR* es una novela construida en el laboratorio de los estudios críticos y teóricos de Eco y califica la obra de (Verdadera *summa* de cierta visión epistemológica, de un conocimiento preciso del mundo y del proceso cognoscitivo y creativo tal como emergen del conjunto de su trabajo, esta obra quiere ser también *summa* narrativa” (p. 55). Dentro de la misma línea interpretativa de Dipple y de las críticas antes reseñadas, De Lauretis considera que el tema del (Orden” es central para la comprensión de *NR*. Tras establecer un paralelismo -incuestionable- entre *El nombre de la rosa* y *El perro de los Baskerville* de Conan Doyle (pp.56-58)⁶, De Lauretis incide (p. 59) en cómo Eco se aparta del modelo de Doyle (es decir, del arquetipo del relato policiaco convencional), al proponernos un detective que descubre que los crímenes no obedecen a un "Orden" preestablecido; o en otras palabras, que los crímenes no se corresponden con el plan de un autor, sino con el proyecto de un lector, que es el propio Guillermo de Baskerville.

Pero más allá de la interpretación que de Lauretis ofrece de *NR*, lo realmente interesante -a nuestro modo de ver- consiste en seguir más de cerca el hilo argumental que conduce a la crítica a establecer cierta vinculación entre la ficción y la teoría de

⁵ Hay que destacar que para llegar a esta conclusión interpretativa, los críticos se centran de manera casi indefectible en la evidencia textual que se proporciona en el final de *El nombre de la rosa*. En este sentido, el siguiente pasaje que citamos a continuación constituye junto con el anterior la “evidencia favorita” de todos estos críticos: *¿Dove sta tutta la mia saggezza? mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo”* (p. 495; vers. esp., p. 485)

⁶ Un paralelismo que queda patente, tal y como señala la autora (*ibíd.*), en el parecido de las relaciones Holmes/Watson-Baskerville/Adso; la existencia en ambas novelas de un manuscrito; la descripción física de algunos personajes; los episodios abductivo-detectivescos inaugurales de ambas novelas, etc.

Eco. Es importante reparar, por ejemplo, en que, tal y como sucedía con la interpretación de E. Dipple (y demás estudios arriba reseñados), De Lauretis se apoya, de nuevo, en la evidencia textual que se proporciona al final de *El nombre de la rosa*, la cual le da pie a interpretar (p. 59-60) que:

*Guillermo sigue las huellas de la verdad en el gran libro de la naturaleza, lo que al final descubre es que **la obra es abierta**, que no hay un orden en el universo, y que lo que nosotros (lectores) encontramos en él al establecer ciertas relaciones entre los signos y ciertas conexiones entre éstos y las cosas, es siempre un orden orientado hacia nuestro objetivo...(negrita nuestra)*

Y de ahí, a interpretar que, (en la línea rabelaisiana de la *epoché* irónica, Eco finge aceptar el Orden para hacerlo estallar desde dentro... Baskerville convertido en maestro y ex-inquisidor franciscano y con irónica amargura, pero sin maldiciones, se ríe del Orden "desde dentro" y Eco ríe con él (p. 54). De Lauretis llega de este modo a otra de las opiniones más consensuadas del discurso crítico en torno a *El nombre de la rosa*: la idea de que, puesto que Baskerville descubre que "no hay un orden en el universo", sino que el universo es, más bien, "una obra abierta", **Eco cuestiona en NR el "Orden"**, riéndose de él y produciendo una segunda "**obra abierta**". Tal y como puede apreciarse -y como comentaremos más detenidamente al final del "Estado de la cuestión"-, en la argumentación de De Lauretis se ha producido un sutil deslizamiento que permite identificar las ideas del protagonista, Guillermo de Baskerville, con las del autor de la novela, Umberto Eco, y a partir de ahí, establecer cierta conexión entre la ficción y la teoría del autor, en concreto, con sus ideas en torno a la "obra abierta" (vid. Eco, 1962).

En su extenso y exhaustivo ensayo sobre *El nombre de la rosa*, Theresa Coletti (1988) contempla la novela de Eco como "novela de ideas", al igual que las otras autoras antes mencionadas; y en una tónica similar a la de De Lauretis, también aspira a relacionar las ideas que aparecen en *El nombre de la rosa* con las teorías de Umberto Eco, y de manera más general, con la filosofía del S.XX. Tras efectuar un estudio excelente -a nuestro juicio- de los diversos modos en que la novela trata el tema de la interpretación, la crítica norteamericana pasa a analizar en uno de los capítulos finales de su libro, "Medievalizing Theory" (1988: 142-172), de qué forma Eco representa en *El nombre de la rosa* una serie de cuestiones relativas a la teoría filosófica contemporánea. A juicio de Coletti (p. 143), el pasaje más significativo a este respecto es el que representa el debate final entre Guillermo de Baskerville y Jorge de Burgos, en el que ambos discuten sobre el tratado de la *Comedia* de Aristóteles, sobre la risa, y sobre el carnaval⁷. Ya que, según entiende Coletti (*ibid.*), en dicho debate se ponen de

⁷ Cf. *Il nome della rosa*, pp. 467-482; vers. esp., pp. 465-472.

manifiesto, a través de los discursos opuestos del protagonista y el antagonista, las dos posiciones divergentes en torno al lenguaje y la interpretación que tienen lugar en el ámbito de la filosofía contemporánea, el estructuralismo y la desconstrucción. En esta misma línea, Coletti, apoyándose en la teoría de Eco (principalmente en *La estructura ausente* y en *El tratado de semiótica general*) -de cuya lectura sorprendentemente infiere cierta relación entre Eco y la desconstrucción-, va a interpretar, a lo largo de todo el capítulo 5 (pp. 142-171), muchos de los motivos de *NR* a la luz de las teorías de Jacques Derrida sobre la desconstrucción. Algunos de estos motivos supuestamente "desconstructivos" son, a juicio de Coletti (*ibíd.*), la inversión del orden tradicional, la dialéctica entre lo alto y lo bajo y la ambivalencia generada por la naturaleza convencional del lenguaje. Asimismo, la concepción medieval del significado presente en la novela, correspondería, según Coletti (p.160), a la descripción de Derrida de "la idea del libro". Así pues, la conclusión fundamental a la que llega Coletti en el capítulo (*Medievalizing Theory*" puede resumirse en que *El nombre de la rosa* pone en escena el debate contemporáneo entre estructuralismo y desconstrucción y lleva a cabo una **crítica radical del concepto de estructura**, de filiación, según entiende la autora (pp.168-169), claramente **desconstructiva**.

No obstante, lo que, de nuevo, despierta nuestro interés es el modo en que Coletti llega a esta conclusión interpretativa sobre la novela y también cómo a partir de dicha interpretación establece un puente entre la ficción y la teoría de Umberto Eco. Tal y como sucedía en las críticas antes reseñadas, Coletti se vuelve a apoyar en la evidencia textual del final de la novela -en otro de los pasajes más recurrentemente citados por la crítica⁸-, que es la que, junto con los otros motivos antes mencionados, le incita a percibir cierto talante desconstructivo en el personaje de Baskerville:

"The final exchange between William and Adso most fully realizes the novel's critique of the metaphysics and politics of binary structure" (p.168) Ahora bien, es preciso advertir que, al centrar su interpretación en las palabras finales del protagonista, Coletti, automáticamente establece una clara equivalencia entre las ideas que enuncia Baskerville en la ficción y las ideas de Eco en su obra teórica, como claramente lo ilustra la siguiente cita: "Just as Eco acknowledges structure as a useful but "fictive" hypothesis, so William deconstructs his logic while recognizing that it is only the idea of a center, of presence, that makes discourse possible" (p.169). De manera que, tal y como sucedía con Teresa di Lauretis, Coletti también sucumbe a la, por otra parte,

⁸En este caso, el pasaje en cuestión citado por Coletti (p. 169) es: "L'ordine che nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso. Er muoz gelîchesame die Leiter abewerfen, sô Er an ir ufgestigen ist... Le uniche verita che servono sono strumenti da buttare" (*NR*, p. 495, vers. esp. p. 485). Hay que precisar que la cita en alemán que se introduce en este pasaje de *NR* pertenece a Wittgenstein.

irresistible tentación de sustentar las relaciones entre la teoría y la ficción de Umberto Eco en la identificación entre el autor y el personaje ficticio, situando al mismo nivel de enunciación las opiniones teóricas de Eco sobre la interpretación o el lenguaje y las de Baskerville, quien, incluso en el supuesto de que expresara opiniones similares sobre temas igualmente similares, es un personaje de ficción. Con lo cual Baskerville es interpretado como el *alter ego* de Eco en la ficción. Justamente en virtud de esa confusión entre ambas instancias (autor y personaje) se establece la analogía entre el Eco que escribe *La estructura ausente* y el personaje que, al final de la novela, "desconstruye" -según Coletti- su lógica al reconocer que las únicas verdades que sirven son instrumentos que luego hay que tirar. Y daría la impresión, en este sentido, de que si la crítica norteamericana puede reconocer en las palabras de Baskerville una intención destructiva es porque previamente (pp. 163-164), al analizar *La estructura ausente*, ya había identificado la crítica que Eco hace al concepto de estructura (cfr. Eco, 1968: 397-466) como una anticipación de las posiciones de Derrida (1967: 383-402) quien, como se sabe, también efectúa un agudo desmontaje del mismo concepto (si bien, a juzgar por las fechas, parece ser que quien se anticipó fue más bien Derrida)⁹. Parece ser, pues, que su interpretación (un tanto extraviada, a nuestro modo de ver) de las teorías de Eco es la que determina su lectura final de *El nombre de la rosa* que culmina en el descubrimiento de un protagonista que simpatizaría secretamente con una concepción del signo como *différance* y de la naturaleza como *écriture* (166).

2. PISTA POLICIACA: EL NOMBRE DE LA ROSA COMO ANTI-DETECTIVE NOVEL

A diferencia de los ensayos antes reseñados que consideraban *El nombre de la rosa* como "novela de ideas" y, por consiguiente, relegaban el aspecto policiaco de la novela a un segundo plano, cuando no lo obviaban, los estudios que a continuación pasamos a exponer centran su atención en la utilización que Eco hace del género policiaco. Hay que destacar que los ensayos que abordan *El nombre de la rosa* como novela perteneciente al género policiaco son relativamente escasos en comparación con aquellos que la tratan desde el punto de vista puramente temático. Y también es preciso reparar en que, al igual que sucedía con las autoras anteriores, en este caso la mayor parte de los autores que en este capítulo se incluyen también llegan a cierto consenso

⁹ Con todo, conviene aclarar que, si bien Eco coincide puntualmente con Derrida en la crítica al concepto de estructura " lo menciona para fundamentar su propia argumentación), tal coincidencia en absoluto lo convierte en un deconstructivista *a la page*, cosa que parece suponer Coletti. De hecho, en obras más recientes como *Los límites de la interpretación* (1990) o bien, *Interpretation and Overinterpretation* (1992), Umberto Eco ha manifestado de forma rotunda sus divergencias teóricas con respecto a la desconstrucción (vid. Eco, 1990: 329-337 y 1992: 23-45) .

crítico. A modo de resumen anticiparemos que las opiniones suelen converger en dos posiciones interpretativas fundamentales: la de aquellos que afirman que en *El nombre de la rosa* se opera una **desconstrucción del género policiaco**, en la medida en que en ella se subvierten o alteran las convenciones formales del género (Richter, 1986; Veesser, 1988; Horn, 1988; Delfattore, 1988 y Cohen, 1988); y, por otra parte, la de aquellos otros que opinan que la novela pone en escena una **recuperación paródica del género policiaco** así como de otros géneros como el histórico (Tani, 1983; Weinrich, 1983; Goh, 1990; Lattarulo, 1982 y Kermodé, 1983). En ambos casos, se coincide en incluir *El nombre de la rosa* dentro de lo que se ha denominado narrativa postmoderna, y más específicamente, dentro de la así llamada **anti-detective novel**. Veamos ahora más de cerca ambas posiciones interpretativas, deteniéndonos en los ensayos de algunos de los autores arriba mencionados.

Stephano Tani (1983) pergeña su análisis de *El nombre de la rosa* en un libro ciertamente interesante consagrado al estudio más general de la *anti-detective novel* en E.E.U.U. e Italia¹⁰. No obstante, con más cautela que otros autores como Richter (1986) que incluyen *NR* dentro de la modalidad "deconstructiva" de la *anti-detective novel*, Tani la sitúa dentro de la tendencia que él mismo denomina "innovativa" y que engloba a todas aquellas obras en las que se asiste a un **uso libre de las convenciones del género policiaco** sin llegar a subvertir su forma. En este sentido, a lo largo de su estudio sobre *NR* Tani va a incidir primordialmente en **el aspecto metaficcional** de esta novela, patente, a su juicio, en la "detección intertextual" que en ella puede apreciarse. No obstante, Tani opina (p. 72) que, dada la manera en que Umberto Eco trata **la solución al enigma** -elemento formal que, a juicio del crítico, posee una importancia vital para analizar el funcionamiento de las *anti-detective novels*-, se puede entender que en *NR* existe cierta **tendencia desconstructiva**, evidenciada en la postmoderna conciencia que posee Baskerville respecto de la ausencia de centro o sentido en el universo¹¹. Y concluye señalando (pp.74-75) que la diferencia entre una novela policiaca convencional y una *anti-detective novel* literaria radica en que la primera se resuelve en la mecánica de la trama y en la solución, mientras que la segunda no se agota en la solución. Si en las novelas policiacas al uso fin y solución coinciden y el

¹⁰ Según el autor, el género policiaco tradicional -en especial la tendencia de la novela-enigma a la que corresponden por ejemplo los relatos de Doyle- ha sufrido en el ámbito de la postmodernidad una serie de cambios radicales en lo tocante no sólo a su estructura formal, sino también a su sentido. Novelistas "serios" como Borges, Calvino o el propio Eco han utilizado las convenciones de la ficción detectivesca para escribir relatos completamente diversos a los típicamente genéricos. Por *anti-detective novel* se entiende, pues, una especie de subversión del género en la medida en que, de acuerdo con Tani, en tales obras se produce una mutación consistente en transgredir los ingredientes genéricos fundamentales: el detective, el proceso detectivesco y la solución.

¹¹ De no ser porque tal corriente teórica -o, tal vez, sus malinterpretaciones- llegó a constituir un valor en alza en los círculos críticos, especialmente en los norteamericanos, el "hallazgo" de tantos elementos desconstructivos en la novela de Eco resultaría, cuando menos, extraño.

sentido de la obra se halla en las cinco últimas páginas, en una *anti-detective novel* como *El nombre de la rosa* el fin y la solución no se corresponden, sino que el sentido se encuentra más allá del final de la novela, en la asimilación que el lector hace de los ingredientes del texto.

Ahora bien, pasando ya a analizar el proceso interpretativo que sigue Tani para llegar a las conclusiones arriba expuestas, merece la pena destacar que, de nuevo, el crítico centra toda su atención en el final de *El nombre de la rosa*, y más exactamente, en el siguiente pasaje: “Sono arrivato a Jorge attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale...” (*NR*, p. 495; vers.esp., p.485). Asimismo, se refiere a otra de las intervenciones de Baskerville -ya citada anteriormente- en la que el protagonista explica a su discípulo Adso que “no existe un orden en el universo” (*NR*, p.495; vers.esp., p.485). Ambas citas le dan pie a considerar (p.71) que Baskerville descubre que el “rompecabezas” que había construido para interpretar los crímenes era puramente azaroso y, por extensión, que la relación entre los signos puede ser causal, pero también casual. Una conclusión que, por otra parte, no es sino la repetición de lo que el propio Guillermo de Baskerville dice al final de la novela. Por último, las dos citas anteriores y las palabras finales de la novela: “*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*” (*NR*, p. 503; vers.esp., p. 493), donde es Adso en calidad de narrador quien reanuda el discurso, llevan a Tani a la siguiente reflexión:

*The name can be more powerful than the thing itself, the language "creates" (stands for) reality, but only in an unsatisfactory limiting way (we hold only "bare names"), as **reality and its "solution" cannot be held by descriptions, by names. The mystery remains; Adso's account is only an attempt to tell the truth (to explain the mystery), as language is only an attempt to represent reality.** (Tani, 1983: 72) (negrita nuestra)*

Lo cual, en resumen, quiere decir que en *El nombre de la rosa* se ofrece una “solución deconstructiva”, en la medida en que, a diferencia de las novelas policíacas convencionales en las que al final se resuelve el enigma que se había planteado al comienzo, en este caso el misterio permanece irresuelto y el “sentido” también (de ahí la desconstrucción del sentido). Pero, de nuevo, es preciso advertir que, en realidad, la conclusión a la que llega Tani es mera paráfrasis de la evidencia textual que en la propia novela se le suministra al lector, a través del discurso del propio narrador, Adso¹². Es interesante reparar en que, casi al final de su análisis de *NR* (p.74), Tani explica de

¹² Pues, en realidad, la cita anterior de Tani no es sino una paráfrasis de uno de los pasaje final de la novela, que corre a cargo de Adso: “Più rileggo questo elenco più mi convinco che esso è effetto del caso e non contiene alcun messaggio... e ho quasi l'impressione che quanto ho scritto su questi fogli, che tu ora leggerai, ignoto lettore, altro non sia che un centone, un carne a figura, un immenso acrostico che non dice e non ripete altro che ciò che quei frammenti mi hanno suggerito...” (*NR*, p. 503; vers.esp., p.493)

pasada que, a pesar de que su atención como lector se hubiese guiado inicialmente por la curiosidad que le producía descubrir al culpable, la reflexión posterior le llevó a contemplar la novela de modo diferente. Y bien parecería que es precisamente esa segunda lectura (en clave no-policíaca y presumiblemente menos ingenua) la que le lleva a desviarse de su propósito inicial, a saber, el análisis de cómo funcionan las convenciones formales del género policíaco en *NR*; y también lo que, probablemente, le impide aplicar en profundidad los parámetros que previamente (pp. 41-42) había señalado como indispensables para el análisis de las novelas anti-detectivescas, el héroe, el proceso de detección y la solución. Quizás por este motivo Tani no advierte que las páginas finales de *El nombre de la rosa* se dedican a proporcionarle al lector numerosas soluciones, las que él mismo utiliza para interpretar la novela.

El enfoque que Richter (1986) utiliza para analizar *El nombre de la rosa* es prácticamente idéntico al de Tani. Al igual que este último, Richter considera que en las versiones postmodernas del género policíaco se opera una suerte de desconstrucción formal del final, en la medida en que se defraudan las expectativas del lector al confrontarlo con un desenlace que subvierte el final estereotipado de la novela policíaca clásica en la que fin, sentido y solución coinciden perfectamente. Richter (1986) cita como ilustres ejemplos de la postmoderna *anti-detective novel* los mismos autores y obras que Tani (1983) menciona en su excelente panorámica de esta nueva versión del género: "La muerte y la brújula" de Borges, *The pledge* de Durrenmat y *Les Gommés* de Robbe-Grillet. En opinión de Richter (pp. 232-233), las características del postmoderno anti-misterio se ponen de manifiesto en *El nombre de la rosa* por el hecho de que la principal víctima del desenlace no es ni el Abad, ni siquiera la biblioteca, sino el propio proceso de detección hermenéutica que tiene lugar en la novela. Como sucedía con todos los autores hasta aquí reseñados, lo que lleva a Richter a esta conclusión es la evidencia textual del final de la novela y, en concreto, ese pasaje tantas veces mencionado en el que Baskerville le confiesa a Adso su derrota: (As William himself is **honest enough to admit to Adso**, -afirma Richter (p. 233)-he discovered Jorge's guilt via a train of reasoning that was in fact completely mistaken" (negrita nuestra). A partir de esta interpretación del desenlace de la novela, Richter infiere (p. 234) que Eco rechaza la fe semiótica en la posibilidad de que el mundo pueda leerse a través de esquemas o estructuras fijas pero que, a pesar de ello, el autor de *NR* sigue imponiendo a la historia esos mismo esquemas contra los que supuestamente nos advierte. Y por último, el crítico concluye que al final de esta "asombrosa novela" el lector atento es colocado entre el racionalismo radical de la historia detectivesca y la **radical desconstrucción de tal racionalismo**. En este sentido la obra de Eco no sería ni "abierta" ni "cerrada", sino que pertenecería, según Richter (p. 234), "to an exclusive club whose chairman is probably Tristram Shandy".

Al igual que los ensayos antes referidos de De Lauretis (1981) y Coletti (1988), el estudio de Richter -si bien más breve y dedicado al análisis del género policiaco en *NR*- persigue el más ambicioso objetivo de relacionar la ficción de Umberto Eco con su teoría. En este sentido, Richter afirma (214-19) que *El nombre de la rosa* se basa en las teorías semióticas de U.Eco; y aborda un estudio (pp. 265-295) ciertamente interesante de las prácticas detectivescas de Baskerville en la novela, relacionándolas con lo que Eco, siguiendo a Peirce, denomina abducción¹³. Pero, curiosamente, cuando se detiene a analizar el final de la novela, Richter quiebra la línea de argumentación que guiaba su análisis e incurre en la misma operación interpretativa de Coletti (1988) o De Lauretis (1981): utilizar las palabras del protagonista como evidencia textual que sirve para interpretar no ya lo que le sucede a Baskerville en la ficción, sino la novela en su totalidad. Ahora bien, hay que reparar en el salto interpretativo del crítico: el que Baskerville reconozca "honestamente" -como señala Richter (p. 233)- que se ha equivocado al buscar un orden en el mundo a través de precarias estructuras no necesariamente implica que en la novela se practique una "desconstrucción formal del género policiaco" (p. 229). A nuestro modo de ver, la desconstrucción formal se produciría en la medida en que -como el propio término indica- se llevara a cabo una alteración o subversión efectiva de la forma del género, pero no porque la acción -es decir, el proceso hermenéutico-detectivesco aquí tematizado- que lleva a cabo el héroe fracase¹⁴. De esta equivocación no puede colegirse que la trama formal policiaca a través de la que se nos relata el proceso detectivesco que Baskerville protagoniza se haya cuestionado en su conjunto. A nuestro juicio, se trata de dos niveles de análisis que exigen ser diferenciados. Al final del ensayo de Richter vuelve a asomar el fantasma del autor puesto que, al parecer, es Eco quien rechaza la fe semiótica en la posibilidad de que el mundo pueda leerse a través de estructuras fijas como el patrón apocalíptico utilizado por Baskerville en sus indagaciones. Al igual que Coletti, Richter olvida que es Baskerville, y no Eco, quien, finalmente, pierde su fe en los esquemas interpretativos. Richter cifra la intención autorial únicamente en las palabras del protagonista.

¹³ Hay que recordar que el propio Eco (1983) , junto a otros autores como Sebeok o Ginzburg, señala la coincidencia entre la operación lógica a la que Peirce bautizó como abducción o retroducción y el método empleado por los detectives de ficción Dupin o Holmes. En este caso, Eco elabora teóricamente lo que previamente ya había tematizado en su novela.

¹⁴ Desde esa misma óptica, podría entonces considerarse que una novela de viajes se "desconstruye" cuando el protagonista-viajero que tenía prevista su llegada a Tombuctú se extravía y, por equivocación, llega al Cabo de Gata.

3. PISTA INTERTEXTUAL: *EL NOMBRE DE LA ROSA* COMO NOVELA INTERTEXTUAL

La última de las direcciones interpretativas que, de acuerdo con nuestro criterio de ordenación, guían el discurso de la crítica se dedica a investigar el aspecto intertextual de *El nombre de la rosa*. Pero al igual que ya sucedía en los apartados críticos anteriores, también en esta sección se puede apreciar la existencia de dos tendencias fundamentales: aquélla que se dedica a rastrear sistemáticamente las referencias intertextuales a las que presumiblemente apunta el *discourse* de la novela y que, en esencia, viene a coincidir con lo que generalmente se conoce como **crítica filológica o crítica de fuentes**; y aquella otra que elabora un análisis más profundo de la intertextualidad, en tanto que procedimiento compositivo por excelencia de *El nombre de la rosa*.

El lúcido comentario de Giuseppe Zecchini (1984: 387) a propósito de las “posibilidades de lectura” que suscita -y nos atreveríamos a decir que incita- *El nombre de la rosa* bien puede servir para caracterizar el tipo de actividades interpretativas a las que se dedican no pocos de los críticos pertenecientes a esa primera tendencia a la que hemos decidido denominar **crítica filológica o crítica de fuentes**:

Otra posibilidad de lectura, tal vez más próxima a esquemas erudito-clasificatorios tradicionales pero igualmente seductora, la puede ofrecer una búsqueda que se dirija a la individuación de todas las referencias directas o indirectas, paráfrasis, apropiaciones declaradas o discretamente disimuladas, transcripciones, alusiones, transformaciones violentas o amables de páginas escritas por otros y de pensamientos pensados por otros. (p. 387)

Digamos que un nutrido sector de la crítica sobre *El nombre de la rosa* consagra sus esfuerzos hermenéuticos a las tareas apuntadas por Zecchini en la cita anterior, realizándolas con mayor o menor fortuna y rigor. Entre los primeros (los más rigurosos), cabe destacar las contribuciones de Vasilash (1984); Guglielmi (1985); Ossola (1984); Atchity (1983); Abelaira (1983); Mackey (1985) o Rossi (1984). Más interesantes, a nuestro modo de ver, son aquellos otros ensayos que, siempre dentro de este tenor interpretativo, procuran establecer y esclarecer ciertas conexiones específicas entre *El nombre de la rosa* y alguna otra obra literaria, en lugar de diluir su discurso en un haz de conexiones literarias o filosóficas o históricas (o todo junto) heterogéneo y dispar. En este sentido, una de las opciones críticas más frecuentes ha consistido en vincular la primera novela de Umberto Eco con la obra narrativa del escritor argentino

Jorge Luis Borges¹⁵, dada la amplia y evidentísima introducción de “motivos borgesianos” que aparecen en *El nombre de la rosa*; igualmente fecunda ha resultado la conexión Eco/Mijail Bajtín por motivos análogos, pues, como veremos en los capítulos dedicados a la interpretación de *NR*, el final de la novela -el último “duelo” entre Baskerville y Jorge de Burgos- está plagado de citas-espía a las teorías del crítico ruso sobre la carnavalización¹⁶; y por último, también la vinculación de Umberto Eco con uno de sus coetáneos y compatriotas, Italo Calvino, también ha constituido una vía interpretativa extraordinariamente fructífera, a juzgar por el aluvión de artículos dedicados al estudio de la misma¹⁷.

Más relevantes, a nuestro parecer, son, sin embargo aquellas contribuciones críticas que, más que consagrarse al rastreo sistemático de hipotéticos antecedentes literarios de *El nombre de la rosa* y posibles conexiones intertextuales, elaboran un análisis más profundo y complejo sobre la intertextualidad entendida como el procedimiento compositivo fundamental que Eco emplea para escribir su primera novela. Cabe destacar aquí los ensayos ciertamente interesantes de Costiucovich (1982); Capozzi (1983); Schick (1984); Calle-Gruber (1982) o Giuliani (1985) que pasamos a exponer más detenidamente a continuación.

Elena Costiucovich comienza su artículo titulado "La semiosis ilimitada como base existencial de la cultura" (1982) con uno de los tópicos más recurrentes en torno a la novela: califica de lecturas superficiales las primeras reseñas que la presentaban como novela policiaca. En opinión de Costiucovich (p. 90-91), tal definición no se compadece en absoluto con la compleja y profunda enunciación de Eco en *El nombre de la rosa*, cuyo fin es -a juicio de la autora- una exploración del *status* semiótico del texto que atañe a las relaciones intertextuales, la pragmática textual y, muy especialmente, a la semiosis ilimitada como base existencial de la cultura (90-91)¹⁸. Para fundamentar su

¹⁵ Vid. a este respecto los trabajos de McGrady (1987), Matamoro (1983); Cohen (1988) o Lailhacar (1990), entre muchísimos otros más, ya que existen decenas de artículos destinados a rastrear la conexión Eco-Borges. Merece la pena destacar aquí el, a nuestro modo de ver, los excelentes ensayos de Parker (1990 y 1991), quien, a diferencia de los críticos antes mencionados -a excepción, tal vez, de Matamoro- repara en que las obvias alusiones a Borges que figuran en *El nombre de la rosa* (Jorge Luis Borges/Jorge de Burgos, sin ir más lejos) no necesariamente suponen la existencia de una afinidad literaria entre ambos autores, sino únicamente que Eco ha decidido introducir deliberadamente la figura de Borges como *imago* cultural.

¹⁶ De todos ellos, el más interesante, a nuestro entender, es el de Douglass Parker (1985) “El extraño caso del pólipo del faraón y otras cuestiones relacionadas con el mismo”.

¹⁷ Si bien, son muchos los críticos que han explorado esta vía interpretativa -a nuestro juicio, inexistente-, la contribución más rigurosa es, a nuestro parecer, la de Kroeber (1982), el traductor de *El nombre de la rosa* al alemán y traductor también de parte de la obra de Ítalo Calvino al mismo idioma.

¹⁸ La semiosis ilimitada es un concepto que Eco toma del semiólogo norteamericano Charles Sanders Peirce y que, como veremos en los capítulos dedicados a la obra teórica de Umberto Eco, ocupa un lugar central en el desarrollo de su teoría sobre el signo, tal y como ésta se plantea a partir del *Tratado de semiótica general* en adelante. De acuerdo con el concepto peirciano de semiosis ilimitada, todo signo es el interpretante de otros signos y todo signo interpretante es interpretado a su vez por otros signos. De manera que, a diferencia de la concepción saussureana que plantea una relación de

interpretación Costiucovich descifra el sentido de algunos de los motivos presentes en la novela. Así, por ejemplo, interpreta (p. 91) que la frase con que concluye la novela “*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*” (NR: 503, vers. esp., p. 493) viene a corroborar la decisiva importancia de **la semiosis ilimitada como tema central** de NR: “Si llamamos a la rosa siempre “rosa”, no obtenemos más que un nombre desnudo, un sonido vano; sólo si cambiamos las modalidades de denominación, si nos servimos de metáforas, y unimos un nombre con otros nombres, es posible tener la noción de una rosa” (*ibíd.*) En este mismo tenor interpretativo y tras efectuar un prolijo resumen de la novela (pp. 91-94), Costiucovich entiende (p. 94) que el derrumbamiento final de la biblioteca ilustra la idea de que

“la inalterabilidad de la relación entre significantes y significados conduce la cultura hacia la muerte” y, por consiguiente, es un motivo que representa “la afirmación de la movilidad y la apertura cultural” que tiene lugar en la novela.

Asimismo, y en un intento de “resolver el enigma literario” (p.95) de *El nombre de la rosa*, que, a su juicio, consiste en proponer nombres propios, citas y elementos temáticos susceptibles de múltiples interpretaciones, Costiucovich esboza diversas analogías: relaciona, por ejemplo, los nombres de los antagonistas Baskerville y Burgos con los nombres de dos tipos de caracteres tipográficos, lo cual le lleva a la asociación con el tipógrafo J. Baskerville del S. XVIII y de ahí a la Ilustración y al papel del intelectual como traductor en esta época, etc. (p.95); identifica a Baskerville, en tanto que lector-descifrador de signos, como **personificación del Lector Modelo** sobre el que Eco teoriza en *Lector in Fabula* (p.95); relaciona Burgos/Borges con la biblioteca que es también la identidad metafísica mundo-biblioteca-espejo-laberinto (pp. 95-96); y por último, la autora se arroja a la arena intertextual apuntando el, a su juicio, claro vínculo entre la novela de Eco y *La rosa de Bratislava* de Emile Henriot, obra en la que también aparece un manuscrito perdido -las *Memorias* de Casanova- y un incendio. La existencia de un Newcastle, que transcrito daría Novocastro, y de ahí Casanova, le lleva a conectar las mencionadas *Memorias* con NR (pp.97-98)¹⁹. Costiucovich concluye su ensayo afirmando (p.99) que *El nombre de la rosa* es:

correspondencia unívoca entre significante y significado, para Peirce el significado de un signo es el resultado final de la cadena infinita de sus interpretantes. Entiendo por semiosis ilimitada el hecho de que todo signo, lingüístico o no, es definible e interpretable a través de otros signos, en una circularidad infinita. Un texto funciona (y funciona también en cuanto texto abierto) precisamente a base del mecanismo de la semiosis ilimitada (Marin Mincu *La semiotica letteraria italiana*, Milán, Feltrinelli, 1981, pp.61-62).

¹⁹ Hay que decir que esta pirueta interpretativa le valió un mordaz comentario de parte de Eco quien, en *Los límites de la interpretación*, en donde dedica un nutrido capítulo a analizar la respuesta crítica que obtuvo su novela, señala que tanto la novela de Henriot como la “Casanova-connection” son dos analogías poco afortunadas (pp.115-117).

una gran metáfora de su idea (de Eco) de un doble movimiento en la colaboración del lector a la activación del texto: en primer lugar, desarrollar las potencialidades diversas pero igualmente importantes de un signo para llegar a una variedad de paráfrasis diversas; en segundo lugar, construir diversas cadenas significantes que llegan a resultados parecidos. Sólo si se pasa de un nombre a otro nombre es posible concebir el "nombre de la rosa".

También Capozzi en su extenso artículo de 1983 “Intertextualidad y semiosis, *L'éducation semiotique* de Eco”, tras acentuar la relevancia de la “fábula semiótica” frente al papel secundario de la trama policiaca, coincide con Costiucovich en señalar las nociones de semiosis ilimitada e intertextualidad como elementos centrales de *El nombre de la rosa*: “La novela de Eco no se ocupa de Sherlock Holmes, Borges..., sino que trata más bien de la cadena metonímica de la intertextualidad y de la semiosis, del acto de escritura que no puede separarse de la experiencia de haber leído otros textos; en resumen, se ocupa de la competencia intertextual y semiótica que se extiende del Autor al Lector.” (p.189). El planteamiento de Capozzi, bastante más complejo e interesante que el de Costiucovich, introduce además la cuestión del **Lector Modelo**, relacionándola con la **intertextualidad** y la **semiosis ilimitada**. En este sentido, Capozzi, remitiéndose a la propia teoría de Eco sobre el Lector Modelo en *The Role of the Reader*²⁰ señala (p. 192) que:

Deberemos recordar que Eco atribuye al lector el papel de colaborador y de intérprete de los significados de un texto, y no el de coproductor. Por consiguiente, los diversos signos, las expresiones hipercodificadas, las pistas textuales, los rebotes intertextuales y los indicadores de ficción son estrategias que tienen por objetivo atraer al lector para hacerle cooperar en la interpretación de la pluralidad de significados de la novela con su competencia literaria, semiótica e intertextual.

Hay que matizar, sin embargo, que, en opinión de Capozzi (p. 193), todas estas pistas textuales sirven para que el lector descubra que “el libro que está leyendo es un libro sobre libros, hecho de muchos libros, y que sus signos son signos de otros signos.”; lo que dicho de otro modo -más acorde con la terminología del discurso crítico contemporáneo- quiere decir que: “*El nombre de la rosa* es sin duda un mosaico de semiosis ilimitada y de intertextualidad que demuestra con esplendidez el principio de Bachtin según el cual un texto no existe de manera simple, sino que en realidad viene

²⁰ *The Role of the Reader* (1979) es, en realidad, la versión al inglés de *Lector in Fabula*. Coincide sólo parcialmente con el original italiano, pues se compone de algunos ensayos procedentes de otras obras anteriores de Eco como *Apocalípticos e integrados* y *Obra abierta*. Puede decirse que la versión inglesa es más divulgativa que la italiana, omite los artículos de la última que presentan mayor complejidad teórica.

generado en relación con otra estructura (otro texto)” (p. 202). De manera que, de acuerdo con la interpretación de Capozzi, se puede establecer cierta analogía entre **la *education sémiotique de Adso***, quien, gracias a la instrucción de Baskerville, pasa de ser un lector de signos presemiótico a ser un lector semiótico (p. 192) y **la *education sémiotique del lector*** de *El nombre de la rosa*, quien, al final de la novela, también logra “entender la semiosis y la intertextualidad ilimitada según las indicaciones que proporciona el Autor Modelo” (p.203), es decir, Umberto Eco. En este sentido, Capozzi únicamente advierte el siguiente problema: “Podemos ascender gradualmente, como ha hecho Adso, de la posición de novicio a la de Lector Modelo competente? Para concluir, Capozzi reafirma otra de las opiniones más consensuadas acerca de la novela, la idea de que se trata de una **obra abierta**: “*El nombre de la rosa* es sin duda “el texto más intertextual”, porque entre muchos otros signos quiere ser un compuesto de signos y un “signo” de/entre otros muchos signos.” (p. 206)

4. OTRAS POSTURAS CRÍTICAS

Las únicas voces disonantes en este espacio de ecuménico consenso interpretativo proceden de cuatro autores cuyos análisis esquivan el, en este caso y a nuestro modo de ver, resbaladizo territorio de las analogías intertextuales; el ilimitado sondeo del aspecto temático de la novela, que de manera casi inevitable conduce a la glosa del contenido de la trama semiótica o filosófica de la novela; y el no menos espinoso terreno de las relaciones entre la ficción y la teoría de Umberto Eco.

Deborah Parker (1988), lejos de las extrapolaciones un tanto mecánicas que aplican los conceptos teóricos de Eco a su propia novela, reformula más sutilmente la cuestión sobre la supuesta apertura de la novela, señalando la posibilidad de no plantearla a partir de dicotomías excluyentes que enfrenten la “obra cerrada” a la “obra abierta”. Advierte así la ambivalencia esencial que atraviesa *NR*: la tensión entre el nivel formal, claramente cerrado, y el contenido de la novela que exhibe un grado de apertura considerablemente mayor a través de la perspectiva interpretativa que el protagonista nos ofrece (p. 147). La, en este caso, indispensable -aunque para muchos caduca- distinción entre el nivel formal y el del contenido permite a Parker sustraerse al hábito crítico de identificar de modo reduccionista la intención del autor con las palabras del protagonista, evitando así convertir la interpretación de la novela en una extensión de las interpretaciones del propio Guillermo de Baskerville. Es precisamente la atención que Parker le concede al aspecto formal lo que le permite constatar una disyunción evidente: la **contradicción** que existe entre **la forma cerrada de la narración** (propia del género policiaco) y el **procedimiento de investigación**

eminentemente aperturista del protagonista (p.155)²¹. En este sentido, y en rotundo contraste con la mayor parte de los críticos hasta aquí mencionados, Parker considera que la famosa equivocación final de Baskerville tomada como evidencia textual únicamente viene a reforzar más si cabe esa contradicción entre los niveles de forma y contenido.

También García Berrio (1989: 2), recalando en los aspectos formales de la novela, coincide en señalar que Eco adopta en *El nombre de la rosa* **el género temático más genuino del mensaje cerrado: la intriga detectivesca**. Intriga resuelta en un **desenlace** que, lejos de ser abierto o deconstructivo -como apunta la casi totalidad de la crítica-, es calificado de **"monosémico"**. De ahí que se advierta, a decir de Berrio (*ibíd.*), una evidente contradicción entre una opción narrativa consistente en la apuesta por un discurso artístico cerradamente significativo que contrasta con sus ideas teóricas a propósito de la obra abierta. Lo que, a juicio del crítico, determinaría tal contradicción es el proyecto de una **novela de masas** que obliga al autor a exceder los referentes naturales de su propia teoría semiológica sobre el discurso de las vanguardias, discurso éste de vocación abierta y polisémica. La interpretación de Berrio sugiere una posibilidad que la crítica "canónica" suele desestimar: la hipótesis de que la relación entre la teoría y la ficción del autor no se establezca en virtud de una supuesta continuidad, cuando no "homogeneidad" discursiva, sino a partir de la imperfecta correspondencia entre ambos espacios que, en ocasiones, puede incluso resolverse en contradicción. En relación con la "evidencia cerrada del mensaje narrativo e intelectual" de la novela, Berrio indica brevemente que otro elemento que habría que tener en cuenta en el análisis de *NR* es el de **la "calculada implicación lectora"** que su autor proyecta. Previsión de la recepción que "asume incluso las opciones diferenciales entre los lectores en función del nivel de obediencia o rebeldía a la dirección autoritaria del emisor, o de la capacidad y aspiraciones del nivel cultural de los receptores." (p.2).

Esta última cuestión es desarrollada más ampliamente por Dipple (1988: 121-27), quien comienza observando cómo la industriosa crítica académica desatada a raíz de la aparición de *NR* y atareada en rastrear cada alusión de la novela en la extensa producción teórica de su autor, resulta estar inusualmente controlada de antemano por Eco. En este sentido, Dipple no repara en gastos al señalar (p.121) que:

²¹ A nuestro modo de ver, la distinción de Parker entre los diversos planos de la forma y el contenido resulta indispensable para interpretar *El nombre de la rosa*. Pues, si no se toma la cautela de diferenciar entre el contenido de la trama detectivesca (por más que ésta incluya una profunda y compleja temática semiótica, filosófica, religiosa...) y la forma en sí del relato se caerá fácilmente en la trampa de considerar que la actitud de Eco respecto de su novela es una extrapolación de la actitud aperturista de Baskerville respecto a su método interpretativo. Por otra parte, esta distinción no es otra que la elemental diferencia entre la narración y lo narrado o, si se prefiere, entre enunciación y enunciado.

The first responses were off-center and useful only in small local terms, in the way that individual phrases, pages and sections of the novel could be reacted to by the individual reader, or in the way that a critic like Teresa di Lauretis, for example, could slavishly connect to a theoretical context planned and planted by Eco.

Pero donde, a juicio de Dipple, se materializaría de modo más rotundo dicho **control autorial** es en *Las Apostillas a El nombre de la rosa*. Del excelente y denso análisis de Dipple merece la pena destacar dos cuestiones. En primer lugar, la crítica norteamericana señala una contradicción manifiesta en el propio texto de las *Apostillas*. El semiotista italiano transgrede uno de los presupuestos que explícitamente formula al comienzo de su obra: la conveniencia de que el autor "muera" después de haber escrito la obra. Paradójicamente, las *Apostillas* en su totalidad, bajo la coartada de ofrecernos una explicación del proceso de composición de la novela, constituyen, sin embargo, un continuo ejercicio de intervencionismo autorial que trata de dirigir al lector, cuyas interpretaciones de la novela parecen no considerarse suficientemente fiables a ojos del autor (p.123). El lector de las *Apostillas*, difícilmente puede eludir la "**amigable tiranía**" impuesta por Eco mediante el ofrecimiento y sustracción alternativas de información crucial en este ensayo que, a decir de Eco, no es interpretativo. Concluye Dipple afirmando que Eco, mediante la controlada dosificación informativa impide al lector llegar a sus propias conclusiones (p.124).

El segundo punto de interés del ensayo de Dipple reside en la relación que implícitamente establece entre el **control autorial** y el concepto de "**Lector Modelo**" de Eco, ya mencionado con anterioridad a propósito del ensayo de Capozzi. En contraste con la casi totalidad de la crítica que suele identificar las posiciones teóricas de Eco con las ideas que expone en *Obra abierta*, Dipple presta atención a otra de sus obras, *The Role of the Reader*. Si bien su alusión (pp.125-26) al concepto de Eco del "Lector Modelo" es ciertamente breve, no obstante, plantea algunas cuestiones de enorme interés, a nuestro juicio. Por una parte, Dipple vincula el concepto de Lector Modelo a la oposición entre "obra abierta" y "obra cerrada", tal y como ésta se plantea en las tempranas teorías de Eco en *Obra abierta*, considerando que Eco trata de esclarecer dicha oposición a lo largo de toda su obra posterior²². Y en segundo lugar, la crítica advierte, en este mismo sentido, que el concepto de "Lector Modelo", tal y como es planteado por Eco en *The Role of the Reader*, apunta, en realidad, a que la semiosis

²² Dipple señala (p.125). que esta oposición se difumina más si cabe en la medida en que Eco "tiende a pensar como un cruce híbrido entre Tomás de Aquino y C.S.Peirce" Como veremos a lo largo de la sección dedicada al análisis de la obra teórica de Umberto Eco, la sombra de duda que Dipple arroja sobre el problema de la diferenciación entre obra abierta y obra cerrada es fundamental para comprender no sólo la obra teórica del autor, sino algunas de las contradicciones o paradojas que siguen manifestándose en su obra de ficción.

ilimitada únicamente es factible en la medida en que el texto controla la interpretación efectuada por el lector.

Por último, Nora Catelli (1985)²³, en una contribución no por breve menos enjundiosa, señala varias direcciones interpretativas de notable interés, al menos, en nuestra opinión. En primer lugar, -y al igual que Dipple- se muestra sorprendida ante "el conjunto muy singular de ensayos y comentarios" (p.532) suscitado por *El nombre de la rosa*, ensayos éstos que coinciden en definir la novela como un clásico del presente y como libro "inagotable" e "infinito". Muy acertadamente, Catelli vincula "la prepotencia temática" exhibida por la crítica -característica ésta que antes hemos ilustrado al analizar algunos de los ensayos- con la intertextualidad, una de las nociones más en boga en la teoría literaria actual. Añade (pp.532-533) que la intertextualidad se ha convertido en este caso en mera excusa para resucitar lo que se conoce como **crítica filológica** o **crítica de fuentes** dedicada a inventariar el repertorio temático de la novela y a "transformar la enumeración y posterior clasificación de los temas en aspectos de la intertextualidad". Concluye su ácida descripción del discurso crítico surgido en torno a *El nombre de la rosa* señalando (p.537) que "la novela de Eco es el sueño de todos los anónimos Pierre Menard, críticos, teóricos, o profesores."

Con respecto a *El nombre de la rosa* en particular, Catelli apunta (p.533) que uno de los rasgos más seductores y notorios de la novela viene dado por "la **desavenencia** entre la **complejidad de la gran masa de contenidos inmotivados** (en el sentido de los formalistas rusos) y la **simplicidad de su trama**, procedente de los códigos fuertemente fijados de la novela de enigmas." Lejos de la tendencia crítica que -como hemos venido exponiendo hasta aquí- afirma el carácter destructivo de la novela de Eco, Nora Catelli, incidiendo -al igual que Deborah Parker (1988)- en la patente contradicción entre los niveles de forma y contenido en la novela de Eco, considera (p.538) que *El nombre de la rosa* "reposa sobre una superficie codificada que no se atreve ni siquiera a erosionar: sobre esa base echa una red en la que recoge todo lo que sobre aquélla ha encontrado y lo vuelve a arrojar sobre ella." Y con respecto a la hipotética relación entre la novela de Eco y la, en estos tiempos, celeberrima intertextualidad, dialogía bajtiniana, semiosis ilimitada -que, por ejemplo, Capozzi convocaba para interpretar *NR-*, Catelli afirma:

*Si se me acepta una extrapolación un poco salvaje del tan invocado Mijail Bajtín, diré que en este aspecto El nombre de la rosa, al revés de lo que se afirma habitualmente, es de esos **textos abiertamente monológicos**, exponentes del canon de la **subjetividad omnisciente**. Esto, aun a pesar de la envoltura paródica, porque la distancia de rigor*

²³ Véase también Catelli (1981) que, en cierto modo, pergeña algunas de las direcciones interpretativas presentes en este ensayo más elaborado de 1985.

entre el modelo y su remedo se ha vuelto imperceptible, como antes he señalado. Y nuestro modo de leer exigiría una especie de parodia de tercer grado para que podamos reinstalar en ese espacio, nuevamente, el dominio literario que le otorga su sentido. (p.539)

5. LA CRÍTICA DE *EL NOMBRE DE LA ROSA* Y EL LECTOR MODELO.

Más allá de las posibles coincidencias o discrepancias con las interpretaciones de *El nombre de la rosa* hasta aquí reseñadas, nuestro interés en este epígrafe reside, más bien, en dilucidar qué tipo de **OPERACIONES DE LECTURA** son las que posibilitan que una gran parte de la crítica llegue a determinadas conclusiones interpretativas muy similares entre sí; o en otros términos, averiguar por qué la crítica sobre *NR* responde de manera tan unívoca a lo que bien podríamos calificar, parafraseando el concepto de Eco del “Lector Modelo”, como **INTERPRETACIÓN** o **LECTURA MODELO**. Aunque a lo largo de la exposición del estado de la cuestión ya se ha incidido ocasionalmente en el procedimiento interpretativo que se sigue en algunos de los ensayos en particular, conviene, con objeto de clarificar más el singular comportamiento que en este caso caracteriza a una gran parte de la crítica, especificar cuáles son y en qué consisten las principales operaciones de lectura que, de acuerdo con nuestra hipótesis, regulan muchas de las interpretaciones sobre la novela de Eco.

1. En lo que respecta al apartado que de forma genérica hemos denominado “**PISTA TEMÁTICA**” y que, como vimos, se diversifica en diferentes “pistas de lectura”, lo primero que salta a la vista es que *El nombre de la rosa* propicia en buena medida un tipo de interpretación exageradamente centrada en los aspectos temáticos o el contenido de la obra, dado que, como ya se mencionó, se trata de una novela que proporciona al lector una desbordante cantidad de información filosófica, política, histórica y religiosa sobre la época medieval en la que se halla ambientada. Que esta novela es, o aspira a ser, una “**NOVELA DE IDEAS**” parece, pues, evidente dado el amplio espacio narrativo que se le conceden a todos los asuntos antes mencionados. Ahora bien, lo que ya no resulta tan evidente es por qué razón el carácter filosófico de la novela consigue con tanta frecuencia que el crítico relegue a un segundo o tercer plano la naturaleza eminentemente ficcional de la obra que tiene entre manos; ni mucho menos explica las curiosas operaciones de lectura que, seguramente sin apercibirse de ello, llevan a cabo muchos de los intérpretes de la novela.

Tal vez, lo primero que habría que advertir, en este sentido, es que, como trataremos más detenidamente a lo largo del análisis de *NR*, la novela de Eco ya se encarga de suministrarnos gran cantidad de información acerca de la situación histórica, política, filosófica y religiosa del Siglo XIV. Y también sería preciso advertir, en este mismo sentido, que los recursos formales de los que el autor se sirve para proporcionar

toda esta información al lector son múltiples y abarcan desde las arias narrativas de Adso en donde figuran la mayor parte de los frescos históricos que aparecen en la novela hasta los numerosos diálogos que enfrentan a diferentes personajes que representan y defienden un determinado punto de vista ideológico acerca de cualquier asunto teológico, filosófico o moral. A lo anterior habría que añadirle las extensas arias propiamente monológicas en las que Guillermo de Baskerville, el protagonista, instruye a Adso (y a sus lectores) acerca de alguna peliaguda cuestión tal como la interpretación, la abducción, la semiosis ilimitada, la controversia filosófica acerca de los universales y los singulares... Si releemos con atención estos últimos pasajes, fácilmente descubriremos que, además, las exposiciones de Baskerville poseen un inequívoco carácter pedagógico, en la medida en que el protagonista suele bosquejar una serie de resúmenes divulgativos que, a grandes rasgos, explican los aspectos más significativos de alguna compleja cuestión del estilo de las antes mencionadas.

Esta peculiaridad formal de *El nombre de la rosa* puede, quizás, arrojar cierta luz sobre ese sutil deslizamiento, que con frecuencia se produce en algunos ensayos de la crítica, desde una lectura en clave de ficción, que es la que presumiblemente corresponde efectuar con *El nombre de la rosa*, hacia una **lectura en clave de ensayo**. Donde, sin lugar a dudas, más se puede apreciar este tipo de operación de lectura es en aquellas críticas que se dedican a perseguir la **pista medievalista** de *NR*. Se trata, en su mayoría, de interpretaciones que, a medida que progresan, van obviando paulatinamente el estatuto puramente ficticio y literario de la novela de Eco. En una lectura más detenida de estas interpretaciones que atiende, más que al contenido de las mismas -por otra parte, de enorme interés-, al tipo de operaciones de lectura que en ellas se realizan encontramos que, con frecuencia, la **paráfrasis** de lo que ya dice la propia novela se convierte en un recurso habitual de lectura. En este tipo de casos, la interpretación se resuelve, por consiguiente, en una especie de *close reading* que prácticamente se plantea como prolongación más o menos redundante o como mera explicitación del contenido, llamémosle, “ideológico” de la propia novela. Pero hay que entender que, al introducir tal cantidad de información cultural, la propia novela ya coloca a sus intérpretes -en particular, a aquellos que se consagran a descifrar el contenido (filosófico, histórico, político...) - en una situación harto difícil, en la medida en que les concede un margen interpretativo considerablemente exiguo. De ahí, seguramente, la inevitable inclinación a efectuar comentarios que, leídos en profundidad, se demuestran paráfrasis del texto de *El nombre de la rosa*²⁴.

²⁴ En todo caso, hay que señalar que la paráfrasis no es la respuesta interpretativa más “aberrante” -para utilizar un término del agrado de Eco (vid. Eco, 1992)- que ha recibido esta curiosa novela capaz de despertar “reacciones interpretativas” tan sorprendentes como las furibundas acusaciones de herejía y nominalismo que Vintila Horia (1983) y Huguette Hatem (1982) le propinaron a Umberto Eco tras

La consideración de *El nombre de la rosa* como “novela de ideas” o novela filosófica da origen, como ya vimos, a otra vertiente crítica que tiene por objeto de estudio el establecimiento de **FILIACIONES entre LA TEORÍA Y LA FICCIÓN del autor**. También en este caso parece evidente que la novela de Eco justifica un tipo de interpretación que tome en consideración la tendencia postmoderna a la disolución de los géneros, es decir, que la interprete teniendo en mente los posibles trasvases que puedan producirse entre el discurso de ficción y el discurso teórico. Y esto no sólo atendiendo a la dilatada y variada trayectoria intelectual del autor de *NR* como ensayista, sino fundamentalmente al hecho de que la novela como tal parece haberse concebido dentro de ese espacio inestable y fronterizo entre la ficción y la no-ficción, como lo prueba el propio prefacio de *El nombre de la rosa* en el que se juega deliberadamente a difuminar los límites entre ambos géneros.

Pero, de nuevo en este caso y pese a la calidad intelectual que en muchos de los ensayos puede apreciarse, una porción nada desdeñable de las interpretaciones parece hallarse determinada de antemano por ciertas operaciones de lectura que vician las conclusiones interpretativas a las que llegan sus autores. Especialmente interesante resulta en este caso el análisis del tipo de criterios que se barajan para comparar la ficción de Eco con su obra teórica anterior: a saber, la identidad de los temas tratados en la teoría y la ficción de Eco; la común autoría de las obras; y la identificación entre protagonista y autor.

Ya tuvimos oportunidad de comprobar que también en el caso de aquellas interpretaciones que tienen por objeto investigar las filiaciones entre *El nombre de la rosa* y la obra teórica de Eco se le daba preferencia al **punto de vista temático** como criterio esencial para relacionar la ficción con la teoría del autor. Un planteamiento que, a primera vista, parece inevitable, en la medida en que en su primera novela Umberto Eco introduce toda una serie de temas y de problemas a los que ya había dedicado una buena parte de su atención a lo largo de toda su obra teórica anterior. Es el caso, sin ir más lejos, de la interpretación, que en *NR* prácticamente se perfila como tema central de la novela, y que previamente Eco había tratado en ensayos tan relevantes como *Obra abierta*, *Lector in fabula* y *El signo de los tres*, por no mencionar su ensayo posterior de 1992, *Los límites de la interpretación*. Lo mismo cabría decir de su interés por la Edad Media, época en la que se ambienta la novela, y período histórico al que el semiótico italiano también ha consagrado diversas obras como *El problema estético en Tomás de Aquino*, *Las Poéticas de Joyce* -que también recalcan en ciertos aspectos de la estética medieval- o, más recientemente, *La nueva Edad Media*. De manera que, como fácilmente cabía esperar, esta reiteración en la obra de ficción de asuntos que ocupaban

leer la novela; por no mencionar un curioso texto escrito en latín por Renata Haas (1983), cuyo contenido desafortunadamente ignoramos.

la reflexión teórica del escritor italiano dio pie al hallazgo de fáciles, y en muchas ocasiones apresuradas, correspondencias entre su obra teórica y su obra de ficción.

No obstante, volvemos a encontrar aquí hábitos interpretativos, o si se prefiere, operaciones de lectura similares a las ya mencionadas a propósito de aquellos ensayos que estudiaban la temática medieval de la novela. Ante todo, esa identidad temática que efectivamente existe entre la teoría y la ficción de Eco con frecuencia arrastra al crítico a obviar, una vez más, el carácter literario de *El nombre de la rosa*, y lo que, quizás, es más grave, su condición de obra ficticia, es decir, esa modalidad del discurso que justamente permite a su autor servirse de personajes puramente imaginarios que enuncian proposiciones acerca del mundo no necesariamente compartidas por el autor. Desde este punto de vista, la relación entre la teoría y la ficción del autor se plantea entonces situando ambas esferas discursivas al mismo nivel epistemológico, por así decirlo; esto es, atribuyendo a todos los textos (los ensayos y la novela de Eco) un idéntico valor de “verdad”. La novela se ve de este modo reducida a una *summa* o compendio de asuntos ya tratados por el autor en otros ámbitos; y la labor interpretativa se centra en demostrar la continuidad absoluta entre las afirmaciones de Eco en sus ensayos y las afirmaciones de algunos de los personajes, singularmente, del protagonista, en la ficción narrativa. Así que, bien mirado, también en esta ocasión la novela logra expulsar al crítico al terreno extra-textual, sólo que en este caso dicho terreno viene a coincidir con la propia obra teórica del autor.

Una segunda operación lectora de interés radica en que todas estas analogías temáticas se sostienen fundamentalmente en el **criterio de autoría**, al que se coloca como centro neurálgico de todas las comparaciones entre la teoría y la ficción de Umberto Eco. Pese a que muchos de los críticos reseñados en este apartado parecen situarse dentro de un enfoque presumiblemente postestructuralista, resulta curioso comprobar que es precisamente el hecho de que el autor de *NR* y el autor de *Obra abierta*, *Lector in Fabula* o *Apocalípticos e integrados* sea el mismo lo que, según parece, permite establecer cierta identidad entre ambos discursos, el de ficción y el de no ficción, así como la esencial simetría en las relaciones entre los dos ámbitos²⁵. Una posibilidad interpretativa que curiosamente no se contempla es que un autor, desafiando esta lógica de la identidad, produzca textos contradictorios entre sí y que, en este sentido, el *NR* no necesariamente haya de comparecerse con las ideas que el autor vierte en sus ensayos teóricos. Este tipo de planteamientos o, para ser más exactos, de prejuicios críticos consiguen crear una especie de circuito de retroalimentación que permite leer la narrativa de Eco a la luz de su obra teórica, encontrando numerosos y

²⁵ Debe admitirse, sin embargo, la posibilidad de que la novela pueda no constituir una prolongación estrictamente lineal de lo ya expuesto en la teoría. Parece necesario en este sentido interrogarse sobre la posibilidad de que un mismo autor, desafiando esa suerte de lógica, produjera textos contradictorios entre sí.

fáciles puntos de confluencia y evitando todo cuestionamiento acerca de cualquier posible discrepancia entre la ficción y la teoría del escritor italiano. El ejemplo más destacable de esta actitud tan generalizada por parte de la crítica es la célebre cuestión acerca de la “apertura” de *El nombre de la rosa*: se da por supuesto de antemano que a un autor que en 1962 defendía las poéticas abiertas de la vanguardia o la Neovanguardia le corresponde hacer una “obra abierta”, descartando por completo la posibilidad de que Eco se haya decantado en la ficción por un tipo de estética o de estrategia compositiva diversa de la que -por otra parte, hace cuarenta años- defendió en su famoso ensayo de *Obra abierta*.

Todavía encontramos en este apartado crítico una operación de lectura adicional que resulta, si cabe, más sorprendente.

Ya que, aun dando por válidas las operaciones interpretativas anteriores, las relaciones entre la teoría y la ficción no se establecen, como sería lógico esperar, cotejando las afirmaciones de Eco en sus obras teóricas y la novela en su totalidad, tomada como enunciado global en el que figura una amplia galería de personajes que expresan enunciados particulares diversos y aun divergentes. Más bien y merced a una suerte de peculiar metonimia, los términos de la analogía se reducen al autor y al protagonista de la novela, Guillermo de Baskerville, al que, en primer lugar, se localiza como portavoz del mensaje central de *NR*, y en segundo lugar, prácticamente se identifica como *alter ego* del propio autor. A poco que nos paremos a pensar, esta operación interpretativa sería equiparable a confundir las ideas de Madame Bovary acerca del amor con las del propio Flaubert. Mediante esta operación se le otorga **idéntico rango ontológico y epistemológico al autor y al personaje de la ficción**. Además, la neta equivalencia entre el protagonista, -anti-héroe- que desconfía del orden epistemológico imperante así como de todo tipo de certeza interpretativa, y su autor, al que se le presupone un escepticismo epistemológico análogo o mayor que el de su personaje, constituye el argumento principal para afirmar el carácter supuestamente destructivo de la novela. Dicha operación crítica es, a nuestro juicio, la que más atención merece porque resulta ser una constante del discurso crítico en torno a *NR*.

3. Si ahora pasamos a aquellos ensayos sobre *El nombre de la rosa* que recogimos dentro del apartado titulado **PISTA POLICIACA** encontramos que la mayoría de las críticas allí reseñadas llegan a ciertas conclusiones interpretativas prácticamente unánimes: en primer lugar, que, a diferencia de las obras más convencionales del género policiaco, esta es una “obra abierta” que posee un “final abierto” que se caracteriza por la “ausencia de una solución hermenéutica”; en segundo lugar, que todas estas características convierten a *El nombre de la rosa* en un claro exponente de la práctica postmoderna de parodización y desconstrucción de géneros menores como el policiaco. Una vez más y al igual que sucede en los otros apartados

críticos, la afinidad en las interpretaciones parece deberse al hecho de que, en su gran mayoría, los intérpretes vuelven a efectuar una serie de operaciones de lectura similares.

Ante todo, hacen descansar todo su análisis del uso del género policiaco en *NR* en el **final de la novela**, y muy en particular, en la evidencia textual que a través del protagonista y del narrador se proporciona al final de la novela. Apoyarse en la evidencia textual del final de *NR* es, desde luego, una operación de lectura completamente legítima. Ahora bien, como lector-no-ingenuo que es, el crítico debería reparar en que, desde el punto de vista formal, una de las principales estrategias textuales que arbitra el género policiaco radica justamente en lograr que el lector centre toda su atención en el final de la novela, que constituye el espacio narrativo donde se revela la solución al enigma²⁶. Pero sucede que, como tendremos oportunidad de analizar más en profundidad en otro momento, *El nombre de la rosa* es una novela policiaca que posee una estrategia compositiva tan sumamente sofisticada que las páginas finales no sólo contienen la solución al enigma propiamente detectivesco (es decir, la identificación del criminal), sino también las soluciones a los distintos enigmas hermenéuticos que se han ido planteando a lo largo del desarrollo narrativo, soluciones que se nos irán descubriendo a lo largo de las páginas finales a través del discurso del protagonista y el discurso del narrador. O dicho más claramente, en el final de la novela es donde tanto Adso como Guillermo de Baskerville le proporcionan al lector (y en particular, al crítico/lector-no-ingenuo) la solución interpretativa de todo *El nombre de la rosa*. Pero claro está que ésa es la interpretación que en la novela se nos da de la propia novela. Así pues, el problema radica en que si únicamente nos centramos en la evidencia textual del final de la novela, estaremos reproduciendo, sin advertirlo, la ingenua operación de lectura de todo asiduo lector de novela policiaca.

Y desde este punto de vista, o sea, leyendo *El nombre de la rosa* de esta manera, resulta prácticamente inevitable llegar a las conclusiones interpretativas arriba mencionadas. Pues ya Adso se encarga de afirmar en esa especie de epílogo titulado “Ultimo folio” que su relato “no contiene mensaje alguno”, *ergo*, no ofrece solución interpretativa alguna. Sin embargo, la mera afirmación de que no existe solución ¿no constituye acaso una solución en sí misma? Precisamente porque la novela sí ofrece soluciones, la crítica puede fundamentar su interpretación en una paráfrasis de las palabras del narrador.

La **segunda operación de lectura** que, con frecuencia, efectúan aquellos críticos que interpretan *El nombre de la rosa* en clave detectivesca consiste en identificar el

²⁶ Como estudiaremos más detenidamente al tratar del género policiaco, uno de los elementos esenciales de la arquitectura compositiva de este género reside precisamente en la convergencia final entre desenlace y solución del enigma, de manera que la dilucidación de ambos procesos, el narrativo y el hermenéutico, venga a confluir en las páginas finales, las cuales se revelan como el punto culminante y pletórico de sentido de todo el relato.

sentido textual global de la novela con el **discurso del protagonista**. Y en efecto, también en este caso existe evidencia textual de sobra para confirmar la flexibilidad o apertura interpretativa con la que Baskerville “lee” el mundo que le rodea. Pero es preciso reparar en que en la novela de Eco también aparecen otros personajes que poseen criterios interpretativos menos abiertos y flexibles que los del protagonista como Jorge de Burgos o Bernardo Güi. O en otros términos, si, como generalizadamente se afirma, *El nombre de la rosa* es una “novela abierta” y “polifónica” en la que el lector atiende a múltiples y diversas voces (y tipos de discurso), ¿por qué entonces identificar la intención textual de toda la novela exclusivamente con el mensaje del protagonista, obviando las del resto de los personajes? Se trata, de nuevo, de una operación de lectura característica del lector ingenuo de novela policiaca: identificarse con el héroe de la novela, en vez de con su antagonista.

Por otra parte, la supuesta "apertura" de la novela -o desconstrucción, en su versión extrema- que advertían muchos de los críticos reseñados en el epígrafe anterior también se sitúa en la misma línea de argumentación. A saber, la confesión de Baskerville de que no existe orden en el universo -también ubicada en el final de la novela-, es decir, su interpretación finalmente abierta es la base, en muchos casos, para afirmar la apertura de la obra.

También en este caso se tiende a identificar la intención textual (que, en ciertos casos, termina por confundirse con la del autor) en las palabras del narrador, quien, como se sabe, suele ser la correa de transmisión de la ideología del protagonista en el relato policiaco. Es decir, el atento observador y fiel escriba que cuenta al lector las peripecias, pensamientos, etc. del héroe-detective. Como se verá, la identificación con Adso -en especial, con lo que narra en el "Ultimo Folio"- resuelve a la crítica gran parte de las reflexiones a propósito del estilo intertextual, palimpsesto y demás cuestiones análogas sobre *NR*, puesto que el narrador se entrega con frecuencia al minucioso relato, no ya de las peripecias del héroe, sino de cómo discurre su propio proceso de escritura.

Sin embargo, la operación que más interés suscita debido a que puede considerarse casi como constante interpretativa de las críticas en torno a *NR* atañe a cierta **confusión entre los niveles de forma y contenido**. Nos referimos al hábito generalizado de extrapolar las conclusiones derivadas del análisis de ciertos elementos temáticos, tales como el proceso detectivesco en sí, la inserción de motivos bajtinianos -lo carnavalesco, la dialogía, etc- y otros que trataremos en lo sucesivo, al análisis de la forma de la novela²⁷. Sólo una operación de este género explica que, por ejemplo, se

²⁷ Habida cuenta de que para mucha crítica actual la distinción forma/contenido es ya caduca por superada, se tratará de explicitar hasta qué punto, en el caso concreto de *NR*, tal distinción no sólo resulta sumamente operativa, sino que es imprescindible a efectos de una atinada comprensión textual. En cualquier caso, resulta bastante iluminador indagar los procesos de trasvase, flujo y reflujos, entre discurso crítico y discurso narrativo, particularmente, en lo referente a los escritores que, como Eco,

llegue a considerar que el fracaso final de Baskerville en su detección implica la desconstrucción formal del género policiaco. Cuando lo cierto es que tal derrota no necesariamente entraña una alteración de los esquemas y convenciones formales que pueden permanecer intactos desde el punto de vista de la estructura.

deliberadamente se sitúan en ese terreno mixto y más espúreo entre teoría y ficción. No es difícil hallar ahí una rehabilitación en su práctica narrativa de conceptos quizás trasnochados para la crítica más reciente.

Primera parte

La teoría

*Las paradojas de “lo abierto” y “lo cerrado” en la
obra teórica de Umberto Eco*

Es el asombro lo que mueve al hombre a filosofar

Aristóteles

En cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas.

J.L.Borges

CAPÍTULO 1

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: LA DIALÉCTICA FORMA/APERTURA EN LA ETAPA PRE-SEMIÓTICA.

Sin lugar a dudas, *Obra abierta* fue el ensayo que otorgó notoriedad al, hasta entonces, no demasiado conocido Umberto Eco. Su aparición en junio de 1962 suscitó una amplia y, en ocasiones, enconada polémica, no sólo en Italia, sino incluso en algunos cenáculos culturales del extranjero²⁸. La controversia estaba asegurada por dos motivos diversos.

En primer lugar, el célebre análisis de las poéticas de la "obra abierta" que en *OA* tiene lugar, posee en el contexto cultural italiano del momento una connotación de bastante transcendencia y es que puede perfectamente interpretarse como apología, más o menos explícita, de la nueva corriente literaria que por aquel entonces comenzaba a cobrar auge: la Neovanguardia. Contando entre sus filas con escritores y teóricos como Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Renato Barilli, Antonio Porta, etc., la neovanguardia se oponía radicalmente a la estética del neorrealismo que dominó el gusto literario italiano durante las décadas de los 40 y 50 aproximadamente²⁹. Si el

²⁸ Prueba del efecto que obtuvo dicha obra en Italia es el más de un centenar de artículos, notas y recensiones, publicados con motivo de su aparición: Eugenio Battisti, "Pittura e informazione" (*Il Mondo*, 17.7.1962); Angelo Guglielmi, "L'arte d'oggi come opera aperta" (*Tempo presente*, julio 1962); Elio Pagliarani, "Davanti all'O.A., il lettore diventa coautore", (*Il Giorno*, 1.8.1962), Filiberto Menna; Giorgio De Maria; Emilio Sevadio; Walter Mauro, Emilio Garroni y un largo etcétera. En lo que respecta a la respuesta internacional, cabe destacar las declaraciones hechas por Lévi-Strauss sobre las proposiciones de *OA* en una entrevista concedida a Paolo Caruso (*Paese Sera - Libri*, 20.1.1967).

²⁹ Nombres todos ellos que figurarán en las contribuciones de la revista *Il Verri*, fundada por Luciano Anceschi en 1956, y que se convertiría con el tiempo en el órgano oficial de la neovanguardia italiana.

neorrealismo, de clara vocación política, preconizaba la expresión del compromiso social a través del ejercicio de una literatura testimonial y realista a modo de crónica o documento fidedigno de la realidad; la Neovanguardia proclama, por el contrario, la necesidad de una renovación del lenguaje literario mediante la experimentación de nuevas técnicas, un poco en la dirección del *nouveau roman* francés. No obstante, esa inquietud por la renovación formal no es obstáculo para que la neovanguardia albergue análogas aspiraciones de denuncia social e ideológica. Los nuevos modos formales tendrían justamente por objeto dar cuenta de la alienación del hombre en la reciente transformación industrial de la sociedad. Se comprende entonces que muchas de las acerbas críticas que Eco recibiera tras la publicación de *OA* procedieran de parte de la izquierda intelectual -a quien el propio autor (1962: 7) calificaba de "neorrealista" y repleta de resabios crocianos-, a la sazón recelosa de los experimentos formalistas de la vanguardia y claramente proclive, por el contrario, a exhibir su compromiso social a través de una literatura "transparente" que se deseaba fiel espejo de la realidad.

Asimismo, esta obra del 62 encontró una hostilidad no menor por parte de otro de los baluartes de la cultura italiana del momento, la crítica. Pues no se trataba sólo de que *OA* defendiera una estética en exceso, digamos, rupturista, sino de que tal alegato se realizaba mediante un *modus operandi* que contrastaba vivamente con los hábitos críticos del momento, demasiado influidos todavía por la estética idealista crociana. Este enfrentamiento crítico se hace especialmente patente a raíz de la 2ª edición de la obra, en 1967, en la que Eco introduce bastantes conceptos procedentes de la corriente crítica más pujante en aquel entonces, el estructuralismo. Ha de señalarse que no ya Eco, sino, en general, toda la neovanguardia se distinguió, contrariamente a las corrientes anteriores de tendencia más localista, por su vocación europeísta, que se traduce en el intento de asimilación de las novedades teóricas continentales, desde el psicoanálisis hasta el estructuralismo³⁰. Se entiende por ello que otra de las contra-referencias de fondo de *OA* sea el constante rechazo de las estéticas historicistas e idealistas -paradigma dominante en aquel entonces- y, muy particularmente, el repudio de la estética idealista de corte intuitivo de Benedetto Croce y de los usos críticos a ella aparejados. Tanto en *OA* -muy especialmente en la edición del 67-, como en *La definizione dell'arte*, se pone de manifiesto un denodado interés por ahuyentar todo contagio idealista o metafísico y por arraigarse, en la medida en que le es posible a Eco

Señala Matas Gil (1989: 112) que esta revista, junto a *Officina*, surgida por iniciativa de Leonetti, Roversi y el cineasta Pasolini, se constituirán en los dos medios de canalización y difusión fundamentales de esa búsqueda de nuevas vías de investigación literaria que caracteriza a las nuevas tendencias experimentalistas. Se trata, pues, como puede observarse, de un momento de enorme efervescencia cultural en la sociedad italiana.

³⁰ Justamente a esta situación se refiere Eco (1968b: 9) al señalar que el triunfo de la estética crociana contribuyó a circunscribir la cultura italiana en un ámbito provinciano y completamente ajeno a las tendencias de investigación que contemporáneamente se desarrollaban en el resto de Europa.

en este momento, en modelos lo más científicos posibles. Como veremos, este anti-idealismo será una de las características definitorias de toda la trayectoria teórica del autor.

La contrapartida a este enérgico rechazo de los usos literarios y críticos establecidos, encarnados respectivamente por el Neorrealismo y la Estilística crociana, viene dada por la adhesión a la ya citada literatura emergente de la Neovanguardia y, en el terreno crítico, a la estética de corte hermenéutico de Luigi Pareyson. Ambas referencias, habitualmente desestimadas por la crítica, son, a nuestro juicio, de capital importancia para contextualizar debidamente, i.e. históricamente, los planteamientos del Eco pre-semiótico. La influencia del magisterio pareysoniano sobre las concepciones de Eco en torno a la obra artística será materia de discusión en páginas posteriores. En lo que respecta a su estrecha filiación con la Neovanguardia italiana, recordemos que Eco fue un activo y destacado miembro del *Gruppo'63*³¹. Ello explicaría, a nuestro entender, dos de los rasgos más sobresalientes de *OA*, sobre todo en su ed. del 62. En primer lugar, el énfasis en los aspectos formales de la obra literaria, que se evidencia en la reflexión permanente en torno a la manera de operar y a las técnicas de experimentación que distinguen a la vanguardia, no sólo a la Neovanguardia, sino también a las Vanguardias Históricas. Por otra parte, y sin menoscabo de lo anterior, el interés por ligar el discurso artístico a la realidad socio-política, intentando así preservar cierta función social del arte. Con todo, hay que subrayar que, tal vez debido a su afinidad con el pensamiento marxista, Eco nunca llegará a adoptar posturas propiamente esteticistas, como tampoco lo hicieron sus compañeros del *Gruppo' 63*, pese a su inclinación hacia las "novedades" formales. Con esta obra del 62, Eco se convertirá en el teórico de la neovanguardia italiana, al proporcionar un fundamento teórico-crítico a las innovaciones literarias del Grupo.

1. 1. GENEALOGÍA DEL PROBLEMA: LAS EDICIONES DE *OBRA ABIERTA*

Obra Abierta se inicia con un ensayo programático, "La poética de la obra abierta" (63-93), que condensa las hipótesis fundamentales de este libro. En él se analizan y definen los nuevos "modos de formar" -término, como veremos, de cuño pareysoniano- que, a juicio de Eco, caracterizan a las recientes producciones artísticas. Es el caso de las composiciones musicales de autores tales como Stockhausen, Luciano

³¹ El *Gruppo' 63* reunió a todos los antes citados representantes de la neovanguardia: Edoardo Sanguineti, Angelo Guglielmi, Renato Barilli, Antonio Porta, Alfredo Giuliani, Enrico Filippini, Gaetano Testa, Furio Colombo, Aldo Tagliaferri, Nanni Ballestrini, Fausto Curi, y el propio Eco son algunos de los nombres de los componentes de este grupo. El grupo, fundado en 1963 en un congreso celebrado en Palermo durante el mes de octubre, tuvo una breve vida, se disolvería en 1968, a raíz de las múltiples disensiones internas y la imposibilidad de un consenso teórico. Advértase que en dicho grupo se hallan no sólo artistas, sino un cuantioso número de teóricos.

Berio, Henri Pousseur o Pierre Boulez o, en el ámbito de las artes plásticas, los *mobiles* de Calder o la pintura en movimiento de Bruno Munari. Es a este grupo concreto de producciones de vanguardia o transvanguardia a las que Eco denomina como "obras abiertas".

Tras repasar sumariamente las poéticas más representativas de la historia occidental -desde la medieval, barroca o clasicista, hasta el simbolismo o el modernismo (pp. 67-74)-, Eco establece una neta distinción entre las poéticas tradicionales y las nuevas poéticas de la vanguardia. No se trata únicamente de que las últimas pongan en juego una concepción del arte radicalmente diversa de las que venía proponiendo la tradición, sino de que, en cada caso, el tipo de relación que se instituye entre obra e intérprete varía significativamente. Mientras que las obras tradicionales exigían al intérprete una respuesta de carácter unívoco (y, así por ejemplo, los textos medievales reclamaban un tipo de lectura que necesariamente había de discurrir de acuerdo con los cuatro sentidos ya prefijados -literal, alegórico, moral y anagógico-) (p. 67), las recientes obras contemporáneas tienden a promover en el intérprete "actos de libertad consciente" (p. 66).

Con todo, Eco no plantea la dialéctica entre tradición y vanguardia en términos de una oposición reductora y taxativa entre clausura y apertura, sino a modo de escala que admitiría grados de intensidad, por así decirlo. Es evidente que la previsión interpretativa o "cierre" es notablemente más rígida en el caso de las poéticas medievales que en el barroco. Se entiende entonces que la "apertura" sería una tendencia que progresivamente se abre paso en las diversas poéticas, hasta llegar a las producciones del arte contemporáneo, desde Kafka a Joyce o Bertolt Brecht, en las que ésta adquiere carta de naturaleza. El uso recurrente del símbolo en Kafka, el *pun* o el *calembour* en Joyce, o la ambigüedad de los dramas brechtianos propicia la germinación continua de relaciones internas no prefijadas que el intérprete habría de descubrir o crear. Sin embargo, en opinión de Eco, las obras abiertas de la vanguardia más actual -Stockhausen, Calder, o el propio Robbe-Grillet- exageran en mayor medida esa cualidad de apertura, desde el momento en que se proponen como obras "no acabadas" que invitan al lector a "hacer la obra con el autor" (66). Las últimas se constituyen, pues, en una "especie" perteneciente al "género" de obras abiertas inauguradas por la modernidad de un Kafka, un Mallarmé o un Joyce (87).

La idea nuclear de este ensayo -y, por extensión, de toda *OA*- sería, por tanto, la constatación, por una parte, de que la dialéctica obra-intérprete se instaura de modo diferente en la tradición y en la vanguardia y, por otra parte (lo más relevante por tratarse de la aportación original del autor), el descubrimiento y análisis de una modalidad específica de "relación frutiva" en las obras de la modernidad y de la última

vanguardia, que se distingue por propiciar la libertad interpretativa del receptor, razón por la que Eco bautizará a dichas obras como "obras abiertas".

A grandes rasgos, lo anteriormente expuesto constituye el argumento esencial de *OA*, obra que, al menos en su 1ª edición, representa, como muy acertadamente señala García Berrio (1990: 126), "un diagnóstico puntual sobre un grupo concreto de obras modernas, musicales y plásticas, programática e intencionalmente abiertas". Insístase, pues, en lo que Berrio califica como "condición circunstanciada" de las investigaciones de *OA*, cuyo referente inmediato viene dado por ese tipo específico de fenómenos artísticos. El propio Eco (1962: 45) nos recuerda que su objetivo en este momento no es "dar definiciones teóricas válidas para la comprensión de los fenómenos estéticos en general", sino efectuar un análisis descriptivo de algunos fenómenos del arte contemporáneo, de lo que se deduce -y la precisión es importante- que, en su mayor parte, los ensayos de *OA* se desarrollan en el marco de una historia de las poéticas.

Distinto es que, marginalmente y siempre al socaire de esa descripción concreta de las obras del arte contemporáneo, concurra en *OA* un discurso paralelo en torno a la obra estética y su relación con el receptor que introduce en escena el problema más general de la interpretación. Sin embargo, tal discurso es en este momento todavía fragmentario y, sobre todo, no es propiamente del cuño de Eco, sino acreedor de la teoría estética de Pareyson (1954, *Estetica. Teoria della formatività*). Así pues, aunque no pueda decirse que, en puridad, Eco desarrolle en esta obra del 62 una teoría estética articulada sobre la obra de arte en general o sobre el problema de la interpretación, sin embargo, sí es cierto que aquí se plantea, aunque de modo todavía intuitivo y nebuloso, la cuestión, absolutamente central en toda su trayectoria teórica posterior, de una **dialéctica entre forma y apertura en el seno de la obra estética**, asunto éste que se halla íntimamente aparejado al de la **interpretación** y al de la **relación comunicativa entre la obra y su recepción**. Digamos, pues, que estas tres problemáticas son solidarias entre sí y, como tal, se tratarán en el decurso de este análisis.

Desde este punto de vista, el de una teoría general de la obra de arte -que, insístase, no ha de confundirse con el nivel de descripción y análisis del arte contemporáneo-, el problema de fondo que Eco aborda en el 62 es la paradoja de que, como él mismo precisa en una de sus obras posteriores, *Lector in fabula* (1979: 13), la obra estética se constituya en estímulo para la libre intervención interpretativa de sus receptores, al tiempo que actúa a modo de elemento regulador de dicha interpretación. La dialéctica entre forma y apertura trata, por tanto, de la tensión entre dos tendencias de signo contrario en el seno de la obra: su **conclusión**, en el sentido de que ésta es un producto ya acabado o actualizado en una forma definida que de algún modo determina sus interpretaciones; y, paralelamente y por contraste, su **apertura**, en la medida en que

la obra estética es capaz de suscitar una infinitud de virtuales interpretaciones en su recepción.

Como el propio Eco admite en *LF* (1979: 17), el intento de explicar dicha dialéctica ha llegado a constituirse en un tema nuclear de su entera obra teórica. No obstante, dadas las limitaciones metodológicas y epistemológicas que el autor confiesa tener en su etapa pre-semiótica³², en el 62 únicamente se aciertan a plantear las coordenadas del problema sin ánimo de ofrecer aún una solución cabal del mismo. Con todo, estas tempranas intuiciones serán las que insistentemente retornen en obras posteriores, debido quizás a que en *OA* se bosquejan las preguntas o perplejidades que articularán la entera trayectoria intelectual del autor. Señala Lauretis (1981: 11) que estos ensayos constituyen la base histórica y metodológica sobre la que se fundamentarán las investigaciones subsiguientes del autor. Y pese a que, ciertamente, en obras futuras Eco se aventurará en terrenos bien diversos al de la estética o la poética, centrándose sobre todo en la semiótica, puede considerarse que incluso aquellas investigaciones más distantes en apariencia de la obra de arte, como *Trattato di semiotica generale* o *La struttura assente*, tienen como propósito rector la resolución del problema inaugural de una dialéctica entre la apertura y la forma y atañen, en consecuencia, al estudio de la obra estética.

Ahora bien, ocurre que este problema ofrece connotaciones y aun significados, a nuestro juicio, bien diversos en las dos ediciones más relevantes de *OA* -*OA* ha tenido tres ediciones 1962, 1967, 1971-, la de 1962 y la de 1967³³. Por lo pronto, se aprecia

³² Tanto *Obra abierta* como *La definición del arte*, obra publicada en 1968 que, sin embargo, recoge contribuciones previas (1955-1964), e incluso *Apocalípticos e integrados* (1968a) corresponden a lo que podríamos denominar como etapa pre-semiótica del autor, como él mismo la califica (1968b: 5). En este período, Eco todavía no ha entrado en contacto ni con la semiótica, ni, de manera más general, con las diversas corrientes teóricas que contemporáneamente se desarrollaban en Europa. De ahí que el clima de investigación en el que surgen todas estas obras sea, como el propio Eco (1968b: 4-5) reconoce, La Scuola di Estetica di Torino, con el filósofo Luigi Pareyson al frente.

³³ Señalemos brevemente las diferencias textuales más significativas entre las dos ediciones fundamentales de *Obra abierta*: 1962 y 1967.

1. Cada edición consta de introducciones notablemente diversas que tratan de contextualizar la obra y los problemas en ella aludidos en el horizonte teórico y crítico del momento, a saber, en la estética Pareysoniana en 1962 y en el estructuralismo, en el 67.
2. En la edición del 62 se incluye un ensayo sobre Joyce titulado "Le poetiche di Joyce" que, posteriormente, dará lugar a otro libro con el mismo título *Le poetiche di Joyce* (1966) y a su versión al inglés, *The aesthetics of Chaosmos*. En el 67, Eco decidirá no reeditar dicho artículo, probablemente por considerar que su temática desentonaba hasta cierto punto con el nuevo sesgo que le había imprimido a *OA*.
3. En la edición del 67 sí aparecen, sin embargo, dos artículos que no están presentes en la del 62. El primero, "De la manera de formar como compromiso con la realidad" apareció pocos meses después de la 1ª edición de *OA* en el n° 5 de la revista *Menabò*. El segundo, "Sobre la generación de mensajes estéticos en una lengua adánica" pertenece, sin embargo, a *Le forme del contenuto* (1971)
4. Así pues, los artículos presentes en ambas ediciones serían: "La poética de la obra abierta"; "Análisis del lenguaje poético"; "Apertura, información, comunicación"; "La obra abierta en las artes visuales"; "El caso y la trama" y "El Zen y el Occidente". En ninguno de ellos se aprecian variaciones sustanciales en el cuerpo central del texto, mientras que sí existen importantes añadidos en las notas a

una radical diferencia entre las introducciones de cada edición, donde Eco contextualiza, a un tiempo que reinterpreta de modo distinto cada vez, el argumento central de *OA*. De manera que, como acertadamente señala Lauretis (1981: 13), podría incluso hablarse de dos "Obras abiertas" para el Eco lector de sí mismo. La complicación se agrava toda vez que, en obras posteriores como *Lector in fabula*, el autor retorna a las proposiciones de *OA*, reformulándolas de nuevo. Pero, quizás, la diferencia más significativa entre ambas ediciones sea el cambio de orientación teórica que se opera en el intervalo del 62 al 67 y que, desafortunadamente, no suele tomarse en consideración a la hora de interpretar *Obra abierta*.

- En 1962 Eco, que se había formado en la Universidad de Turín -de la que también proceden destacados intelectuales italianos como Gianni Vattimo- se hallaba, como dijimos, en la esfera de influencia de la escuela de Luigi Pareyson. No parece exagerado señalar que, como veremos, el entramado teórico sobre el que descansa el análisis que Eco hace del arte contemporáneo es el de la estética pareysoniana. Una estética que, como señala Givone (1988: 151), nace y desemboca en el terreno de la hermenéutica, en la medida en que su noción central, la "formatividad", posee un carácter interpretativo del que se desprende una concepción del arte como espacio de la interpretación de la verdad. De ese planteamiento estético general Eco va a extraer dos nociones esenciales, "formatividad" e "interpretación", que le servirán, por una parte, como instrumento de análisis para desentrañar la compleja fenomenología del arte contemporáneo, pero, fundamentalmente, como piezas clave para articular su concepto de "obra abierta", que, como el propio Eco reconoce en las introducciones del 62 (p.59) y del 67 (p.44), es acreedor de la reflexión pareysoniana en torno a la interpretación.

Con todo, la curiosidad intelectual de Eco le llevará a nutrirse de otras fuentes como la semántica americana de Morris y Richards, la psicología de Piaget o la psicología transaccional, ciertos aspectos de la filosofía fenomenológica de un Merleau-Ponty y -referencia fundamental- la Teoría de la Información que, tiempo después, le acabará conduciendo a los estudios semióticos. Eco ensaya, por tanto, una suerte de combinación entre procedimientos fenomenológicos y conceptos semánticos e informacionales.

Tampoco habría que olvidar que la edición del 62 surge como reacción a una coyuntura ideológica y cultural muy determinada, la del contexto italiano de principios

pie de página, que parecen haber sido minuciosamente revisadas en la ed. de 1967. En ellas se incluyen multitud de referencias a los problemas tratados por el estructuralismo.

En conclusión, las diferencias más relevantes entre ambas eds. se cifran, en primer lugar, en los distintos contenidos e intereses así como en la diversa orientación teórica que inspira las respectivas introducciones de cada edición. Asimismo, en la ed. del 67 se introducen notas a pie de página que, al tiempo que hacen referencia a los problemas tratados por el estructuralismo, insertan lo enunciado en el 62 en un contexto y, por extensión, en un marco interpretativo que necesariamente modifica la lectura. Huelga decir que la sola decisión de omitir ciertos ensayos y añadir otros implica ya la puesta en acto en el 67 de una reinterpretación de la obra del 62. Sí ha de señalarse que, en su mayoría, la crítica se dedica a interpretar la obra del 67, omitiendo las importantes diferencias que ésta presenta con la del 62.

de los 60, brevemente comentado al comienzo. De ahí el carácter casi de manifiesto fundacional de su introducción, que defiende una forma específica de "hacer" arte, distinta por completo de los usos tradicionales. En ese sentido, y como apunta Berdagué (1979: 27), esta introducción ha de calibrarse tomando como referente o, más bien, como contra-referencia, las estéticas historicistas e idealistas, las poéticas del realismo y la estética contenidista de la izquierda italiana.

Lo anterior explica que en la introducción de la edición del 62 la atención se centre casi exclusivamente en explicar el funcionamiento de las poéticas y obras de la contemporaneidad, en describir su fenomenología, por así decirlo, más que en ofrecer definiciones teóricas sobre el arte en general. En consecuencia, estos ensayos se inscriben, como el propio Eco nos recuerda (1962: 45), no tanto en el nivel de una teoría estética general, cuanto en el más concreto de una historia de las poéticas, niveles operativos éstos que conviene distinguir cuidadosamente. Y, justamente dentro de ese marco operativo, el objetivo fundamental de Eco será establecer qué tipo de relación fructiva, es decir, de relación entre obra e intérprete, consienten las obras de arte contemporáneas.

- En la introducción del 67 ya se aprecia un significativo viraje hacia el enfoque estructuralista, corriente que por aquel entonces comenzaba a dominar el panorama de la crítica europea. A través de François Wahl, quien publicaría *Obra abierta* en francés, Eco entra en contacto con los textos de Barthes, Lévi-Strauss, de Jakobson y el formalismo ruso. En ese sentido, lo más destacable de esta 2ª edición es el vivo interés que demuestra Eco por reorientar y, casi podríamos decir, redefinir los planteamientos del 62 de acuerdo con un enfoque menos estético o filosófico y, por contra, más científico, como lo es el estructuralismo³⁴. La introducción del 67, consagrada casi en su totalidad a aclarar los fundamentos metodológicos de su indagación (cfr. pp. 31-41), bien puede leerse como una justificación *ad hoc* de algunas de las proposiciones formuladas en el 62, como por ejemplo la de "metáfora epistemológica", que ya no resultaban del todo convincentes a la luz de las nuevas teorías estructuralistas.

Sin embargo, como veremos, la edición del 67 se resiente en cierta medida de esa urgencia por remozar los ensayos del 62 para adaptarlos al nuevo paradigma estructuralista, en aquel entonces en candelero, ya que la "traducción" de algunas nociones procedentes de las teorías pareysonianas al vocabulario estructuralista no resulta siempre afortunada, en la medida en que -al menos, en nuestra opinión- ocasiona ciertos equívocos. Es el caso de los dos conceptos centrales de "forma" y "apertura" que sufrirán importantes transformaciones en el transcurso de una a otra edición. Pese a ello,

³⁴ Prueba de ello son todos los añadidos en notas a pie de página que, a lo largo de esta 2ª ed., incorporan referencias a los problemas lingüísticos estructurales. Sin embargo, es en la introducción donde más claramente puede apreciarse la significativa transformación del marco filosófico en que se inscribe la obra.

esta introducción representa un documento de enorme utilidad, puesto que sienta las bases para el desarrollo posterior de la dialéctica forma/apertura, prefigurando en cierto modo la evolución que este problema sufrirá en obras subsiguientes³⁵

Pero, paralelamente al cambio de orientación teórica, se producirá, como es lógico, una sutil modificación del objeto de análisis, ya que si en la 1ª edición sólo se aspiraba a dar cuenta de algunos "fenómenos de particular interés y actualidad en el arte contemporáneo" (45), en la segunda, y más exactamente en su introducción, se atisban de manera incipiente los fundamentos metodológicos que en el futuro le permitan exceder el ámbito específico de las vanguardias y lanzarse a la investigación del texto estético en general. En ese sentido, la multitud de precisiones metodológicas de la introducción tiene por objeto pergeñar el nuevo marco teórico así como las líneas directrices conforme a las que se desarrollarán las exploraciones posteriores de Eco sobre los mecanismos de funcionamiento de la obra artística, la interpretación y la "relación de disfrute obra-consumidor". Muy significativamente, en esta ocasión Eco comienza a interesarse, no ya por la naturaleza de la ambigüedad manifestada por las obras contemporáneas, sino, de modo más general, por la ambigüedad o apertura como rasgo inherente a toda obra artística. Es interesante reparar en ese sentido en los términos en que se reformula el objeto de investigación en la ed. del 67: "el intento de definir **la forma o la estructura de la apertura**" (Eco, 1979: 13) o, lo que es lo mismo, el deseo de determinar qué aspectos del texto estimulan al mismo tiempo que regulan la libertad interpretativa.

A nuestro entender, es sumamente relevante para la interpretación de *Obra abierta* tomar en consideración las significativas diferencias que existen entre ambas ediciones y, muy especialmente, entre los distintos contextos teóricos e ideológicos en que se inscribe cada una de ellas. Y no sólo porque ese desplazamiento signa el pasaje, absolutamente decisivo en la trayectoria de Eco, de la etapa pre-semiótica y estética a la, digamos, semiótica-estructuralista, sino porque, de no contemplar los diferentes referentes teórico-filosóficos que en cada caso se barajan, se corre el riesgo de malinterpretar *OA*, atribuyendo a las afirmaciones de Eco una intención o un significado con el que, desde luego, no fueron emitidas.

Buena parte de la ambigüedad que, como tendremos oportunidad de ver, presenta esta obra del 62 se debe a la necesidad de conciliar posiciones en principio tan divergentes como la estética pareysoniana -que como señala Givone (1988: 51) es post-crociana más que anti-crociana- y el estructuralismo, corriente ajena a planteamientos de corte hermenéutico y con firmes aspiraciones científicas. Ese *impasse* teórico permite explicar la polisemia que manifiestan algunos de los conceptos centrales manejados por Eco y que es consecuencia directa, a nuestro entender, de la inestabilidad de un enfoque

³⁵ Dado que, como se dijo, no existen diferencias sustanciales entre ambas ediciones, la del 62 y la del 67, en lo que al cuerpo central del texto se refiere, nos limitaremos únicamente a comentar en el presente epígrafe la introducción de la edición de 1967.

teórico no suficientemente definido aún o definido en términos de un mosaico de múltiples y no siempre compatibles referentes teóricos. Se comprende entonces que, a la luz de cada marco de referencia, los propios términos de "apertura" o "forma" adquieran - como tratará de demostrarse- una valencia diferente. No es lo mismo identificar el concepto de "forma" con el de "estructura", tal y como se hace en la 2ª edición, que utilizarlo de acuerdo con la acepción pareysoniana de "modo de formar".

Con objeto de clarificar y dilucidar la genealogía exacta del problema de la dialéctica entre forma y apertura, objeto del presente análisis, se ha considerado oportuno leer y comentar *OA*, atendiendo a las diferencias entre ambas ediciones y tomando como referencia indispensable lo que el propio Eco expone en estas introducciones-interpretaciones de su obra. Asimismo, se ha decidido analizar los términos de dicha dialéctica de manera independiente, para contemplarlos después en su totalidad. Nos detendremos, pues, en primer lugar, en el análisis de la **concepción o concepciones de forma**, tal y como ésta se propone respectivamente en las ediciones del 62 y del 67. Y, seguidamente, especificaremos los diversos sentidos a los que apunta el concepto de "apertura" en ambas ediciones.

Por más que el procedimiento de aislar los polos de la dialéctica pueda resultar inconveniente -y, desde luego, fatigoso-, se nos impone en la medida en que, como dijimos, ambos términos demuestran ser altamente polisémicos y, en consecuencia, suscitan no pocas ambigüedades interpretativas. Acaso el único modo de disipar los posibles malentendidos sea arraigar los conceptos clave de la obra en el contexto originario en el que surgieron, procurando reconstruir el sentido con que fueron emitidos, es decir, tratando de esbozar una especie de "arqueología del concepto". Tal clarificación es, a nuestro entender, de vital importancia, ya que esta ambigüedad de base es lo que ha permitido que *OA* sea una obra fácilmente apropiable desde ámbitos teóricos que le son por completo ajenos. La crítica acostumbra a interpretar *OA*, bien tomando en consideración exclusivamente el contexto del debate entre estructuralismo y New Criticism -que siendo válido para la 2ª edición no lo es en absoluto para la 1ª- o bien, y más audazmente, asimilando retrospectivamente las propuestas de Eco sobre la apertura interpretativa a ciertos planteamientos desconstruccionistas al respecto, interpretación ésta que difícilmente validaría una lectura atenta de *OA*³⁶. De ahí la necesidad de, digamos, reconstruir minuciosamente el horizonte de expectativas en el que nace *Obra abierta*.

³⁶ El propio Eco ha protestado recientemente (1990: 20-21) a propósito de la incorrecta interpretación de sus afirmaciones en *OA*. Y, efectivamente, suele ser habitual considerar a Eco como defensor a ultranza de la "apertura", cuando no del relativismo interpretativo, al extremo de llegar incluso a identificarlo con las posiciones desconstruccionistas al respecto. Es el caso, por ejemplo, de Coletti (1988: 138-39). Nada más lejos, sin embargo, de su intención, como lo demuestra su acerba crítica a la desconstrucción en su más reciente *Los límites de la interpretación*.

1. 2. LA FORMA: DEL MODO FORMATIVO A LA ESTRUCTURA

1. 2. 1. EL CONCEPTO DE FORMA EN LA EDICIÓN DE 1962

Recordemos que en la introducción a la edición del 62 Eco se propone como objetivo primordial el intento de "establecer qué noción de forma guía la operación de los artistas, cómo se realizan estos tipos de formas y qué género de fruición consienten, es decir, qué experiencias psicológicas y culturales promueven" (1962: 51), de lo que se colige que uno de los hilos conductores básicos de la obra es el deseo de definir o formular cuáles son los modos formativos más representativos del arte contemporáneo.

La relevancia que Eco le otorga en este momento a los aspectos formales de la obra le llevará al extremo de afirmar el siguiente principio estético: "el primer tipo de argumentación que hace el arte se produce a través de la *manera de formar*" (273). Difícilmente puede comprenderse el alcance de la afirmación anterior, si no se atiende, por una parte, al contexto literario italiano antes aludido, en el que la neovanguardia le concedía una resuelta primacía al nivel formal de la obra; y, por otra, a la decisiva influencia que los conceptos pareysonianos de "formatividad" y "modo de formar" ejercen sobre las concepciones estéticas de Eco en el 62. Es el propio Eco quien señala (1962: 59) que la investigación sobre las estructuras de las formas contemporáneas se lleva a cabo siempre con referencia a la noción de "formatividad" en torno a la cual trabaja la Escuela de Estética de Turín. Y, ciertamente, el concepto de "obra abierta", pieza clave de estos ensayos, en tanto que "modo de formar" específico de cierto arte contemporáneo, encuentra su justo sentido únicamente, al menos a nuestro entender, al contextualizarse en el marco más general de una teoría de las formas estéticas. No obstante, e incluso ciñéndonos a ese marco de referencia, encontramos que, lejos de ser unívoco, el concepto de forma apunta a direcciones que, aunque estrechamente ligadas entre sí, no son del todo idénticas.

Para Eco, aún no familiarizado en el 62 con las teorías estructuralistas sobre la obra estética, la forma en absoluto es reductible a su esqueleto estructural, tal y como se propone desde el enfoque estructuralista, ni tampoco se puede asimilar a aquellas concepciones arraigadas en las clásicas dicotomías entre forma y contenido: "las estructuras formales, vistas en su auténtica fisonomía, -señala Eco (58)-, son la negación de todo formalismo". Muy al contrario, y de acuerdo con Pareyson, que desde la estética mantenía planteamientos radicalmente distantes a los del estructuralismo e incluso a los del New Criticism, Eco considera la "forma" como el resultado final del proceso formativo, es decir, la identifica con la obra ya consumada. La obra se concibe en este sentido como **organismo** autónomo, armónicamente regulado por sus propias leyes y en el que concurren diversos niveles de experiencia: ideas, emociones, materias, temas,

argumentos, etc. (Eco, 1962: 35). El precipitado o destilado final de esta serie de niveles es justamente la forma. Así pues, en el 62 la forma no se contempla todavía ni como imposición extrínseca sobre unos materiales artísticos previos, ni como aspecto susceptible de abstraerse del significado o significados de la obra.

Sin embargo, dentro de esa concepción general de "forma" se perfila la noción más específica de "**modo de formar**". Este término, que Eco toma prestado de Pareyson, se utiliza sin embargo en *OA* en un sentido más amplio que el que le atribuye el filósofo italiano, como sinónimo prácticamente del estilo singular del autor. Mediante él, Eco se refiere a las diversas tendencias o, si se quiere, estilos de época o de escuela (bien los de vanguardia, bien los de las obras clásicas). Lo importante es que, en su acepción concreta de "modo de formar", la forma no se reduce a la estructura o al esqueleto de un sistema de relaciones despojadas de significación, sino que -y esto es decisivo para comprender la distancia que en el 62 separa a Eco de las posiciones estructuralistas- a través de su singular "modo formativo" o estilo el artista llegaría a proponer toda una "visión del mundo" o un modo de "estar en el mundo": "El arte hace afirmaciones sobre el mundo a través de la forma: del modo cómo se estructura una obra. Los modos de formar llevan implícitas ciertas visiones del mundo" (1962: 50) Más relevante, si cabe, es que dichos modos formativos evidencian, por medio de influencias culturales, costumbres de escuela, etc., no sólo la peculiar visión del mundo o *weltanschauung* del artista, sino las tendencias características de toda la cultura de un período, es decir, reflejan la *kunstwollen* o "voluntad artística" de una determinada época (1962: 48)³⁷.

El concepto de "modo de formar" tomado como sinónimo de tendencia cultural o *Kunstwollen* es lo que, a nuestro entender, permitirá a Eco proponer, por una parte, el "modelo de la obra abierta" (33) como tendencia operativa de las obras contemporáneas y, en consecuencia, establecer la distinción ya comentada entre obras clásicas, que exhiben modos formativos definidos, conclusos, "cerrados", y obras de vanguardia, que, por el contrario, proponen modos de formar ambiguos, polivalentes y "abiertos". Se entiende, pues, que la apertura característica de las obras de vanguardia sea -como analizaremos con mayor detenimiento en epígrafes posteriores- un "modo de formar" distintivo del arte contemporáneo.

³⁷ Asimismo, a partir del "modo de formar" entendido como *Kunstwollen* Eco desarrolla una de las ideas centrales de *OA*, la de la forma como "metáfora epistemológica". Esto es, que el modo de estructurar las formas del arte refleja el modo en que la ciencia o la cultura de una época ven la realidad (cfr. Eco, 1962: 79). De este modo, Eco consigue articular la relación existente entre el discurso del arte, que tiene lugar en el plano de la forma, y el discurso científico. En ese marco se sitúa el vínculo que Eco propone entre las obras contemporáneas -sus modos formativos- que exhiben esa inclinación ya aludida a la ambigüedad, incertidumbre, caos, etc. y las tendencias propias de la ciencia contemporánea que, por su parte, también desarrollan concepciones paralelas (las teorías de la relatividad, de la incertidumbre, la física cuántica, etc.).

Cabe apuntar un tercer aspecto relativo al concepto de forma que, por discurrir de modo más lateral, suele pasar inadvertido. Se trata de la consideración de la forma como **principio de orden**. En esta segunda acepción la forma nos remite no tanto a la noción ya comentada de "modo de formar", es decir, a los estilos específicos de ciertas obras o tendencias poéticas, cuanto al marco más general de una teoría sobre la creación artística de indiscutible filiación pareysoniana.

Conforme Eco describe e ilustra el proceder artístico de las obras de vanguardia, se van desprendiendo del argumento central ciertas consideraciones en torno a la tarea creadora propiamente dicha, no sólo la consumada por las vanguardias, sino la que, de manera más general, se perpetúa en cualquier obra de arte, sea ésta clásica o contemporánea. En coincidencia con las concepciones pareysonianas sobre la creación artística, Eco parece considerar la operación del arte como "actividad dialógica" o permanente diálogo entre el artista y la materia, en virtud del cual el artista ofrece una libre resolución de las sugerencias que la tradición cultural y el mundo le proponen. Tal actividad se materializa en la práctica concreta de la formatividad, donde por "formar" se entiende justamente esa idea de interrogar y dar forma a la materia aún informe, sea ésta la herencia de medios expresivos, técnicas, temas, etc. legados por la tradición o la propia realidad exterior³⁸. Enormemente ilustrativas al respecto son las palabras con que se concluye el ensayo "De la manera de formar como compromiso con la realidad":

La operación del arte que intenta conferir una forma a lo que puede parecer desorden informe, disociación, ausencia de toda relación, sigue siendo el ejercicio de una razón que intenta reducir las cosas a claridad discursiva; y cuando su discurso nos parece oscuro es porque las cosas mismas, y la relación que mantenemos con ellas, siguen siendo muy oscuras. (1962: 292)

La forma se revela así bajo un nuevo prisma: forma como **principio de orden**, es decir, como término que se inscribe dentro de la dialéctica entre Caos y Orden, asunto éste que en la *OA* del 62 goza de considerable atención. Así entendida, la forma actúa a modo de elemento de modelación y estructuración de lo que previamente no era sino amorfo o caótico. El proceder del arte contemporáneo

³⁸ En este sentido, y remitiéndonos ya más particularmente al caso de las obras contemporáneas, habría que considerar por "materia", no sólo los, digamos, estímulos procedentes del mundo, sino igualmente toda la "tradición" con su legado de convenciones, temas, etc. Ha de destacarse en este sentido que, aunque en una primera lectura pudiera parecer que en *OA* se plantean las relaciones entre tradición y vanguardia como un enfrentamiento excluyente, lo cierto es que Eco insiste en subrayar su naturaleza dialéctica y, más precisamente, dialógica. Análogamente, la relación existente entre las "obras abiertas" y el mundo contemporáneo (la sociedad industrial tardo-capitalista, los modelos científicos, etc.) también parece resolverse de forma dialéctica. De manera que las formas que propone la vanguardia no surgen *ex nihilo* o caprichosamente, sino que se configuran como el resultado final de un proceso de diálogo e interacción con ese doble frente, la tradición y el mundo.

representa para Eco un ejemplo paradigmático de esta dialéctica entre Caos y Orden. Las vanguardias intentan aceptar y "dominar la ambigüedad" del mundo contemporáneo que pone en crisis la propia noción de Cosmos Ordenado, procurando "dar forma" a esta situación de incertidumbre mediante la elaboración de nuevos modos formativos que "no aprisionen la ambigüedad en un orden que sea ajeno" a dicho mundo (47). El extenso estudio sobre Joyce -en el 62 ocupa buena parte de *OA*- es ejemplar en este sentido, ya que, a juicio de Eco, este autor arranca de un modelo absolutamente ordenado como es el tomismo, y operando dentro de ese "horizonte", llega a transgredirlo o subvertirlo en una tentativa de hallar un nuevo orden que, sin embargo y visto desde fuera, tiene toda la apariencia de un caos³⁹.

No resulta difícil advertir el ascendente que las reflexiones pareysonianas sobre la "metafísica de la figuración" tienen sobre esta concepción del proceso artístico a modo de permanente tensión entre las fuerzas contrarias del Caos y del Orden⁴⁰.

1. 2. 2. *EL CONCEPTO DE FORMA EN LA EDICIÓN DE 1967.*

En el 67, el concepto de forma sufre una importante redefinición a la luz del paradigma estructuralista, manifiesta fundamentalmente en la introducción, dado que las modificaciones introducidas en el cuerpo del texto habían de ser por fuerza limitadas -inclusión de referencias nuevas a la teoría estructural en notas, alguna que otra modificación marginal en el texto-, a menos que se decidiera reescribir por completo la obra. El sentido que en esta ocasión se le atribuye a la noción de "forma" contrasta en tan gran medida con los que desde la óptica pareysoniana se le adjudicaban en la edición anterior que Eco se ve forzado a introducir una nota

³⁹ El problema relativo a la dialéctica entre caos y orden aparece con frecuencia en la obra de Eco, pudiendo incluso aventurarse que tiene más de un punto de convergencia con la dialéctica entre forma y apertura. Como otras derivaciones o ramificaciones de esta cuestión podrían considerarse, a nuestro modo de ver, los siguientes ensayos del autor: muy particularmente, su libro sobre James Joyce, *Las poéticas de Joyce* (1966) que, no en vano, fue traducido al inglés con el título *The Easthetics of Chaosmos*. Asimismo, en el ensayo "Apertura, información, comunicación" (*Obra abierta*, pp. 120-163) se trata la cuestión del orden/desorden desde el punto de vista de la teoría de la información y del concepto de entropía, que Eco prueba a aplicar al análisis del mensaje poético. Esta cuestión también aparece, por último, en *Las formas del contenido* (1971).

⁴⁰ Recuérdese que Pareyson proponía la idea de un universo que, tras su apariencia casual o amorfa, llevaba ya implícitas precisas posibilidades de orden en la medida en que las formas naturales habían sido diseñadas a modo de indicaciones interpretativas que señalaban, por así decirlo, direcciones o líneas de fuerza dentro de ese caos informe y magmático del mundo. De igual modo, a juicio de Pareyson, la obra existe a priori como germen, indicación, obra *in nuce*, es decir, como "forma formante" que guía el proceso de creación del artista. Quiere ello decir que del material múltiple y heteróclito -medios expresivos, técnicas, tradición, etc.- se desprenden o revelan también ciertas directrices de orden. En ese sentido, podría decirse, como sugiere Berdagué en su introducción a *OA* (1984: 3) que todo arte es "cerrado", puesto que su misión consiste en "una ordenación del caos, de lo informe, de lo azaroso, de lo indeterminado".

aclaratoria que remedie en algo la ambigua utilización del concepto que, como él mismo admite, se presta a equívocos (35).

Efectivamente, y quizás como consecuencia de que en la edición del 67 concurren los paradigmas no siempre reconciliables de la estética hermenéutica y del estructuralismo, el concepto de forma se utiliza de manera ambivalente, apuntando a significados diversos y no del todo compatibles. Por una parte, a lo largo de los ensayos se sigue empleando de acuerdo con la acepción pareysoniana antes comentada de "todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia precedente" (35), pero en la introducción se le atribuye o superpone un segundo significado ausente en la *OA* del 62, la forma entendida como "sinónimo de estructura" (35). Claro está que esta decisión entraña algún que otro problema porque se sobreentiende que incorporar el concepto de estructura suponía asumir ciertas consecuencias epistemológicas inevitables, como por ejemplo la reducción de la forma al esqueleto de un sistema fijo de relaciones despojadas de significado. Esto ciertamente contravenía uno de los presupuestos fundamentales de la estética pareysoniana, que a toda costa rehuía el formalismo en sentido estricto y proclamaba el vínculo indisoluble entre forma, significado y, hasta incluso, intención autorial, elementos todos ellos que se hallan subsumidos bajo la categoría de modo formativo. Como veremos a propósito del concepto de apertura en la ed. del 67, Eco no se halla del todo dispuesto a hacer semejante concesión, es decir, a renunciar al estudio del componente de significado de la obra. No obstante y pese a ello, en la introducción del 67 la noción algo vaga e imprecisa -al menos conforme a una óptica que como la estructuralista se desea científica- de "modo de formar" será sutilmente desplazada por la de "estructura", que, en opinión del autor, ofrece no pocas ventajas operativas.

Es interesante detenerse a considerar en qué consisten las "ventajas operativas" que la noción de "estructura" le proporciona al semiótico italiano, porque son las responsables de su posterior decantación por la teoría estructural -aunque siempre con reticencias- en obras subsiguientes como *La estructura ausente*. A juicio de Eco (cfr.: 35-36), la estructura demuestra ser un instrumento de análisis muy fecundo desde el punto de vista metodológico, ya que permite revelar la "analizabilidad o posibilidad de descomposición" de las obras objeto de estudio (36), facilitando así el establecimiento riguroso de relaciones entre diversos fenómenos e incluso entre ámbitos disciplinares distintos. Esta posibilidad resulta bastante halagüeña a ojos de Eco, en la medida en que, por una parte, uno de los objetivos del 62 era el intento de vincular el discurso artístico contemporáneo con el científico mediante la idea de "metáfora epistemológica", con lo que la estructura se proponía como instrumento idóneo para fundamentar rigurosamente ese tipo de

relaciones interdisciplinarias. Más importante aún es que, como se dijo, en el 67 Eco comienza a interesarse por el estudio de la obra de arte como fenómeno general, más que por la investigación de ciertas poéticas u obras en concreto. Ciertamente, el estructuralismo parecía brindarle un arsenal operativo más efectivo que el de la estética pareysoniana para acometer esta empresa⁴¹.

1. 3. LAS DOS APERTURAS

1. 3. 1. EL CONCEPTO DE "APERTURA" EN LA EDICIÓN DE 1962

En "Análisis del lenguaje poético", Eco efectúa una importantísima precisión, que suele pasar inadvertida y que, no obstante, conviene tener bien presente, dado que suscita numerosos equívocos. Distingue Eco entre la "apertura" entendida como característica inherente a toda obra de arte, en el sentido en que ésta, en virtud de su plurivalencia significativa, es capaz de propiciar una infinidad de interpretaciones posibles y, por otra parte, la "apertura" como rasgo distintivo de ciertas tendencias artísticas contemporáneas que, de manera deliberada, buscan suscitar una mayor libertad de parte del intérprete (93). Hay que insistir de nuevo en que la apertura, entendida en el primer sentido, no constituye en propiedad el objeto de análisis de *OA*, sino que, a lo sumo, lo es del ensayo arriba mencionado, "Análisis del lenguaje poético" (93-119). El resto de los ensayos se consagran más bien a investigar la "apertura" idiosincrásica de las obras contemporáneas, indagación ésta en la que justamente radica la aportación original de Eco en *OA*.

La apertura, entendida como característica constitutiva de toda obra estética, o, lo que es lo mismo, el espinoso problema de la **interpretación** de la obra, se convertirá con el tiempo en un tema capital para Eco. Por lo pronto, en *OA*, el autor únicamente se aventura a hacer una primera incursión en el ensayo arriba mencionado, "Análisis del lenguaje poético", intentando desentrañar el funcionamiento general de la obra como estímulo estético, así como el tipo de mecanismos implicados en su proceso de fruición o recepción. Tal análisis se va a conducir esencialmente conforme a las premisas planteadas por Pareyson respecto a la interpretación, aunque también integre importantes elementos de otras teorías, como la lingüística de Richards o las reflexiones de Jakobson sobre el mensaje poético.

La apertura comienza a plantearse ya en el 62 como sinónimo de **ambigüedad**: "la obra de arte es un mensaje esencialmente ambiguo -señala Eco-, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante." (p. 30), de ahí que la obra se proponga como fuente inagotable de experiencias capaz de provocar una multiplicidad

⁴¹ Justamente a este asunto, es decir, a la posibilidad de confrontar la "estructura de una obra abierta" con la de otros fenómenos culturales le dedica Eco una buena parte de la introducción del 67 (págs. 35-44).

de respuestas de parte del receptor (p. 93). Pero, pese a afirmar la radical ambigüedad de la obra, Eco pone buen cuidado -y ésta es una "contra-referencia" importante- en apartarse del terreno evanescente de las clásicas afirmaciones sobre la "universalidad" e "indecidibilidad" de la expresión artística. De ahí que refute con ardor los planteamientos idealistas de Benedetto Croce o del filósofo norteamericano John Dewey, quienes a su juicio no harían sino glosar no menos imprecisamente esa cualidad difusa de la obra, sin llegar a determinar el tipo de mecanismos que explican este fenómeno (cfr. pp. 93-98). Situándose en una línea operativa por completo diversa a la mantenida por estos autores, Eco se propone ya en el 62 "deshuesar esa típica experiencia de lo indefinido" (p. 96), es decir, llevar a cabo un análisis riguroso -que en obras futuras aspirará a ser "científico"- que permita determinar en qué consiste la ambigüedad de la obra y de qué modo se concretan las relaciones -el goce estético- entre ésta y su recepción.

En todo caso, y como veremos en páginas sucesivas, lo más relevante es que, considerada desde este punto de vista, la apertura, en tanto que plurivalencia significativa de la obra estética, se halla íntimamente ligada al no pequeño problema de la **interpretación** de la obra. A falta de una teoría propia sobre el particular -que comienza a gestarse justamente en *OA*, se enriquece gracias a la incorporación de las ideas de C.S. Peirce en el *Tratado* (1975) y halla su formulación madura en *Los límites de la interpretación* (1991)-, Eco se apoyará nuevamente en las reflexiones de Pareyson, en concreto en su teoría de la interpretación, a la que nos remite continuamente, aunque no siempre de forma explícita (cfr. 1962: 44, 59, 89, 114, 146).

La segunda acepción de "apertura", es decir, el concepto acuñado por Eco de "obra abierta" supone la aplicación de las teorías pareysonianas en torno a la interpretación o apertura estética al análisis concreto de las poéticas y obras de arte contemporáneas. A juicio de Eco, si bien es cierto que toda obra estética, por el solo hecho de serlo, es radicalmente ambigua en lo que a su significado se refiere, las obras del arte contemporáneo así como las poéticas que las regulan se distinguen del arte anterior porque persiguen deliberadamente la polivalencia significativa, convirtiéndola en característica programática de su proyecto artístico. O, en palabras del propio Eco, en estas poéticas se aprecia "una intención de apertura explícita" (112); "la ambigüedad se convierte en una finalidad explícita de la obra". Así pues, la "apertura", en este segundo sentido, se presenta como una especie de intensificación o exacerbación deliberada de la tendencia a la apertura presente en toda obra de arte, y se explicaría como consecuencia de que el arte contemporáneo, menos ingenuo que el anterior y más consciente de la relación interpretativa entre obra y receptor, se ha vuelto extraordinariamente sensible a esa *prospettività delle letture* inherente a todo discurso artístico.

Para delimitar más exactamente esta segunda acepción del concepto de "apertura", conviene, sin embargo, recalcar brevemente en los criterios mediante los que Eco

establece la mencionada distinción entre los modos formativos tradicionales y los propios de la vanguardia: el criterio formal y el relativo a la "información" de la obra, en el sentido que este término posee en la Teoría de la Información.

- Por una parte, en su deseo de establecer "qué noción de forma guía la operación de los artistas y cómo se realizan estos tipos de forma" (1962: 51), Eco se verá lógicamente abocado a realizar descripciones más o menos minuciosas de las características formales e incluso estructurales que presentan las obras objeto de estudio. De ahí que, como veremos en la "Discusión" a este capítulo, la apertura, entendida en esta segunda acepción, podría interpretarse prácticamente como propiedad formal distintiva de cierto tipo de obras.

- Pero, mucho más decisivo y novedoso, sería a nuestro juicio un segundo criterio operativo que Eco baraja para articular la diferencia entre obras clásicas y contemporáneas y que procede de un ámbito disciplinar por completo diferente al de la estética, la Teoría de la Información. Basándose en dicha teoría -expuesta en detalle en "Apertura, información, comunicación" (120-171)-, Eco señala la diferencia radical que existe entre **significado** e **información**. Mientras que el significado de un mensaje se establece en proporción directa al orden, a lo convencional, a la redundancia de la estructura; contrariamente, la información aumenta cuanto mayor es el desorden o el grado de entropía, es decir, cuanto más ambigua e imprevisible es la estructura de una obra. Como veremos con posterioridad, las consecuencias de esta teoría son extraordinariamente relevantes para explicar los fenómenos artísticos contemporáneos, ya que, como apunta Eco (183-192), cuanto más se atiene el artista a organizaciones ya prefijadas, repitiendo elementos previsibles, más claro y unívoco es el mensaje de la obra y, en consecuencia -y esto es lo relevante-, sus posibilidades comunicativas aumentan, en la medida en que resulta familiar para un amplio espectro de público. Inversamente, si, como es el caso de las obras de la vanguardia contemporánea, se opta por proponer organizaciones inusitadas y poco previsibles, el mensaje se vuelve extraordinariamente ambiguo y polisémico, con lo que el receptor debe realizar un esfuerzo mucho mayor para su decodificación, y, en consecuencia, la capacidad comunicativa del mensaje estético se ve disminuida, alcanzando sólo a un público mucho más, digamos, selecto o especializado.

Pues bien, partiendo de la afirmación general de que cualquier forma de arte funda su valor en una novedad de la organización del material que revierte en un aumento de la información, Eco distingue sin embargo entre el proceder característico del arte clásico y el que singulariza al contemporáneo. Pese a que el primero efectúa rupturas provisionales o arranques originales, tiende en el fondo, a decir de Eco, a "reconfirmar las estructuras aceptadas por la sensibilidad común"; por el contrario, el arte

contemporáneo persigue como valor primordial "la ruptura intencionada de las leyes de probabilidad que rigen el discurso común" (184).

1. 3. 2. EL CONCEPTO DE APERTURA EN LA EDICIÓN DE 1967

El concepto de "apertura", en sus dos acepciones, también se halla sujeto a importantes matizaciones en el 67.

Las principales y, desde luego, relevantes discrepancias de Eco respecto del recién adoptado estructuralismo van a proceder justamente de su disparidad de criterios respecto al problema de la interpretación, asunto éste en el que Eco persiste en defender los postulados básicos de la teoría pareysoniana.

En primer lugar, y como advierte Bobes Naves (1982: 34), a diferencia del estructuralismo que, en su etapa formalista y estática, se ocupa de las formas como elementos objetivos de análisis, pero ignora el significado como objeto de la investigación literaria, Eco sí posee un vivo interés por los aspectos de significación relativos a la obra estética. En este sentido, como acertadamente vuelve a puntualizar Bobes (33), Eco se hallaría más próximo al *New Criticism*, que, tomando en consideración los significados del texto literario y no sólo sus formas, estimaba la ambigüedad como uno de los rasgos más específicos del lenguaje literario. Se comprenderá que el inconveniente que presentaba el abordaje estructural no resultaba nada trivial para alguien que, como Eco, se proponía dar cuenta justamente de la ambigüedad característica del mensaje artístico. Asimismo, Eco tampoco podía estar de acuerdo con la segunda de las limitaciones que el estructuralismo imponía a la indagación sobre arte: la completa eliminación del polo de recepción en el estudio de los mensajes artísticos. Fiel al presupuesto pareysoniano de que la obra de arte materializa un diálogo entre las personalidades del formador y del intérprete, Eco nunca llegará a concebir el estudio de la obra estética si no es aliado a su recepción. Lo contrario supondría para el autor negar la radical dimensión comunicativa del arte.

El tercer motivo de disensión, aunque relacionado con los anteriores, es más bien de carácter epistemológico, dado que pone en tela de juicio los presupuestos mismos del método de análisis estructural. Se trata de la importante objeción que Eco (36-37) pone a lo que él mismo califica como el "estructuralismo ortodoxo" de Lévi-Strauss, quien se hallaba totalmente persuadido de la factibilidad de un análisis absolutamente objetivo de la obra en el que no interviniera el ojo del analista, o sea, la interpretación. Como vuelve a señalar Bobes Naves (1982: 32), el estructuralismo en su vertiente más formalista describe las estructuras sin malicia gnoseológica, en la medida en que considera que, dado que éstas son objetivas, el crítico no tendría más que descubrirlas. Por el contrario, Eco (37), bastante menos ingenuo, señala muy razonablemente que no es posible que el investigador

pueda abstraerse por completo de su situación de intérprete histórica e ideológicamente determinado. Dicho de otro modo, para Eco -como, por lo demás, para la entera comunidad científica desde la formulación de Eisenberg del principio de incertidumbre-, todo análisis posee un ineludible sesgo interpretativo, y, en consecuencia, las estructuras no son entidades objetivas prestas a ser descubiertas por el analista. Justamente esta última objeción será la que Eco desarrolle y fundamente por extenso en *La estructura ausente*, marcando definitivamente su distancia respecto al estructuralismo.

También en lo relativo a la apertura que se manifiesta en las obras contemporáneas se advierte una importante modificación. Si en el 62 la "obra abierta" designaba el modo o modos formativos característicos del arte contemporáneo, en el 67 la noción ya periclitada de "modo de formar" va a sustituirse por la idea de **modelo operativo**. Eco insistirá -le dedica unas cuantas páginas a la traducción del concepto (33-35)- en que la noción de "obra abierta" representa una "categoría explicativa" y, más exactamente, un "modelo hipotético" que desea indicar cuál o cuáles son las direcciones más paradigmáticas del arte contemporáneo. En realidad, dicho "modelo" no es sino el procedimiento típicamente estructuralista consistente en identificar y abstraer una tendencia operativa común (34), es decir, una estructura o modelo estructural de la diversa fenomenología del arte contemporáneo.

No obstante, la extrapolación de la categoría de "obra abierta" del ámbito estético al enfoque estructural posee, a nuestro entender, una considerable importancia, dado que marca un punto de inflexión definitivo respecto de los planteamientos del 62. Si en el 62 la noción de "obra abierta" se presentaba como "modo formativo" o, lo que es *grosso modo* lo mismo, **estilo** prototípico de algunos fenómenos del arte contemporáneo y, en particular, del arte de transvanguardia; en el 67 Eco, más ambiciosamente, aspirará a definir la "**estructura de una obra abierta**" (36), o sea a proponer el **modelo estructural** de la obra abierta. Evidentemente, en ambos casos de lo que se trata es de dar cuenta de esa, digamos, tendencia o dirección general del arte actual; no obstante, hay que subrayar que en el 67 el acento recae significativamente en ese prurito científico que se traduce en la fundamentación rigurosa de las similitudes o identidades que existen entre los diversos fenómenos objeto de análisis. Será precisamente esta sutil modificación del planteamiento, aparentemente desprovista de importancia, la que, a nuestro entender, signe el pasaje de Eco de la etapa estética y pre-semiótica a la semiótica y científica.

1. 4. DISCUSIÓN

Recientemente, Eco (1990: 20, nota 2) se ha quejado de la errónea interpretación que se ha hecho de sus afirmaciones del 62 sobre la apertura de la obra, al juzgarse demasiado apresuradamente que en aquel entonces el semiótico postulaba una libertad

interpretativa poco menos que absoluta, mientras que en sus últimos libros (*Los límites de la interpretación*, 1990) reduce sensiblemente la relevancia de la función del lector en la comunicación artística. Se diría que algo de razón tienen quienes le acusan de una cierta veleidad teórica, pues es a todas luces evidente que, al menos en lo que respecta a sus preferencias estéticas, sí existe una distancia considerable entre las posiciones del 62 y las que, sin ir más lejos, mantiene en sus célebres *Apostillas a El nombre de la rosa*. Si en aquel entonces Eco defendía muy fervorosamente una estética claramente rupturista (véase si no el excelente ensayo de OA "De la manera de formar como compromiso con la realidad"), conforme a la cual toda práctica artística auténtica debía distinguirse del arte precedente (la tradición) oponiendo nuevos modos formativos; en los años 80, y al calor de la pujante estética postmodernista, Eco no tiene inconveniente en revisar sus postulados al punto de sumarse (en la teoría y en la praxis narrativa) a una estética del *revival*, que es como decir, una estética de la repetición so coartada irónica. Sin embargo, y visto desde una perspectiva ya no estética, sino puramente teórica (semiótica), tampoco carece de razón Eco al advertir que su trayectoria no ha sido tan caprichosa o errática como se supone, ya que, en realidad, sus planteamientos actuales en torno a la apertura de la obra y, de manera más general, sobre la interpretación no son sino el desarrollo lógico de las primeras intuiciones de OA.

Pese a ello, no deja de ser interesante analizar este **malentendido** en lo que de sintomático tiene. Su origen obedecería, a nuestro modo de ver, a tres causas, la primera de tipo puramente coyuntural, las otras dos restantes de índole teórica.

- La primera cuestión es apuntada con enorme acierto por García Berrio (1994: 300), quien advierte que dichos "misreadings" vienen en gran medida suscitados por el "**instintivo énfasis comunicativo**" del propio Eco, quien en la polémica coyuntura de los años 60 subrayó, acaso excesivamente, el más novedoso polo de la apertura interpretativa, relegando a segundo término los aspectos relativos a la estructura formal de la obra estética. Y, efectivamente, el tono apologético y vindicativo de la introducción del 62 -más propio de un manifiesto-, y que le valió para saltar definitivamente a la celebridad como joven adalid de la nueva vanguardia italiana, se ha vuelto con el tiempo en contra de Eco, ocasionando el que llegue a identificársele con una suerte de paladín de la libertad de expresión de los lectores.

- Más decisivo nos parece para el desarrollo posterior de sus ideas sobre la obra estética el que, a nuestro modo de ver, se constituye en un segundo motivo de confusión. Se trata del parcial **solapamiento** en OA de **dos problemáticas** que, si bien relacionadas, son de diversa naturaleza: la reflexión, por una parte, sobre la obra estética como escenario de una dialéctica, en términos pareysonianos, entre fidelidad y libertad a la obra; y la distinción o confrontación, por otra, entre "obra abierta" y "obra cerrada". Mientras que la primera cuestión -objeto de análisis de una teoría estética general-

aborda el problema de la **interpretación** de la obra estética y, de manera general, la relación comunicativa o, si se quiere, frutiva entre la obra y su recepción; la segunda nos remitiría más bien, al menos a nuestro entender, a una especie de **tipología formal de las obras artísticas**, y su estudio se desenvuelve en el ámbito de una fenomenología del arte.

- Asimismo, el intento del 67 de extrapolar el problema de la apertura de significado de la obra, y por extensión el problema de la interpretación -problemas ambos que Eco recoge del ámbito de la **estética hermenéutica pareysoniana**-, al contexto del **estudio estructuralista de la obra estética** se constituye en un tercer motivo de confusión que tiene como consecuencia más obvia el ya comentado uso polisémico e incluso ambiguo de los conceptos de forma y apertura. Con todo, dicha ambivalencia no constituye sino la manifestación más superficial de un problema de naturaleza propiamente metodológica que, como tendremos oportunidad de ver, persistirá en obras sucesivas: cierta vacilación a la hora de comprometerse plenamente con un enfoque determinado del texto estético.

En general, se podría decir que se aprecia una cierta ambigüedad de propósito en esta obra que, por una parte, presenta esa doble faz de manifiesto programático y reflexión teórica sobre las poéticas contemporáneas y que, además, tiene varias reediciones, con lo que cabe suponer que las intenciones de su autor se modificaron en el curso de esos cinco años intermedios. Sin embargo y pese a los escollos interpretativos que ofrece esta obra del 62, si se reconstruye la **genealogía del problema** de la **dialéctica forma y apertura de significado**, atendiendo a la **doble problemática** que en ella se nos plantea, así como al hiato que se produce entre ambas ediciones, se comprenden bastante mejor las posiciones de Eco en los últimos años. Los últimos desarrollos de la teoría del texto y de la teoría de la interpretación de Eco, tal y como se plantean en *Los límites de la interpretación* o en *Interpretation and Overinterpretation* serían, en nuestra opinión, la consecución lógica de las premisas, todavía en estado embrionario, establecidas en su primera obra.

Retornemos ahora al problema que da título al presente capítulo, la dialéctica entre forma de la obra y apertura de sus significados. Once años más tarde, en *Lector in Fabula*, Eco reanuda el discurso de *Obra abierta* sobre el texto estético y, en otra de las reinterpretaciones que el autor gusta de hacer de sus propias obras, reformula el problema inauguralmente planteado en 1962 en los siguientes términos:

*¿cómo una obra de arte puede postular, por un lado, una **libre intervención interpretativa** por parte de sus destinatarios y, por otro, exhibir unas **características estructurales** que estimulan y al mismo tiempo regulan el orden de sus interpretaciones? (Eco, 1979: 13)*

En realidad, la cita anterior constituye la expresión ya madura, tras un largo rodeo teórico, del problema de la dialéctica entre forma y apertura, y por añadidura el de la **interpretación de la obra estética**, que en el 62 no acertaba aún a encontrar los términos apropiados para su enunciación. Eco carecía en aquel entonces tanto del instrumental analítico preciso para abordar este asunto, como de un marco de referencia en que ubicarlo que fuera suficientemente de su agrado. Como él mismo reconoce (1979: 17), en el lapso temporal que media entre *Obra abierta* y *Lector in fabula*, se dedicará justamente a pertrecharse de los medios necesarios -lo que incluye incursiones en áreas diversas como la lingüística, la pragmática, la teoría de la recepción, etc.- para buscar los fundamentos semióticos de esa experiencia de apertura a la que se había referido en el 62. Sin embargo, en *OA* la formulación de la pregunta anterior es algo más difusa, entre otras razones porque, como sucede en los comienzos de toda indagación, Eco parece no saber todavía con exactitud el objeto de su búsqueda. En este sentido, la diferencia esencial entre *OA* y *LF* radica en que, mientras que en la primera la dialéctica entre forma y apertura se aborda todavía desde el horizonte pre-semiótico que le proporcionaba la estética pareysoniana, en *Lector in fabula* se enfoca desde un punto de vista claramente semiótico-pragmático. Claro está, y esto es lo decisivo, que situar la pregunta anterior en un contexto de análisis o en otro posee consecuencias teóricas absolutamente determinantes, entre otras razones, porque lo primero que difiere es la propia construcción del objeto de estudio.

1. Pero procedamos ordenadamente, atendiendo en primer lugar a ese **solapamiento** antes mencionado entre el problema general de la **dialéctica entre forma y apertura en la obra estética** (así como el de la interpretación) y una segunda cuestión, la **tipología formal de las obras de arte concretas** que Eco va a descubrir en el transcurso de su propio análisis.

1.1. A decir verdad, la primera cuestión relativa a la **dialéctica entre forma y apertura**, aunque bajo distinta nomenclatura, quien primeramente se la plantea no es Eco, sino Pareyson, que en su obra de 1952, *Estetica: teoria della formatività*, ya definía la obra de arte como "finitezza che racchiude una infinità", o sea, como entidad finita y dotada de límites formales concretos que, no obstante, encierra un infinito de significados. La concepción pareysoniana de la obra estética se comprende mucho mejor si se repara en que, como señalan Givone (1988: 151-155) y el propio Eco (1968a: 9-32) en la interesantísima reseña que hace de *Estetica: teoria della formatività*, la entera teoría estética del italiano gira en torno al problema central de la **interpretación**. Y esto porque, a diferencia de Croce, quien ponía el acento casi exclusivamente en el polo creativo o expresivo del hecho artístico, Pareyson afirma la radical **dimensión comunicativa** de la obra de arte en un doble sentido. Por una parte, y como ya se vio con anterioridad, Pareyson entiende el proceso formativo o creativo

como un permanente diálogo entre el artista y la materia que se conforma a modo de obstáculo que estimula la búsqueda del creador a la vez que limita su libertad, con lo que la actividad formante aparece íntimamente aparejada a la actividad interpretante. Pero, análogamente, existiría un segundo momento en el que la obra de arte se propone como evento en el que se dan cita los polos del formador y el intérprete, estableciéndose entre ellos un diálogo interpersonal e intersubjetivo.

Desde el punto de vista de una teoría de la interpretación, una de las consecuencias más revolucionarias del planteamiento anterior, en la medida en que desafiaba los presupuestos crocianos imperantes en aquel momento, es que, en virtud de ese diálogo que el creador y la obra mantienen con su público, ésta se halla abierta a un infinito potencial de interpretaciones. Dicho de otra forma, Pareyson afirma simultáneamente **la unidad formal de la obra y la multiplicidad de sus interpretaciones**. De este modo, el filósofo italiano -curiosamente, muy en la línea de la hermenéutica de Gadamer- va a reconocer, tal y como observa el propio Eco (1968b: 20-21), la existencia de una **pluralidad de personas dialogantes** con la concreta fisicidad de la obra, subrayando el carácter libremente activo del hombre que se pone delante de ésta, interpretándola y comprendiéndola, sin renunciar por ello a su propia personalidad como intérprete. Ahora bien -y esta precisión es de extraordinaria importancia-, lo anterior no significa que Pareyson postule una especie de libertad interpretativa absoluta, conforme a la cual la obra se somete al juicio arbitrario o a cierta recepción indiscriminada por parte de sus intérpretes. El planteamiento es bastante más sutil, ya que introduce un elemento regulador o limitador de esa libertad, la **forma**, entendida ésta como producto final del proceso de figuración, que se constituye en **indicación para las interpretaciones** sucesivas de la obra. Y de ahí que, en opinión de Pareyson, interpretar implique recorrer el proceso formativo -sus tentativas, vacilaciones e interrogaciones- en sentido inverso, hasta lograr situarse en el punto de vista del formador/autor.

A lo largo de *OA*, Eco se va a acoger a esta concepción pareysoniana de la obra estética para, dentro siempre de ese marco operativo, abordar un problema más local o específico como es el funcionamiento del arte contemporáneo. De ahí que cuando, por ejemplo, Eco afirma que "la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante" (1962: 30) o cuando se refiere a "la dialéctica irrefrenable entre obra (forma) y apertura de sus lecturas" (192), haya que pensar que se nos está remitiendo a las teorías pareysonianas, especie de palimpsesto que permea el discurso de Eco sobre el arte de vanguardia, más

que al debate entre New Criticism y Estructuralismo en que Bobes Naves (1982: 32-33) sitúa esta obra del 62⁴².

En este mismo sentido, Eco, siguiendo a Pareyson, al tiempo que afirma la dialéctica entre límites formales y apertura significativa, sitúa la actividad interpretativa en la delicada e inestable frontera entre libertad del intérprete y fidelidad a la obra: respetar la posibilidad de ésta de ser interpretada de múltiples y diversas maneras, pero - y la precisión es importante- sin llegar a perder nunca de vista el otro polo de la dialéctica, el de su conclusión, o más exactamente definición ("definitezza"), manifiesta en su forma final y, en consecuencia, el de la intención del autor que, por así decirlo, cristaliza en dicha forma. Es muy interesante recordar en qué términos se pronuncia Eco en 1962 sobre el delicado problema de la intención autorial⁴³:

el signo es el campo de direcciones reversibles que el gesto -irreversible una vez trazado- nos ha impuesto, a través del cual el gesto original nos dirige en una búsqueda del gesto perdido, búsqueda que termina en el encuentro del gesto, y en él, de la intención comunicativa. (1962: 194)

1.2. Hasta aquí hemos visto a grandes rasgos la primera de las cuestiones que Eco pone en juego, aunque sólo sea como telón de fondo teórico, en *Obra abierta*. Pues bien, Eco va a conducir la problemática pareysoniana referente a la interpretación y pertinente, como puede apreciarse, al dominio puramente teórico de la estética especulativa, al terreno más concreto de la praxis artística contemporánea. Se trataba, pues, de observar y registrar de qué modo específico se materializaba ese equilibrio inestable entre "finitessa e indefinizione" (límites formales e infinito de significado) postulado por Pareyson o, si se quiere, de validar -implementar- las teorías de éste, aportando evidencias, digamos, empíricas de su funcionamiento en la realidad del arte de vanguardia. Del análisis de la variopinta fenomenología artística Eco va a extraer una serie de consecuencias parciales, es decir, válidas exclusivamente para el arte contemporáneo, pero no extrapolables al funcionamiento de toda producción artística. La conclusión fundamental de dicha indagación sería, como ya se ha comentado a lo largo de esta exposición, que el nuevo arte promueve una dialéctica entre obra e

⁴² Efectivamente, Eco sí parece tomar en consideración esta polémica en su 2ª ed. de *OA* -no así, en la 1ª ed., dado que, según él mismo admite, no tiene aún noticia de su existencia- y, como vimos, introduce modificaciones que permitan adaptar el texto del 62 al nuevo contexto crítico, pero, a nuestro entender, esta referencia es secundaria o, en todo caso, menos influyente que la de Pareyson a la hora de comprender la concepción de obra estética que baraja Eco en esta etapa pre-semiótica.

⁴³ Lógicamente, Eco abandonará este presupuesto una vez entre en contacto con el estructuralismo, corriente que, como se sabe, rehúsa por completo la propia noción de "intención autorial". Sin embargo -como trataremos de demostrar en capítulos sucesivos-, cabe pensar que en sus últimas obras, *Los límites de la interpretación*, *Interpretation and Overinterpretation* e incluso antes ya, en *Lector in fabula*, parecen subsistir ciertos residuos de esta concepción, aunque, por supuesto, siempre disimulados bajo el más "aceptable" término de *intentio operis*.

intérprete diferente por completo a la instaurada por el arte clásico, en el sentido en que el primero propicia una mayor libertad en su audiencia.

Pero, más interesante -al menos, en lo tocante a nuestra investigación- que los resultados de ese espléndido estudio que Eco realiza sobre el arte de vanguardia, es el propio **proceso de análisis** que sigue en *OA* y que, a nuestro parecer, será el responsable de que, finalmente, el autor se zafe de la órbita de influencia pareysoniana (y hermenéutica) para buscar en otros ámbitos teóricos los elementos que le permitan dilucidar la solución al problema general, planteado por Pareyson, a propósito de la interpretación de la obra estética. Sucede aquí lo que tantas veces se refiere en relación con los descubrimientos científicos, y es que, en su búsqueda de algún fenómeno específico, el analista acabe topándose por azar con otro distinto que termina por corregir la trayectoria de sus investigaciones. Es muy probable que el cambio de dirección, ya comentado, que se aprecia entre la 1ª y la 2ª ediciones y que implicaba un salto cualitativo desde una teoría de corte hermenéutico como la de Pareyson a otra marcadamente formalista como lo es el estructuralismo se pueda explicar en estos términos.

1.2.1. Nos explicaremos. Ya se ha insistido suficientemente en que en el 62 el objetivo primordial de Eco consistía en describir y razonar la nueva modalidad de fruición que presentaban las obras de arte contemporáneas. A falta de instrumentos de análisis más refinados, Eco procura fundamentar el carácter distintivo del arte de vanguardia, confrontando su funcionamiento con el que, de manera general y a su juicio, distinguiría al arte clásico. Pero, como era inevitable, en el curso de este análisis de índole -no lo olvidemos- esencialmente práctica, el italiano se verá abocado a reflexionar sobre los **aspectos formales** en un sentido no ya especulativo, como pueda hacerlo Pareyson en su *Estética*, sino puramente técnico, por así decirlo, puesto que suponía desentrañar los mecanismos formales concretos que las obras en cuestión ponían en juego.

De hecho, si leemos *OA* atendiendo a la forma en que Eco conduce su análisis, más que al contenido del mismo, encontramos que, muy significativamente, la confrontación entre arte clásico y arte contemporáneo, columna vertebral de todos estos ensayos, se plantea casi siempre en virtud de un **criterio formal**. Se observa que lo que en realidad singulariza a ese proyecto poético contemporáneo no es tanto su temática, cuanto una actitud formal concreta que consiste en primar la plurivocidad significativa de la obra frente a la univocidad característica del arte clásico. Así por ejemplo, de acuerdo con Eco, la novela actual optará por narrar una multiplicidad de tramas y de asuntos en lugar de la única trama a que nos tenía acostumbrados la novela decimonónica (cfr.pp. 115 y 201-224); en música, el sistema tonal es sustituido por la presentación de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete (cfr. pp.

63-65, 267-270, etc.); o en pintura, la composición perspectivística se ve desplazada por obras que asumen estructuras caleidoscópicas, que poseen la capacidad de moverse produciendo disposiciones espaciales diversas, etc. (cfr. p. 75).

Desde nuestro punto de vista, lo relevante es que, en este sentido, el auténtico **descubrimiento** de *Obra abierta* no radicaría tanto en el hallazgo de una modalidad peculiar de relación entre obra y público en el arte contemporáneo -hallazgo, por lo demás, limitado, en la medida en que únicamente explica el funcionamiento de un tipo de obras muy particulares-, cuanto más bien en la intuición de una especie de **tipología formal de las obras de arte**, que en el 62 todavía es formulada muy precariamente, debido a la ya comentada insuficiencia de instrumentos de análisis. Dicha tipología no es otra que la de sobra conocida **distinción fundacional** de Eco entre **obra abierta** y **obra cerrada**, hipótesis ésta que posee un alcance mayor, dado que, por una parte, rebasa el estudio puntual de las obras de vanguardia y, por otra, se convertirá en pieza clave para el desarrollo de la concepción y definición de Eco del texto estético, así como el perfilamiento de su teoría de la interpretación⁴⁴. Curiosamente, en el 62 e incluso en el 67, Eco no sólo no considera que la distinción entre obra abierta y obra cerrada constituya uno de los descubrimientos más relevantes de *Obra abierta*, sino que llega prácticamente a negarla, comentando con cierto sarcasmo cómo, tras la aparición de su libro, algunos pintores y novelistas le presentaban sus obras preguntándole si éstas eran "abiertas" o "cerradas", a lo cual él respondía que nunca en la vida había visto "obras abiertas" y que, en realidad, probablemente éstas no existieran (1967: 36). Como señala Bobes Naves (1982: 36), con esta respuesta Eco pretendía llamar la atención sobre el significado del término "apertura" que, a decir del autor, no se referiría tanto a la obra en sí, cuanto a la posibilidad de interpretarla de formas diversas o abiertas. Pero la propia Bobes, en lo sustancial de acuerdo con esta definición de la apertura, acierta a detectar una importante ambigüedad de parte de Eco y es que en "El caso y la trama" (1962: 201-224), éste llega a identificar la apertura de la novela contemporánea con la disolución de la trama o la ausencia de un final concluyente característica de los relatos del s.XX -Robbe-Grillet, Joyce, o la novela experimental- y que, en consecuencia, daría la sensación de que el autor adopta la postura de aquellos pintores que le preguntaban si su cuadro era una obra abierta o cerrada (Bobes Naves, 1982: 36-37).

1.2.2. Lo cierto es que, como se viene exponiendo, esta ambigüedad parece afectar no sólo al análisis de la novela, tal y como indica Bobes Naves, sino a la entera argumentación de *OA*, y esto porque, como se dijo al comienzo, Eco **solapa** con

⁴⁴ Como muy acertadamente señala Dolezel (1980: 183) en una magnífica reseña de *The Role of the Reader* de Eco -que se tratará más en profundidad a propósito del análisis de *Lector in fabula*-la división entre texto abierto y texto cerrado es absolutamente central en la obra teórica de Eco: de esa intuición arranca todo el desarrollo posterior de la dialéctica forma y apertura así como su culminación en *LF*.

frecuencia **la problemática pareysoniana** en torno a la obra de arte y su **interpretación**, con sus propios hallazgos relativos a las **obras abiertas de la vanguardia**. O, dicho más claramente, Eco se desliza continuamente del ámbito de las poéticas particulares al ámbito de la estética general, extrapolando imperceptiblemente los hallazgos del primero al segundo⁴⁵.

En ese sentido, a nuestro modo de ver, el problema radicaba en determinar si, como mantenía Pareyson, la apertura concernía al plano de significado de la obra, a una radical ambigüedad que disparaba sus posibilidades interpretativas en el polo de la recepción, o bien estaba relacionada con las propiedades formales o, traducido a términos estructuralistas, con la estructura de las obras objeto de análisis. Al menos por cuanto se deduce de sus ensayos, Eco indirectamente se decanta por la segunda alternativa. Lo que Eco descubre, arrastrado por la dinámica de su propio análisis, es la **relevante incidencia que los aspectos formales de las obras objeto de estudio tienen a la hora de determinar el tipo de relación que instauran con su público**; o, dicho de otro modo, que, si bien, tal y como postulaba Pareyson, toda obra de arte es abierta, no todas las obras concretas lo son en la misma medida, y que su **grado de apertura depende de las propiedades formales** o, como reformulará a partir del 67, de **las propiedades estructurales** que en cada caso presenten⁴⁶. A nuestro juicio, este hallazgo posee una incidencia absolutamente determinante, tanto en su posterior adhesión a ciertos postulados del enfoque estructuralista, como en la definición de texto estético que proporciona en *Lector in fabula* y la teoría de la interpretación derivada de ella.

1.2.3. Todavía nos atreveríamos a hablar de un tercer descubrimiento de extraordinaria relevancia en *OA*. Descubrimiento, cuyo alcance definitivo, como sucedía con el hallazgo anterior, únicamente será advertido por el autor al cabo de varios años.

En el curso de estos ensayos, Eco recurre a un segundo criterio, además del formal, para diferenciar entre los modos formativos de ambos tipos de arte, el clásico y el contemporáneo: la en otra parte mencionada distinción, procedente de la Teoría de la Información, entre **significado e información**. Recordemos que, de acuerdo con esta teoría, el significado se halla en relación directa con el grado de redundancia del

⁴⁵ De hecho, si nuestra interpretación es correcta, toda su investigación ulterior sobre la obra de arte no supone sino dar carta de naturaleza a las conclusiones sobre el texto estético en general que indirectamente extrae del estudio puntual sobre las obras de vanguardia efectuado en *OA*. Si bien, por paradójico que resulte, su estudio más relevante sobre la obra estética (el de *Lector in fabula*) le debe más al concepto de "obra cerrada" que al de "obra abierta".

⁴⁶ Se podría objetar que, de algún modo, la conexión entre la forma y el grado de apertura de la obra ya venía implícita en la teoría pareysoniana a través de la idea de modo formativo. Y ciertamente así es, sólo que, como ya vimos a propósito de los diversos sentidos a que apuntaba su concepción de la forma, Pareyson manejaba este término en un plano puramente abstracto, sin llegar a descender nunca al análisis formal o formalista de las obras concretas, que, no lo olvidemos, supone una de las contribuciones más decisivas del enfoque estructural.

mensaje, mientras que la información está relacionada con su grado de imprevisibilidad. Lo importante es que, a la luz de esta teoría, Eco llegará a considerar que una obra es más "abierta" en la medida en que sea más imprevisible, esto es, se confíe menos a la repetición de esquemas convencionales y se arriesgue a proponer estructuras novedosas que de alguna manera defrauden las expectativas del receptor. Inversamente, la "obra cerrada" se va a caracterizar por adherirse a la convención, potenciando un significado claro y unívoco a través de la redundancia de elementos ya familiares que, sin embargo, no generan información estética nueva (cf. 172-192). Descubrimos de inmediato que, tal y como advierte Dolezel (1980: 184-186), este nuevo criterio sigue poniendo en juego la estructura formal de la obra, ya que el contraste **redundancia vs. imprevisibilidad**, en realidad, viene a resucitar el viejo problema, al que ya aludía Propp en 1929, de la alternancia entre invariantes y variantes estructurales o formales.

Prueba de lo dicho es que, bien mirada, la distinción entre obra abierta y obra cerrada es el elemento que en realidad articularía las relaciones, no ya entre arte clásico y arte contemporáneo, sino también las que de manera más general se establecen entre la tradición y la vanguardia de todo momento histórico, tal y como Eco pone de manifiesto en otro de los ensayos de *OA*, "De la manera de formar como compromiso con la realidad" (247-298). Pero más interesante aún es el hecho de que esta, llamémosle, tipología permita asimismo diferenciar la **obra de arte** de la **obra de consumo**. O, al menos, esa es la impresión que se tiene al repasar los sugestivos análisis que Eco lleva a cabo de ciertos productos de la *midcult*, como el mito de Superman, los comics de Steve Canyon, las canciones de consumo, etc. en su célebre obra del 68, *Apocalípticos e integrados*. En ésta, Eco ratifica la idea de que, al igual que sucedía con las obras clásicas que habían sido asimiladas por la tradición, convirtiéndose en "manera", es decir, en convención, las obras de consumo también cifraban su eficacia comunicativa, o sea, su capacidad de captar un amplio espectro de público, mediante el uso de esquemas formales iterativos que vehiculaban mensajes redundantes, sin aportar información estética nueva (1968a: 284-287).

2. Con todo, quizás lo más decisivo, por cuanto determina el rumbo de sus investigaciones posteriores, es que en el transcurso de una investigación de indiscutible **impronta hermenéutica** que seguía la pista al problema inauguralmente planteado por Pareyson en torno a la obra estética y su interpretación, Eco se ve arrojado al terreno por completo diverso de los **estudios formales** de la obra. Se podría decir que tal desplazamiento se obra en virtud de esa curiosa alternancia entre visión y ceguera que Paul de Man (1971) detectaba en la actividad crítica y conforme a la cual se produce una viva discrepancia entre el método empleado por el analista y las percepciones que obtiene de los fenómenos observados y que no siempre se muestran coherentes con dicho método.

Pese a no ser del todo consciente del alcance de sus hallazgos, Eco sí será sin embargo fiel a estas percepciones iniciales, de suerte que podríamos interpretar que la ferviente acogida que en el 67 le prodiga al método estructural tiene bastante que ver con la intuición de la relevancia que los aspectos formales de la obra tienen a la hora de determinar el tipo de relación frutiva que establecen con sus intérpretes. Leyendo entre líneas la propia introducción del 67, da la impresión de que lo que a Eco le fascina del estructuralismo no son tanto sus concepciones en torno a la obra literaria -aspecto éste en el que no acaba de coincidir por completo con él-, cuanto el hecho de que éste le proporcionara preciosos instrumentos de análisis para desentrañar los mecanismos productivos de la obra de arte. De manera que, a su juicio, dos serían las contribuciones esenciales de este enfoque al estudio de los fenómenos artísticos: el propio concepto de estructura, que permite concretar de modo riguroso el tipo de identidad existente entre fenómenos aparentemente diversos (1967: 35-39), y, por otra parte, la consideración sincrónica de los fenómenos objeto de estudio, que posibilita un control notablemente mayor de las investigaciones (pp. 39-43).

Parece obvio, por tanto, que el principal punto de convergencia entre Eco y el estructuralismo viene dado por sus comunes **aspiraciones científicas** en el estudio de la obra de arte, lo que no es poco, dado que determina tanto una línea de investigación o abordaje de la obra de arte, como una tendencia crítico-poética específica. Con el paso del tiempo, estas aspiraciones científicas se concretarán, como analizaremos en capítulos sucesivos, en una tendencia a privilegiar el estudio de las características generales comunes a todas las obras de arte (análogo a la célebre búsqueda estructuralista de la "literariedad"), frente a las características singulares de cada obra. O dicho de otro modo, a la prevalencia del **método** frente a la singularidad de la obra. De manera que, a partir del 67, Eco va a incorporar a sus indagaciones todas las ventajas metodológicas que éste le ofrecía, si bien, como veremos, casi a continuación, en *La estructura ausente* (1968) procurará extirpar aquellas, digamos, adherencias teóricas que, a su juicio, obstaculizaban el óptimo rendimiento del potencial analítico del estructuralismo. Esta inclinación por el abordaje científico de los fenómenos artísticos y, de manera más general, semióticos mantiene, a nuestro entender, un estrecho vínculo con otra de las características más acentuadas de Eco: su claro rechazo de lo metafísico. Esta vocación anti-metafísica inspira no sólo su repudio de los procedimientos propios de la estilística o la estética idealista de un Croce o de los planteamientos de Dewey, sino que podría pensarse que llegara a constituirse en un motivo de peso para alejarse de la influencia de Pareyson. Sintomáticamente, su principal desavenencia con éste procede del desacuerdo en lo tocante a su teoría sobre la metafísica de la figuración (vid. pp. 21-26, en 1968b).

No obstante, tampoco debería exagerarse el grado de afinidad entre Eco y este nuevo enfoque, dado que existe un punto de discrepancia esencial entre ambos: su consideración de cuál sería exactamente el objeto de estudio propio de una indagación en materia de arte. Como ya vimos, Eco se niega a admitir con el estructuralismo la, digamos, "epoché" de la dimensión comunicativa de la obra de arte y, por extensión, del polo receptor del mensaje estético. En ese mismo sentido, y a diferencia de este enfoque, considera que tanto el fenómeno del **significado** como el problema correlativo de la **interpretación** del mismo constituyen elementos inexcusables a la hora de tratar la obra estética.

De lo anterior se deduce que, al menos según nuestra interpretación, la operación de Eco en el 67 consistirá en el intento de **incardinar la problemática pareysoniana** relativa a **la dialéctica forma/apertura en el marco operativo de los estudios estructuralistas**. Con ello, Eco incorpora al estructuralismo, claramente anti-hermenéutico, el doble problema del significado y de la interpretación que, por propia decisión epistemológica de aquél, había sido deliberadamente excluido de su campo de estudio. A la luz de esta operación que desea cruzar las dos "especies" del estructuralismo y la estética pareysoniana, se comprende mejor la reformulación -antes citada- que en la introducción del 67 experimenta el objeto de estudio de Eco. Aquí Eco ya se propone más exactamente determinar la "estructura de la fruición de la obra" (37). Un propósito que anda ya más cercano de la tercera y definitiva definición de su objeto de estudio, tal y como aparece en *Lector in fabula*, de formular la estructura de la cooperación lectora con el texto narrativo, que es casi como pretender encontrar la fórmula magistral de la interpretación.

No se nos oculta aquí que lo que de oxímoron tienen los objetivos anteriores - formular y estructurar la experiencia abierta de la interpretación no deja de ser un planteamiento algo paradójico- se deriva del propio proyecto de concertar dos enfoques diversos y relativamente incompatibles entre sí. Justamente de ahí arranca, a nuestro parecer, el **aspecto bifronte** que presenta el problema de una dialéctica entre forma y apertura desde su planteamiento inicial en *Obra abierta*, manifiesto en el hiato existente entre sus dos ediciones, y que, como veremos, va a determinar tanto su desarrollo como su resolución final.

CAPÍTULO 2

FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA: LA INTERPRETACIÓN EN LA ETAPA SEMIÓTICA

En *La estructura ausente* (1968c) y el *Tratado de semiótica general* (1975), Eco se despreocupará transitoriamente del estudio de la obra artística, para consagrar todo su esfuerzo teórico a cimentar las bases de su proyecto semiológico -de vocación más abierta y flexible que los de curso corriente en aquel momento-. Tarea ésta no poco ardua, puesto que supondrá, por una parte, la revisión en profundidad de los estudios semióticos tal y como se concebían hasta entonces y, por otra, la reestructuración y sistematización del campo semiótico desde una plena conciencia crítica de sus límites epistemológicos. Sin embargo, esta inmersión repentina en la semiótica no dejaba de ser otra manera indirecta de seguir tratando el estudio de la comunicación literaria, cuyas directrices generales ya había pergeñado en *OA*, pero que por insuficiencia de herramientas metodológicas adecuadas no había podido resolver allí. En su introducción a *LF*, Eco explica que todos los estudios realizados entre 1963 y 1975 apuntaban "si no exclusivamente, al menos en gran parte, a buscar los fundamentos semióticos de esa experiencia de apertura a la que me había referido en *Obra abierta* pero cuyas reglas no había proporcionado." (1979: 17). Asimismo, Eco nos informa de las razones de tan largo rodeo. Por aquella época -en pleno furor estructuralista- se anatemizaba todo intento de considerar el aspecto interpretativo y, por extensión, el polo de recepción de una obra, de modo que era preciso, si no renunciar a estos intereses teóricos, sí al menos fundarlos sobre bases estructurales. Justamente por esta razón sus investigaciones ulteriores se volcaron hacia "la naturaleza de las convenciones semióticas, o sea, hacia la estructura de los códigos y hacia la estructura de los procesos comunicativos." (1979: 17).

Ya señalábamos en el capítulo anterior que a las alturas del 67, Eco se hallaba decidido a incardinar la problemática pareysoniana sobre la interpretación en el marco de la teoría estructuralista. Podría considerarse que *La estructura ausente* y *El tratado de semiótica general* son dos obras cuyo objetivo último es el diseño de una teoría semiótica lo suficientemente dúctil y flexible como para dar cuenta de esa "experiencia de apertura", o sea, del problema mismo de la **interpretación** como fenómeno que

atañe no ya a la obra de arte, sino a la vida de los signos en general. Con todo, es menester incidir en que las reflexiones de Eco sobre la interpretación tienen siempre como referente último el modo en que ésta se pone de manifiesto en el caso más extremo y complejo de la comunicación, la obra artística. No por azar, Eco sigue dedicándole tanto en *EA*, como en *TSG*, sendos capítulos al mensaje estético, el cual - daría la impresión- continuamente se propone como telón de fondo de toda su indagación en materia semiótica.

Reaparece pues en *EA* y *TSG* el sempiterno problema de la dialéctica entre apertura del significado y cierre formal. No obstante, en esta ocasión, tal dialéctica se manifiesta de un modo más sutil e inadvertible, entre otras razones porque se ve desplazada del ámbito de la obra artística al espacio más general de la semiosis. Se podría entender, sin embargo, que el propio intento -hilo conductor de todo su proyecto semiológico- de concertar una semiótica de la significación -destinada a describir los fenómenos comunicativos en términos de estructuras o códigos- con una semiótica de la comunicación -que contempla de modo más amplio la semiosis y la comunicación como proceso abierto y sujeto a una continua transformación y reestructuración- es una metáfora más de esa constante tensión entre apertura y cierre. Y en ese mismo sentido, su voluntad de integrar en el plano teórico el enfoque saussureano, precursor del estructuralismo de clara vocación cerrada, con las reflexiones de Peirce en torno a la semiosis ilimitada parece obedecer a esa misma lógica. En todo momento da la impresión de que el esfuerzo teórico de Eco se gobierna por el deseo de hallar una síntesis dialéctica que reconcilie ambas tendencias, en principio consideradas de signo contrario.

Eco va a establecer, por tanto, en *La estructura ausente* y el *Tratado de semiótica general* el marco semiótico dentro del cual se inscribirá y desarrollará su estudio de la obra literaria, tal y como éste se formula en su obra del 79, *Lector in fabula*. En este sentido, ambas obras se constituyen en una especie de puente que permite vincular las reflexiones pre-semióticas de *Obra abierta* con las formulaciones semiótico-pragmáticas de *Lector in fabula*; o sea, de transitar desde la aspiración del 67 (*OA*) de descubrir "la estructura de la relación de disfrute" a la formulación de las reglas de la cooperación interpretativa, en *LF*.

2. 1. LA ESTRUCTURA AUSENTE: LA CRÍTICA DEL ESTRUCTURALISMO

La estructura ausente, obra de 1968, se sitúa en el contexto del debate entre estructuralismo y neomarxismo de plena actualidad en los ambientes culturales italianos del momento (Lauretis, 1981: 27). Quizás el aspecto más significativo de esta obra sea la delimitación de las posiciones filosóficas y, más exactamente, epistemológicas de

Eco respecto de las dos tendencias en conflicto antes mencionadas, paso éste previo e indispensable para preparar el terreno a la formulación posterior y definitivamente madura de su teoría semiótica en el *Tratado de semiótica general* (1975). En ese sentido, y más allá de su reflexión sobre cuestiones centrales de la semiótica como las nociones de signo, código, o la crítica del iconismo, lo más destacable -al menos, en lo que respecta a nuestra investigación- es la concienzuda crítica del estructuralismo que en esta obra tiene lugar (vid. sección D de *EA*).

Al igual que en *OA* (1967), donde, como vimos, la incorporación del análisis estructural se justificaba debido a su eficacia metodológica para abordar el estudio de la obra de arte, en *EA* Eco afirma de nuevo la validez y utilidad del método estructural. No obstante, y dado que por aquellos años el estructuralismo había dejado de ser una simple metodología para adquirir el rango de una corriente de pensamiento e incluso una filosofía, Eco considera indispensable abordar el problema del fundamento epistemológico de dicho método (1968c: 397). En el contexto de esa revisión epistemológica es donde justamente se sitúa la crítica que Eco realiza de las versiones más ortodoxas o doctrinarias de esta corriente, principalmente de los planteamientos de Lévi-Strauss. Una crítica que, obviamente, tiene por correlato la consiguiente definición de su propia opción epistemológica, conforme a la que el semiótico se desvinculará por completo de los presupuestos filosóficos, o más exactamente metafísicos, presentes en lo que él mismo califica de "estructuralismo ontológico", sumándose por el contrario al estructuralismo metodológico o científico. Se trataba, en definitiva, de evitar la adhesión a lo que por aquellas fechas ya comenzaba a perfilarse como la "filosofía, la mística o incluso la religión estructuralista" (Eco, 1968c: 397), sin por ello renunciar a su utilidad metodológica.

2. 1. 1. LA CRÍTICA AL ESTRUCTURALISMO METAFÍSICO

Como decíamos, Eco va a establecer en esta obra del 68 una neta diferencia entre un estructuralismo de corte metodológico o científico y un estructuralismo ontológico o filosófico. Para la corriente metodológica del estructuralismo, de la que, a decir de Eco, Hjelmslev o incluso la lingüística generativa del propio Chomsky serían claros exponentes, el modelo estructural representa un procedimiento operativo que permite unificar la diversidad y heterogeneidad de la experiencia viva, reduciéndola a un razonamiento homogéneo (pp. 399-400). Desde esta perspectiva no se afirma en ningún caso la existencia real de la estructura, sino que ésta se constituye en una ficción operativa que, no obstante, posee una enorme eficacia metodológica. De acuerdo con tal orientación, "el método científicamente legítimo -señala Eco- se confunde con el método empíricamente adecuado" (p. 400).

Por el contrario, en su otra versión, más próxima a un planteamiento de corte filosófico, los principios del estructuralismo metodológico servirán para deducir, en última instancia, cierto estructuralismo ontológico que sí afirma la existencia de una "Ur-estructura" o "Código de códigos" dotado de una materialidad real. El pensamiento de Lévi-Strauss, detenidamente analizado a lo largo de la sección D de *EA* (pp. 402-414), es representativo de esa orientación. Señala Eco que, tras elaborar mediante una operación de laboratorio una serie de complejas transformaciones que le permitan explicar de manera unificada los fenómenos más dispares, Lévi-Strauss se planteará la posibilidad de deducir de ahí la existencia de una serie de mecanismos universales del pensamiento. En opinión de Eco, el antropólogo francés se irá deslizándose gradualmente de una concepción operativa de la estructura a una concepción substancialista de la misma, puesto que los modelos que, en un principio, tenían por función la generalización o universalización de una serie de fenómenos, pasan a ser considerados como reflejo de cierta substancia universal que los garantiza (p. 405). Se cree así descubrir una suerte de principio combinatorio fundamental radicado en la mente humana que rige todos los códigos y que se cifra en esa Estructura de estructuras finalmente identificada con la Mente, el Espíritu o el Inconsciente. Entra en escena la noción no muy del agrado de Eco -poco amigo de planteamientos metafísicos- del Espíritu Humano, elemento éste que viene a fundamentar cierto isomorfismo de base entre las leyes del pensamiento investigador y las de las conductas investigadas o, dicho de otro modo, identidad entre las leyes del mundo y las leyes del pensamiento (pp. 407-408). Eco detecta un error de base en el razonamiento de Lévi-Strauss, y es que, para postular la estructura como esencia trans-histórica dotada de existencia, ha sido preciso convertir el instrumento explicativo -la estructura- en concepto filosófico -la Estructura-, de modo que el "instrumento se transforma en el causante de aquel fenómeno por causa del cual él había elaborado el instrumento" (p. 443). Más gráfica -y malignamente- aún, observa Eco que semejante operación consiste en "hacer caminar con la cabeza lo que antes caminaba con los pies" (p. 443)⁴⁷.

Como fácilmente se deduce de lo expuesto, Eco se desmarca en *EA* de los presupuestos del estructuralismo por él definido como ontológico o metafísico, para decantarse por el estructuralismo metodológico o científico. Más realista o, si se quiere,

⁴⁷ Es interesante destacar -sobre todo analizándolo en retrospectiva, o sea, a la luz de sus posteriores y mucho más agrias referencias a Derrida (vid. Eco 1990 y 1992)- que la crítica de Eco se sitúa en la misma línea de las ya efectuadas por Ricoeur o Derrida, en cuyos argumentos Eco se apoyará con frecuencia y quienes por su parte ya habían asestado duros golpes a la "línea de flotación" del estructuralismo ortodoxo. Con ellos comparte Eco el doble reproche de que, por una parte, el estructuralismo construye una especie de kantismo sin sujeto trascendental (Ricoeur, 1963) y, por otra, termina por concebir el lenguaje como una especie de juego que se desarrolla a espaldas del hombre, y con respecto al cual éste no es sino una voz obediente presta a expresar ese juego que lo supera (Derrida, 1966) (cfr. Eco: 408-409).

menos ambicioso que el filósofo francés, Eco renuncia a elevar el estructuralismo al rango de una "filosofía de la naturaleza" (1968c: 445), rechazando por completo todas las implicaciones de índole metafísica implícitas en los postulados de esta corriente, como por ejemplo la posibilidad de hallar una Estructura de estructuras capaz de dar cuenta del origen último de los fenómenos objeto de estudio. No obstante, y coherentemente con lo señalado en *OA* (ed. de 1967), Eco sigue defendiendo la utilidad del estructuralismo en tanto que modelo operativo de extraordinaria eficacia, o sea, instrumento indispensable, para el análisis semiótico.

2. 1. 2. LA ESTRUCTURA COMO FICCIÓN OPERATIVA.

Lo más importante sin embargo es que, con la crítica al estructuralismo ontológico o metafísico, Eco, de paso que define su posición respecto de este enfoque, explicita su propia opción epistemológica, a la que -subráyese- permanecerá fiel en obras posteriores como el *Tratado*. Tal opción consiste básicamente en admitir la estructura como **procedimiento operativo** o instrumento de análisis, pero negarle la dignidad de categoría filosófica, es decir, rechazar su carácter de esencia trans-histórica o realidad ontológica (cfr. Eco, 1968c: 397). Esto significa que, a partir de *EA* en adelante, la estructura se va a concebir como "**ficción operativa**", o sea, "no como el término objetivo de una investigación científica, sino como instrumento hipotético para ensayar fenómenos y trasladarlos a correlaciones más amplias" (pp. 452-453). Mediante esta operación ciertamente hábil, Eco consigue rescatar todo el potencial explicativo que le proporciona la estructura como instrumento de análisis, evitando a un tiempo las rémoras metafísicas que dicho concepto presentaba en las versiones más doctrinarias del estructuralismo.

No obstante, el auténtico alcance -y relevancia- de tal decisión sólo se comprende cabalmente si se considera desde un punto de vista retrospectivo, es decir, si se interpreta a la luz de su proyecto semiológico del *Tratado de semiótica general*. Es ahí donde la doble proposición, rechazo de una ontología de la estructura y fidelidad al método estructural, revela su **carácter estratégico**, ya que, como veremos, se trataba de una operación indispensable para despejar el terreno a la reformulación de la disciplina semiótica que se propone en el *Tratado*. En ese sentido coincidimos con Lauretis (1981: 40) en que *EA* -y muy en especial su crítica al concepto de estructura- marcan la transición a la nueva sistematización del campo semiótico y del proceso cultural de *TSG* y que, en consecuencia, es en esta obra del 68 donde se trazan las bases sobre la que se construirá su teoría general de la comunicación.

Podríamos distinguir tres aspectos relativos a tales fundamentos que, insistamos, permanecen prácticamente intactos en el *Tratado*: el ideológico, el epistemológico y el

metodológico. Dichos aspectos son coherentes con esa opción epistemológica arriba señalada.

En lo que al **aspecto ideológico** se refiere, resulta a todas luces evidente que Eco en ningún caso desea convertir el estructuralismo, que en su opinión es una teoría de la cultura o una metodología para el estudio de la misma, en una filosofía de la naturaleza. Entre otras razones, porque no parece especialmente interesado en abordar una indagación sobre el origen último de los fenómenos (cfr. p. 450), pero, fundamentalmente, porque, cuando el método estructural se convierte en filosofía, se demuestra, a su juicio, "incapaz de explicar las variaciones históricas" (p. 427). Efectivamente, al consagrarse al descubrimiento de esa Estructura última y -objeción fundamental- trans-histórica, supuestamente subyacente al fluir de los fenómenos culturales -como en el caso de Lévi-Strauss-, el estructuralismo niega el carácter histórico de los fenómenos que estudia. La vocación declaradamente anti-historicista de este enfoque va a constituir uno de los principales puntos de disensión de Eco con el estructuralismo. A lo largo de toda su obra, y muy particularmente en el contexto del 68, el autor va a afirmar por el contrario la dimensión radicalmente socio-histórica de la cultura y de la comunicación, lo cual es indicativo de su clara filiación con el marxismo o neomarxismo de los años 60, con quien comparte -como observa Lauretis (1981: 27)- dos de los reproches fundamentales que éste le hacía al estructuralismo: las premisas idealistas que fundamentan esa estructura *a priori* e inmanente al texto y la consideración del sistema como totalidad independiente de las formaciones socioculturales.

Es interesante reparar, además, en cuáles son los aspectos de la filosofía marxista más enfatizados por el autor, ya que, por extraño que parezca, ello ilumina bastante su propia consideración de la semiosis y de los fenómenos comunicativos. Como era de esperar, dada su reiterada vocación anti-metafísica⁴⁸, Eco rescata del marxismo precisamente ese talante anti-idealista, es decir, su carácter de filosofía pragmática o praxis que aspira a transformar la realidad. Tal vez por ello se declare mucho más próximo a los planteamientos de Mao Tse-tung (p. 451 y p. 470) que a los de Althusser -representante del marxismo estructuralista-, a quien reprocha su intento de "eliminar toda interacción histórica que doblegue el autodeterminismo de una estructura cognoscitiva, límpida y autosuficiente como la de un cristal" (p. 451). Prueba de la incidencia que esta opción ideológica va a tener en su teoría semiótica son sus comentarios finales en *EA* (cfr. pp. 477-479) sobre lo que significativamente denomina como "aspecto revolucionario de la conciencia semiótica", a saber, el interés de la

⁴⁸ Expresa, tanto en *OA*, donde se procuraban eliminar justamente aquellos aspectos metafísicos de la teoría pareysoniana, en concreto, de la Metafísica de la Figuración, como en *EA*, donde, como se ha visto, la acusación que fundamentalmente se le hace al estructuralismo es la de haberse convertido en una suerte de "metafísica de la estructura".

semiótica en calidad de ciencia que puede enseñarnos que "en lugar de modificar los mensajes o de controlar las fuentes de emisión, se puede alterar un proceso de comunicación actuando sobre las circunstancias en que va a ser recibido el mensaje." (p. 478). Este comentario, que obviamente alude al contexto de los 60 en el que los *mass media* ya se destacaban como instrumento privilegiado de control ideológico, presenta la semiótica no como ciencia escindida o conocimiento idealizado de la praxis comunicativa, sino como instrumento de transformación de esa praxis comunicativa⁴⁹. Otro de los aspectos del marxismo que ya desde el 62 posee una considerable influencia sobre su pensamiento es el talante dialéctico del mismo. Una de las constantes de la teoría de Eco es justamente la consideración de las relaciones entre pares aparentemente opuestos, no como dicotomías, sino desde un punto de vista dialéctico, conforme al que los elementos en juego siempre se hallan mutuamente influenciados y según el cual se aspira a una síntesis final de las posiciones polares. Es el caso, sin ir más lejos -aunque, como veremos, no siempre- de la relación planteada entre cierre y apertura⁵⁰.

La alternativa ideológica o, si se prefiere, filosófica de Eco, la síntesis entre estructuralismo y neo-marxismo, se demuestra perfectamente coherente con la **opción epistemológica** defendida en *EA*, que regulará su investigación semiótica de aquí en adelante. La idea de una "estructura ausente", es decir, de la estructura entendida como ficción operativa se constituye en este sentido en la clave de bóveda de todo el proyecto semiótico del *Tratado*, puesto que le va a permitir plantear una semiótica capaz de integrar los aspectos, habitualmente considerados como excluyentes, de **estructura** e **historia (proceso)** y de postular, en concordancia con ello, una investigación que aborde tanto el estudio sincrónico como el diacrónico de los fenómenos.

Eco es taxativo a la hora de afirmar "el carácter procesual de los fenómenos de comunicación" (p. 473). La comunicación, la semiosis en general, es concebida por el semiotista como "proceso abierto" o dinámico y, por tanto, como devenir histórico sujeto a la continua transformación que ejercen los sujetos en su praxis comunicativa cotidiana. Tal afirmación supone, obviamente, negar a su vez la estabilidad y objetividad de las estructuras comunicativas o códigos que, muy al contrario -cuestión ésta de enorme relevancia-, se declaran como "fatalmente históricos" (p. 468). Se defiende por tanto en *EA*, y posteriormente en *TSG*, la posibilidad de coexistencia de los términos aparentemente antagónicos -al menos en el contexto de los años 60- de "estructura" e "historia" (p. 455).

⁴⁹ Pese a que su obra posterior corrobore, a nuestro juicio, este talante anti-metafísico y pragmatista de raigambre marxista, cabe sospechar con todo -como muy acertadamente insinúa Berrio (1994) a lo largo del extenso epígrafe que le dedica al semiotista italiano- del no menos pragmático oportunismo de estas declaraciones no en vano vertidas en el contexto del 68.

⁵⁰ Que esa vocación dialéctica del autor se interprete como tal o, en una versión más maliciosa, como eclecticismo deseoso de reconciliar las posiciones intelectuales o teóricas más prestigiosas del momento, depende de nuevo de la buena o menos buena voluntad del intérprete.

Esta concepción dinámica de los fenómenos semióticos va a tener por correlato en el plano de la investigación la fusión de un estudio de los aspectos diacrónicos y sincrónicos de la semiosis. Una tentativa a la que, por cierto, ya se apuntaba en la introducción de *OA* del 67 (pp. 39-44) y que cuajará definitivamente en el complejo proyecto semiótico del *Tratado*. Se trata en resumidas cuentas de establecer una relación entre lo que Eco denomina como una "lógica estructural" y una "lógica dialéctica", o sea, insertar la procesualidad diacrónica para estructurar y reestructurar los códigos semióticos que se han de describir como sincrónicos (p. 468).

No obstante, la propuesta de reconciliar los términos aparentemente irreconciliables de estructura e historia no era tarea fácil desde el punto de vista estrictamente epistemológico. Esto explica los motivos, como dijimos, estratégicos de su severa crítica al estructuralismo metafísico. Pues, efectivamente, si con Lévi-Strauss y con los planteamientos más doctrinarios del estructuralismo se acuerda que la estructura es una realidad objetiva o, si se quiere, una esencia, entonces no queda más remedio que contemplar el permanente fluir de la semiosis -la *energheia* semiótica- en su aspecto de detenimiento o congelación de una estructura capturada sincrónicamente, con lo que se dejan sin explicar los procesos de generación y transformación de los signos y, lo que es más, la dimensión histórica de la cadena comunicativa. Pero, inversamente, resulta evidente -y Eco es bien consciente de ello (vid. Eco, 1967: 39-44 y 1968c: 473)- que para investigar cualquier fenómeno se precisa efectuar una *epoché*, es decir, aislarlo en un corte sincrónico de forma que se pueda operar con él. De no hacerlo así, parece considerar Eco, el objeto de estudio se esfumaría y se correría el riesgo de diluir la teoría semiótica en un conjunto más o menos impreciso de declaraciones generales en torno a la semiosis como "totalidad" (p. 474), renunciándose de este modo al estudio científico de los fenómenos comunicativos. Eco resume perfectamente el origen del conflicto entre las categorías de estructura e historia al señalar que:

Si se ha podido orquestar una batalla tan encarnizada entre estructura e historia ha sido porque la estructura en cuestión no era considerada como un medio de investigación sincrónica de unos fenómenos afectados por una historicidad total, sino porque ya desde su inicio se la consideraba como negación de la historia, en cuanto aspiraba a ser el fundamento de lo idéntico (1968c: 455)

La única salida a este *impasse* será plantear la antes mencionada contrapropuesta de considerar la estructura, no como fundamento de lo idéntico -o sea, substancia-, sino como hipótesis o ficción operativa, es decir, tal y como se señala arriba, como "medio de investigación sincrónica de unos fenómenos, sin embargo, afectados por la historicidad". De este modo, Eco logra, por una parte, rescatar la estructura como

instrumento de análisis, sin por ello negar el aspecto procesual, dinámico e histórico de la comunicación y la semiosis. Por otra parte, y como observa Lauretis (1981: 29), al rechazar la idea de una Estructura transcendental -de ahí que la estructura esté "ausente" como proclama el título de esta obra- resultará factible afirmar la existencia de estructuras diversas que operan en el proceso histórico.

Extrapolado al **plano metodológico**, todo lo anterior va a concretarse en una alternativa investigadora igualmente sincrética y conciliadora a las ya vistas en los terrenos ideológico y epistemológico. Tal alternativa, perfectamente resumida en las conclusiones de *EA* (pp. 473-479), consiste en integrar dos líneas de razonamiento que habitualmente discurrían por separado: la descripción de cada sistema semiótico desde un punto de vista estructural, como un **sistema "cerrado"** y estructurado, contemplado en un corte sincrónico y, paralelamente, la propuesta de un modelo comunicativo que, en contraposición, se describe como **proceso "abierto"** en el que todo el sistema de signos se va reestructurando continuamente sobre la base de la experiencia de descodificación que el proceso instituye como "semiosis in progress" (p. 473). Retorna pues en *EA* la metáfora matriz de toda su producción teórica, abierto/ cerrado.

No es difícil advertir que semejante propuesta prefigura en lo sustancial la que, de modo más maduro, se planteará en el *Tratado de semiótica general*, obra en la que justamente se postula y defiende la síntesis entre una semiótica de la significación destinada a describir esos sistemas "cerrados" y una semiótica de la comunicación que concebiría la comunicación como proceso "abierto".

2. 2. EL TRATADO DE SEMIOTICA GENERAL: UNA SÍNTESIS ENTRE PEIRCE Y SAUSSURE

En el *Tratado* Eco va a abordar la ambiciosa tarea de resistemizar el campo semiótico. Para ello, habrá de postular una teoría semiótica general -objetivo principal de esta obra- que supone, como el propio autor indica (1975: 43), "la propuesta, aunque sea de forma hipotética, de una definición teórica de la semiótica". La originalidad de dicha propuesta radica en plantear una redefinición de la semiótica que pasa por la síntesis e integración de los dos paradigmas semióticos clásicos, el saussureano y el peirciano. Los motivos de esta apuesta por la síntesis de modelos, más que por la clara decantación a favor de alguno en concreto, habrían de buscarse seguramente en la propia concepción que Eco tiene de la semiosis, como fenómeno en el que dinamismo (apertura) y estabilidad (cierre) se dan cita.

Recordemos que, según se dijo, el propósito fundamental de la etapa semiótica era la **búsqueda de los fundamentos semióticos de esa experiencia de apertura** que ya preludiaban los ensayos del 62. Esta afirmación da pie a considerar que el proyecto de

fusión de los paradigmas saussureano y peirciano tiene como objetivo último la elaboración de una teoría semiótica que, aun respetando muchos de los postulados fundamentales de las semióticas estructuralistas de corte saussureano y pese a incorporar gran parte de su instrumental teórico, aspira sin embargo a ser lo suficientemente dúctil y compleja como para explicar la apertura inherente al significado, así como la vertiente dinámica de los procesos semióticos.

Pero la apertura, que en *OA* aludía a la radical polivalencia significativa de la obra estética y, en consecuencia, a la posibilidad virtual de ser interpretada de infinitos modos, se va a concretar en el *Tratado* en el estudio de dos fenómenos semióticos absolutamente trascendentales para Eco: la interpretación y los mecanismos de invención o producción de signos. En primer lugar, el análisis de la **interpretación**, como concepto análogo o correlato en el plano semiótico del de "apertura" en estética, y como cuestión además -como veremos- absolutamente clave para su definición de la semiosis, en la medida en que atraviesa por completo cada uno de sus niveles: desde el signo hasta el código y su representación en forma de enciclopedia. En segundo lugar, el estudio de los procesos de producción, invención y creación sígnica -estudio éste por cierto habitualmente obviado por las teorías semióticas europeas-, en los que se pone de manifiesto el dinamismo consustancial a la semiosis y cuyo exponente más emblemático sería el texto estético. Subrayemos que, si bien este último no constituye en puridad el objeto central de *TSG*, sí representa, según afirma el propio Eco (1975: 416) un "modelo de laboratorio de todos los aspectos de la función semiótica", es decir, constituye el punto de referencia último que guía la propuesta semiótica de Eco.

Anticipemos también que las brillantes y originales teorías de Peirce en torno al interpretante y la semiosis ilimitada y, de manera más general, su concepción absolutamente dinámica de la semiosis influirán decisivamente en la explicación que Eco ofrece de los fenómenos de interpretación y creación semiótica, es decir, de la apertura.

No obstante, sería inexacto decir que Eco únicamente contempla la semiosis *sub specie* dinámica. Al igual que sucedía en *OA* donde se atendía al doble aspecto de "definitezza" e "indefinizione" de la obra artística, esto es, a su carácter cerrado y abierto a la vez, en *TSG* la semiosis es concebida como fenómeno dialéctico en el que coexisten la mutabilidad y la inmutabilidad, donde lo dinámico y lo fijo se entremezclan en combinación espuria. En ese sentido, parece claro que si, desde el punto de vista teórico-metodológico, Eco recurre en *TSG* a la unificación de "enfoques y problemas diferentes" (Eco, 1975: 43) -y por enfoques se alude aquí a los dos paradigmas arriba citados-, es justamente con objeto de atender tanto al aspecto fijo o estable de la

semiosis, enfatizado por Saussure -y muy particularmente por sus epígonos-, como a su naturaleza dinámica, sobre la que Peirce tanto insistió.

2. 2. 1. LOS DOS PARADIGMAS SEMIÓTICOS DEL S.XX

En las primeras páginas de su Curso de lingüística general, Saussure se hace la siguiente reflexión de corte metodológico y, apurando algo más, epistemológico:

*¿Cuál es el objeto a la vez íntegro y concreto de la lingüística? La cuestión es particularmente difícil "...) Otras ciencias operan sobre objetos dados de antemano y que pueden considerarse luego desde diferentes puntos de vista; en nuestro campo no ocurre eso "...) Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que **es el punto de vista quien crea el objeto**, y además nada nos dice de antemano que una de esas maneras de considerar el hecho en cuestión es anterior o superior a las otras. (p.33)*

En realidad, la precisión de Saussure resulta, como sabemos, válida para cualquier disciplina, pues el objeto de estudio de toda ciencia es siempre un constructo epistemológico e ideológico, cuya conformación última depende del punto de vista más o menos consensuado de una comunidad científica dada. No obstante, el comentario anterior posee el interés de subrayar la naturaleza particularmente huidiza del lenguaje en tanto que objeto de estudio -característica ésta que sería extensible al estudio de los signos en general- y, como consecuencia de ello, la mayor incidencia que en la captación y construcción de dicho objeto posee la perspectiva del analista. En este sentido, el interés de confrontar el pensamiento semiótico y lingüístico de Peirce y Saussure reside, más que en ofrecer una comparación exhaustiva de sus diversas teorías -tarea que, sin duda, excede por completo los límites y los fines del presente trabajo-, en evidenciar las, a nuestro juicio, notables diferencias que separan sus respectivos **puntos de vista** y cómo dichas perspectivas son las responsables en última instancia de que el objeto de estudio, el signo, se defina en cada caso de un modo diverso. Por otra parte, la confrontación de ambas **miradas sobre el signo** resulta absolutamente indispensable, a nuestro modo de ver, a la hora de alcanzar una comprensión cabal del *Tratado*, en la medida en que el proyecto semiótico de Eco supone, como dijimos, un intento de concertar y articular ambas visiones de la semiosis y del signo lingüístico.

En puridad y aunque tanto Peirce como Saussure se refieran a la categoría de "signo", cada cual considera como tal aspectos sustancialmente diversos del mismo fenómeno. Y esto porque, de igual modo a como sucede con el punto de vista narrativo que escoge un determinado hilo conductor para seleccionar ciertos hechos de una masa informe de acontecimientos, el ojo del analista, su mirada, dicta toda esa serie de

decisiones conforme a las que se elige obviar ciertos fenómenos relativos a la semiosis, pasar otros a primer plano, recortar el estudio de algunos aspectos, ampliar y profundizar en el de otros...; "crear", en suma y tal y como señala el propio Saussure, el objeto de estudio, o sea, ese constructo abstracto conocido como "signo".

Resulta evidente, por lo pronto, que Saussure mantiene **un punto de vista único y estable** acerca del lenguaje a lo largo de su *Curso de lingüística general*: efectúa una serie de decisiones metodológicas preliminares -vid. su "Introducción" (pp. 23-95) al *Curso*- que, como más adelante tendremos ocasión de ver, le permiten recortar su objeto de estudio, la lengua, haciendo abstracción de la heterogénea fenomenología del lenguaje. Como consecuencia de ello, su teoría lingüística es irreprochable desde el punto de vista científico, en la medida en que se nos muestra coherente y sin fisuras. El caso de Peirce se halla en las antípodas de la pulcritud suiza. El semiótico norteamericano no efectúa toda esa serie de recortes iniciales que, al tiempo que delimitan (crean) el objeto de estudio de una vez por todas, permiten al lector aclarar con mayor comodidad la perspectiva del analista, sino que, más bien, su mirada se va transformando a medida que progresa en el estudio de la semiosis. Es célebre, en este sentido, el enrevesamiento de su estilo, su caótica organización de las diversas teorías que emitió y su probada incompetencia para imprimirle una forma final y definitiva a sus textos⁵¹. No obstante, cabe argüir en su favor que todos estos inconvenientes de los que indiscutiblemente se resiente la obra de Peirce -y muy en particular la recepción de ésta- se deben a ese hábito suyo de **contemplar la semiosis desde múltiples y diversos ángulos**, por lo que su visión de la misma es, a diferencia -nos atreveríamos a decir- de la de Saussure, poliédrica, multidimensional, enormemente fecunda, y por lo mismo, terriblemente asistemática. Esta diferencia de puntos de vista podría imputarse, entre otras razones, a esa singular distinción establecida por el filósofo norteamericano William James -contemporáneo y amigo de Charles S. Peirce-, quien en su célebre obra *Pragmatism* ya diferenciaba entre dos "temperamentos filosóficos" diversos. Los *tough-minded* filósofos (rígidos: racionalistas, monistas, idealistas y dogmáticos) y los filósofos *tender-minded* (maleables: empiristas, materialistas, pluralistas y escépticos) (vid. James, 1907: 7-9). En cualquier caso, lo que sí parece cierto es que, mientras que la teoría saussureana del signo se arraiga en una tradición filosófica claramente **racionalista** y de ahí su perspectiva mentalista de los hechos lingüísticos, Peirce se

⁵¹ Como señala José Vericat (1988: 7-8), la sistematicidad de Peirce no habría que buscarla tanto en la organización formal del material y de la temática, como en el tratamiento teórico y metodológico al que somete su objeto de estudio. Peirce demuestra ser un pensador insistente que al trabajar sobre un determinado material, lo forma y conforma repetidamente en busca de una manifestación óptima de lo que intuye son sus relaciones profundas. En este sentido, la organización externa de sus escritos sería, a juicio de Vericat, una réplica del modo de operar de su pensamiento: "es un mismo material el que se sucede a sí mismo en una redacción tras otra, como una suerte de acumulación geológica de borradores de un mismo sistema" (p. 8).

sitúa en la vertiente justamente contraria que, muy sumariamente (pues, como veremos, no es sencillo incluir a Peirce en una tradición clara de pensamiento), podría calificarse de **realista** o **pragmatista**. A nuestro modo de ver, esta disparidad filosófica de partida arroja bastante luz sobre las notables diferencias que se aprecian entre sus diversas concepciones del signo, así como del modo en que habría de proceder el estudio del mismo.

No obstante, en lo tocante a la **definición de esa mirada** o punto de vista que regula la construcción del objeto de estudio, resulta quizás más esclarecedor revisar, en primer lugar, el **horizonte epistemológico** del que parte cada autor y que aparece como responsable en última instancia del tipo de **decisiones metodológicas** que en cada caso se adoptan. Tales decisiones se van a traducir en una serie de cortes que vienen a seccionar el tejido virtualmente infinito de la materia sígnica o lingüística.

2. 2. 1. 1. LA VISIÓN SAUSSUREANA DEL SIGNO.

Tomemos, en primer lugar, el caso de Saussure. Si, en un acto de candor intelectual, releemos el *Curso de lingüística general*, cancelando por un momento todo lo que se supone son las verdades axiomáticas de la lingüística del presente siglo (establecidas por Saussure), no deja de sorprendernos que el lingüista suizo descarte tan taxativa como expeditamente toda una serie de fenómenos claramente adscribibles al estudio del lenguaje, en aras -según él mismo justifica continuamente- de una mayor eficacia metodológica, es decir, de una depuración del objeto de estudio. Nos referimos, por supuesto, a lo que el propio Saussure denomina como sus tres grandes "elecciones" o "**bifurcaciones**" (p. 139): sumariamente, lengua vs. lenguaje, lengua vs. habla y sincronía vs. diacronía. De acuerdo con ellas, la lengua se nos muestra siempre como término de una dicotomía, cuyo segundo término, o bien es directamente descartado por resultar poco operativo, o bien es considerado como jerárquicamente secundario en rango, capacidad explicativa o importancia. Sería inexacto decir que a la enorme penetración analítica de Saussure se le oculten las estrechas relaciones existentes entre los términos de esa serie de oposiciones; de hecho, alude a ellas repetidas veces a lo largo de su *Curso*. Pero lo cierto es que su consideración de cómo habrían de proceder las investigaciones lingüísticas no es precisamente dialéctica, las elecciones son siempre excluyentes; son, como él mismo indica, bifurcaciones: "La oposición entre los dos puntos de vista -sincrónico y diacrónico- es absoluta y no admite compromisos" afirma, por ejemplo, Saussure en el *Curso* (p. 122)⁵². En este sentido, resulta *General*

⁵² Con todo, lo más insólito es que la casi totalidad del pensamiento lingüístico del S.XX y una buena parte del pensamiento filosófico europeo (incluido el así llamado "post-estructuralismo") ha dado por válida toda la serie de decisiones metodológicas (que, en realidad, no son sino epistemológicas)

deteniéndose a considerar qué exactamente extirparía Saussure de la fenomenología del lenguaje en cada una de estas "bifurcaciones", con el fin de construir su objeto de estudio, la lengua; así como el tipo de criterios que están operando a la hora de realizar dichos descartes. En todo caso, en el curso de esta lectura no insistiremos en lo ya conocido y de sobra divulgado, sino, más bien, en la cualidad de ciertas imágenes marginales, pero sumamente reveladoras que van tejiendo el discurso de Saussure acerca de la lengua.

- La primera de estas bifurcaciones es la que opone la **lengua** al **lenguaje** y se plantea en el capítulo III de su introducción, titulado "Objeto de la lingüística". Aquí Saussure afirma, como se sabe, el carácter social y convencional de la lengua. La lengua es un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos (*Curso*, p. 35). Es un producto social, como precisa Georges Mounin (1968: 29), en el sentido marcado por la sociología de Durkheim, contemporáneo de Saussure, quien también consideraba que la lengua existe independientemente de cada uno de los individuos que la hablan y posee, al igual que otras instituciones sociales, un carácter coercitivo o impositivo respecto de sus hablantes. Sin embargo, a poco que nos apeguemos a la letra del texto saussureano, descubrimos que, más allá de su carácter social y convencional, lo que distingue la lengua del lenguaje es su facultad de constituir "un todo en sí y un principio de clasificación... en un conjunto (el lenguaje) que no se presta a ninguna otra clasificación." (p. 35). O, más claramente, mientras que la lengua, en calidad de "conjunto de convenciones necesarias" es un todo ordenado, el lenguaje es, conforme a la descripción de Saussure:

multiforme y heteróclito; a caballo de varios dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al ámbito individual y al ámbito social, no se deja clasificar en ninguna categoría de los hechos humanos, porque no se sabe cómo sacar su unidad. (ibid.)

Esta distinción entre lo ordenado y **homogéneo** (la lengua) y lo heterogéneo, multiforme y **heteróclito** (el lenguaje) se reitera a lo largo del entero capítulo III de la introducción (vid. pp. 34, 40, 41, 42), constituyendo una interesante "isotopía" digna de tomar en cuenta para comprender la primera de las bifurcaciones saussureanas, así como los motivos que incitan al lingüista a descatalogar el lenguaje del inventario de asuntos propios de la lingüística. Es cierto que Saussure aduce convincentes razones de índole metodológica para eliminar lo "heteróclito" del lenguaje del campo de estudio de la lingüística. Básicamente, la imposibilidad de abordar este fenómeno proteico por varios

instituidas por Saussure; o dicho más claramente, ha ratificado no ya su teoría lingüística, sino el punto de vista que la inspira.

vertientes a la vez, sin que la investigación se vuelva confusa y se diluya (p. 34). Sin embargo, no es menos cierto que detrás de todas esas razones siempre parece planear el temor al "amasijo confuso de cosas heteróclitas sin vínculo entre sí" (*ibid.*). Pero ¿qué constituye o en qué se cifra para Saussure todo ese incómodo ámbito de lo "heteróclito" y lo "caótico"? Conforme avanzamos en la lectura del *Curso*, advertimos que las variaciones de lo individual, terreno del habla, o el tiempo y las transformaciones que imprime al estado puro de la lengua forman parte de ese saco común de lo heteróclito. Parecería, pues, que lo heteróclito alude, en última instancia, al mundo en movimiento, variable y plural de la experiencia lingüística viva. Como contrapunto, la lengua se nos presenta como realidad homogénea: "mientras que el lenguaje es heterogéneo, la lengua, así delimitada, es de naturaleza homogénea..." nos dice Saussure (p. 41); "es un objeto bien definido en el conjunto heteróclito de los hechos del lenguaje..." (*ibid.*).

- No obstante, se diría que esa "homogeneidad" o carácter ordenado (y organizativo) que Saussure postula reiteradamente como condición natural de la lengua precisa, pese a su pretendida naturalidad, de toda una serie de artificios teóricos, que se traducen en las consiguientes operaciones metodológicas de recorte, para emerger en toda su pureza matemática. Y de ahí la urgencia por establecer como requisitos indispensables para el análisis lingüístico las dos elecciones restantes entre lengua y habla, por una parte, y entre sincronía y diacronía, por otra. Estas elecciones, que poseen el mismo carácter imperativo que la anterior, parecen hallarse impulsadas por un idéntico deseo de aislar los **aspectos de orden, regularidad y normatividad** que exhibe el lenguaje -y de los que la lengua sería depositaria- frente a su reverso, los **aspectos de desorden** que, curiosamente, Saussure suele asociar con todos aquellos fenómenos relativos a la **transformación o el dinamismo lingüísticos**.

Así, por ejemplo, la distinción entre **lengua y habla**, que -como se sabe- permite diferenciar el aspecto social del lenguaje de su aspecto puramente individual, es comparada, mediante una interesante analogía, con "una sinfonía cuya realidad es independiente de la forma en que se ejecute; los errores que puedan cometer los músicos que la tocan, en modo alguno comprometen esa realidad." (p. 45). La sinfonía pertenece, obviamente, al ámbito puro y armónico de lo abstracto, mientras que su ejecución se desenvuelve en la zona imperfecta y ruidosa de la praxis lingüística concreta. Claro está que esta falta de mediación entre los términos de las distinciones establecidas por Saussure -debida probablemente al carácter dicotómico de las mismas- le hace incurrir en ciertas contradicciones. Ya que, pocas líneas después, Saussure pone en entredicho la validez de la analogía anterior, al señalar que "es el habla lo que hace evolucionar la lengua: son las impresiones recibidas oyendo a los demás las que modifican nuestros hábitos lingüísticos." (p. 46). Se diría, por tanto, que, a diferencia de lo que sucede en la música -donde cada nota posee un valor cuasi-exacto-, la ejecución

más o menos imperfecta de los hablantes sí logra comprometer la realidad lingüística, hasta el punto de modificarla. Lo mismo cabe decir de la distinción saussureana entre **sincronía y diacronía** o, como Saussure la denomina "la segunda gran elección teórica" o "segunda encrucijada de caminos" (p. 122), que también parece orientarse por esa tendencia a disociar el orden (que siempre posee un carácter curiosamente estático para Saussure) del desorden generado por el dinamismo lingüístico. Ello explicaría, al menos en parte, la decisión saussureana de considerar el tiempo como elemento o parámetro, cuya influencia sobre el comportamiento lingüístico debe estudiarse aparte. Y de ahí la necesidad de habilitar una especie de compartimento estanco, la lingüística diacrónica o evolutiva, que sí contemplaría la acción del tiempo sobre la lengua. Sin embargo, el resultado de dicha decisión es que, pese a afirmar reiteradamente que la dimensión temporal condiciona por completo los hechos lingüísticos (vid. pp. 118 y ss.), Saussure termina por considerar el **tiempo** y las transformaciones por éste generadas como **factor externo al sistema de la lengua** y no inherente a su propio funcionamiento. Cuestión esta, como veremos, de la mayor importancia para comprender su teoría del signo como equivalencia y como valor diferencial.

- Con todo, lo interesante es reparar en que todas las decisiones metodológicas realizadas por Saussure evidencian un determinado **punto de vista** sobre el lenguaje que -como señalábamos al comienzo del presente capítulo- será el responsable de configurar el objeto de estudio, el signo, de un modo u otro. En este sentido, Mounin (1968: 22-23) efectúa una observación que, a nuestro juicio, resulta decisiva para comprender el ángulo o punto de vista que orienta la reflexión saussureana sobre el lenguaje y el signo: la acusada inclinación de Saussure por introducir las **matemáticas** en lingüística, abordando de forma matemática los problemas del lenguaje. Las siguientes afirmaciones de Saussure procedentes de las *Sources* ratifican la opinión de Mounin:

Hasta ahora, la lingüística general se me aparece como un sistema de geometría. Se va a parar a teoremas que hace falta demostrar. Pues uno se da cuenta de que el teorema 12 es, en una forma distinta, el mismo que el teorema 33. (Sources, p. 30, citado por Mounin, 1968: 89)

Y, en efecto, la afirmación anterior o la consideración, por ejemplo, de que "Las cantidades del lenguaje y sus relaciones son regularmente expresables, en su naturaleza fundamental, mediante fórmulas matemáticas." (*Sources*, p. 44) permiten aclarar, entre otras cuestiones, por qué todos los fenómenos lingüísticos que suponen dinamismo y, en consecuencia, introducen cierto grado de entropía en el sistema de la lengua son rápidamente excluidos por Saussure del área de los estudios lingüísticos, relegándose a esa disciplina segunda y secundaria, que es la lingüística evolutiva. Pues parece

evidente que para aproximar la lingüística al modelo de las matemáticas, es decir, para que el sistema de la lengua alcance la pureza formal que exhiben los sistemas geométricos, es preciso eliminar aquellos aspectos del lenguaje que no son susceptibles de un estudio en términos de "cantidades" o de "relaciones regulares". En este sentido, habría que darle la razón a Voloshinov (1930: 75-76) cuando señala que tanto la idea de la convencionalidad y la arbitrariedad de la lengua como la comparación de la lengua con el sistema de signos matemáticos hunden sus raíces en el racionalismo de fundamentos cartesianos de los siglos XVII y XVIII, cuyo exponente más destacado sería el proyecto de Leibniz de una gramática universal. Pero lo importante es que, tal y como asegura Voloshinov, esta corriente de filosofía del lenguaje se hallaría más interesada en el descubrimiento de la **lógica interna** del sistema de signos, entendido éste como un álgebra -tal y como evidenciaba la cita anterior de Saussure-, que en el contenido de los signos, la conexión de éstos con la realidad o la relación que mantienen con los individuos que los profieren. Esta filiación advertida por Voloshinov entre las concepciones saussureanas y el racionalismo matemático explica, hasta cierto punto, el empeño de Saussure por sortear todos esos aspectos que, a su juicio, constituirían la "faz heteróclita del lenguaje", en la medida en que vienen a comprometer la pureza de la lógica interna del sistema de la lengua. Pues, como el propio Saussure señala en sus *Sources* (p. 30):

La lengua es necesariamente comparable a una línea cuyos elementos se pueden cortar con tijeras, zas, zas, zas, y no recortados cada uno con una forma.

Este brevísimo recorrido de algunos de los aspectos que, a nuestro modo de ver, conformarían el punto de vista saussureano sobre el lenguaje, permite contextualizar mejor la teoría de Saussure sobre el **SIGNO LINGÜÍSTICO**.

- De sobra conocida es su definición de signo como entidad de dos caras, significante o imagen acústica y significado o concepto, que están íntimamente unidas y se requieren recíprocamente (vid. *Curso*, pp. 102-103). Mediante esta definición, Saussure, distanciándose de una vetusta tradición que concebía el signo lingüístico de acuerdo con un modelo inferencial⁵³, va a considerar que las relaciones entre significante y significado se regulan conforme a un **modelo de equivalencia**; o sea, que

⁵³ La idea de signo no sólo no se asimilaba en sus orígenes con la de signo lingüístico, sino que ni siquiera se basaba en el modelo de igualdad o equivalencia entre expresión y contenido. Desde la antigüedad clásica, con una tradición de pensamiento sobre el signo que arranca de la medicina hipocrática, hasta la Edad Media el signo se concibe de acuerdo con un modelo inferencial. Será San Agustín quien asocie definitivamente la teoría de los signos con la teoría del lenguaje en *De Magistro*. Hasta entonces ambas teorías, aun teniendo puntos de concomitancia, discurrían por separado (vid. Eco, 1984: 13 y 38-52).

cuando decimos que el significante *A* significa el significado *B*, estamos dando a entender que *A* se corresponde, equivale o se halla indisolublemente ligado a *B*. Se trata del carácter arbitrario y convencional del signo. Desde este punto de vista, todo el énfasis se va a situar en la categoría de identidad, entendida como semejanza, identificación o ecuación entre expresión y contenido.

Esta concepción del signo como **identidad** o semejanza es precisamente uno de los aspectos de la teoría saussureana que más críticas ha recibido. Voloshinov (1930: 86-89), que contempla el signo desde una óptica por completo diferente, es el primero en censurar la desconsideración por parte de Saussure de los aspectos de **variabilidad** del signo; es decir, de aquella dimensión adaptable y cambiante del signo que le permite transformarse de acuerdo con los contextos de habla específicos en que tiene lugar su ocurrencia y obtener un significado diverso dependiendo del enunciado concreto y particular en que se produce. En un sentido análogo se pronuncia Kristeva (1969: 84), cuando señala que "la relación instituida por el signo será entonces un acuerdo de divergencias, una identificación de diferencias". Sin embargo, hay que reparar en que la variabilidad del signo no tiene cabida en el planteamiento de Saussure, ya que este tipo de fenómenos se producen en el plano del enunciado y de la relación dialógica hablante/oyente -que es donde Voloshinov sitúa la investigación lingüística-, es decir en el ámbito del habla, que constituye justamente aquella dimensión del lenguaje de la que Saussure pretende desentenderse. Como decíamos con anterioridad, a Saussure le interesa fundamentalmente desentrañar la lógica interna del funcionamiento de los signos, tal y como ésta opera en el nivel abstracto del sistema y no en el plano concreto del discurso. Desde este punto de vista, tomar en consideración la variabilidad del signo supone, como es obvio, desestabilizar esa lógica interna de la lengua, renunciando, en consecuencia, a la propia posibilidad de formular el sistema de acuerdo con un modelo algebraico o geométrico. En ese sentido, habría que acordar con Voloshinov (1930: 76) en que la concepción saussureana del signo estaría relacionada con el ideal propiamente racionalista de considerar el **signo matemático** como paradigma de todo signo, incluido el lingüístico. Y sabido es que la característica fundamental de los signos matemáticos, o sea, de los números radica precisamente en que su valor no es variable, sino que permanece siempre idéntico a sí mismo.

- No obstante, sería inexacto afirmar que Saussure únicamente contempla el signo lingüístico desde el punto de vista de la identidad. Ya que, si ciertamente el signo es idéntico a sí mismo, en la medida en que su valor es invariable en todas las circunstancias en que se use; sin embargo, ese valor inmutable del signo se va a definir, según Saussure, en virtud del principio de la **diferencia**. O, más exactamente, para Saussure el **valor** del signo se determina mediante el juego de identidades y diferencias que cada elemento mantiene con los restantes elementos del sistema. Por eso, a su

juicio, en la lengua no existirían conceptos o ideas dadas de antemano, sino que el significado de un término se define negativamente por sus relaciones con los demás términos. Así pues, para Saussure (vid. pp. 162-166), la **significación** va a derivar de un doble mecanismo: de la relación, por una parte, entre concepto e imagen auditiva, tomada aisladamente, o sea, del principio de equivalencia o identidad entre significante y significado; y, por otra parte, de la relación que mantiene ese mismo signo con los demás signos de la lengua, o sea, de su **diferencia opositiva** dentro del sistema de signos.

- Sin embargo, es muy importante subrayar, sobre todo de cara a una ulterior confrontación con la concepción peirciana del signo, que tanto la idea del signo como valor diferencial dentro del sistema, como la de la relación de equivalencia entre significante y significado sólo se sustenta a condición de que no intervenga el **factor temporal**; o, más exactamente, de que el observador-analista haga abstracción o *epoché* de dicha intervención temporal, tomando únicamente en consideración lo que Saussure denomina como **estados de lengua, momentos inmóviles o equilibrios** (vid. a este respecto Mounin, 1968: 35), términos todos claramente ilustrativos de la consideración estática que Saussure posee de los hechos lingüísticos. Sin embargo, lo sorprendente es que, pese a su decisión de obviar el factor temporal, Saussure es bien consciente de la decisiva incidencia que éste posee en la gestación de los hechos lingüísticos: "Muy pocos lingüistas sospechan -afirma Saussure en el *Curso* (p. 118)- que la intervención del factor tiempo es capaz de crear a la lingüística dificultades particulares..." Evidentemente, la principal dificultad radica en que, si bien en el contexto del sistema ideal de la lengua resulta posible postular una correspondencia exacta entre significante y significado y, por tanto, un vínculo indisoluble entre ambos; en la praxis lingüística real, o sea, en el plano del habla, puede advertirse que dicha correspondencia se halla sometida a continuas modificaciones. Se trata de la dimensión variable del signo, a la que Voloshinov alude en su crítica al modelo de Saussure. Cuestión ésta que, por supuesto, no escapa a la aguda percepción de Saussure. Significativamente, en el capítulo II del *Curso*, "Mutabilidad e inmutabilidad del signo" el lingüista suizo afirma que el tiempo produce el efecto de alterar más o menos rápidamente los signos, conduciendo de este modo a "un desplazamiento de la relación entre el significado y el significante... basta con comprobar *in globo* que el lazo de la idea y del signo se ha relajado y que ha habido un desplazamiento en su relación." (p. 113); "Una lengua -añade Saussure (p. 114)- es radicalmente impotente para defenderse contra los factores que desplazan a cada momento la relación del significado y el significante". No puede decirse, por tanto, que el lingüista suizo no hubiera reparado en el problema, crucial para la teoría lingüística, del permanente **desplazamiento del vínculo entre significante y**

significado, que constituye el principal agente del dinamismo o mutabilidad inherente a los procesos lingüísticos y semióticos. Y se diría que es precisamente la clara consciencia de este hecho lo que le impulsa a concebir el tiempo como factor extrínseco y, en consecuencia, susceptible de ser abstraído en el análisis de la lengua. Pues, resulta evidente que, de no obviar el factor temporal y los fenómenos de desplazamiento y transformación originados por éste, tanto la relación de equivalencia entre significante y significado, como la propia noción de sistema lingüístico se diluirían, riesgo éste que a toda costa Saussure desearía ahuyentar.

Como veremos, C.S. Peirce ofrece una solución del todo diversa al problema de la **coexistencia** en el seno de la semiosis de dos fuerzas de signo aparentemente divergente, **lo estático y lo dinámico**, la continuidad y la alteración o, en términos saussureanos, la mutabilidad y la inmutabilidad del signo.

2. 2. 1. 2. LA VISIÓN PEIRCIANA DEL SIGNO.

Aunque tan fascinado como Saussure por las matemáticas y no menos versado que éste en el conocimiento científico (gozó de una temprana formación en física y química y, a lo largo de su vida, ejerció como docente de lógica en la Universidad de Harvard, realizando, además, actividades profesionales e investigadoras en geodesia, astronomía, metrología, fotometría, etc.), Charles Sanders Peirce no comparte, sin embargo, con el suizo esa concepción geométrica o "geometrizable" de los hechos semióticos.

Ciertamente, ambos pensadores contemplan el mundo *sub specie* semiótica, pues no creen en la posibilidad de una percepción desnuda de la realidad, tal cual ésta es, que no esté mediada de antemano por el filtro sutil de la semiosis o del lenguaje. Pero, pese a compartir un idéntico punto de partida (común por lo demás a cualquier epistemología no ingenua), difieren notablemente en sus respectivos modos de plantear las relaciones entre lenguaje/semiosis y realidad o, si se prefiere, entre las palabras/signos y las cosas⁵⁴. Aunque Peirce se halla lejos de admitir la idea de un lenguaje que se comporte

⁵⁴ De sobra conocida es la definición de Paul Ricoeur del estructuralismo como "filosofía kantiana sin sujeto transcendental". En este mismo sentido, Christopher Norris (1982: 4-5) subraya el estrecho vínculo existente entre las concepciones lingüísticas de Saussure y la consideración kantiana acerca de la imposibilidad de una aprehensión directa del mundo exterior. De acuerdo con Kant, el conocimiento es el producto de las operaciones de la mente humana que interpretan la realidad externa conforme a las categorías apriorísticas del entendimiento. De ahí la inflexión que Kant imprime a la investigación filosófica, que a partir de ese momento se centrará en explicar las verdades *a priori* del entendimiento humano, más que en efectuar una ilusoria indagación acerca de lo real. A juicio de Norris, Saussure compartiría con Kant cierto escéptico **divorcio** entre **mente y realidad**. Lo señalado por Norris ilumina hasta cierto punto, la opción saussureana de ignorar el problema de las relaciones entre lenguaje y realidad, centrándose en el desentrañamiento de los, llamémosle, *a priori* lingüísticos, o sea, en la mecánica del juego de la Lengua.

como fiel espejo de la realidad exterior, no por ello va a participar de la concepción contraria que disocia ambas instancias y que, sumariamente, podríamos calificar de mentalista. De hecho, una de las principales fuerzas motrices de su pensamiento semiótico, y muy en particular de su "pragmaticismo" -para utilizar su propio neologismo- radica justamente en el intento de articular el refractario **vínculo existente entre semiosis y realidad**, situándose en la línea de lo que muy acertadamente Eco (1979: 65) denomina como "**realismo no ingenuo**".

Que su realismo es poco o nada ingenuo lo demuestra el hecho de que se perfila gradualmente a través de una prolongada, concienzuda y casi siempre polémica discusión con algunas de las figuras más sobresalientes de la historia de la filosofía. De este amplio periplo por la filosofía occidental cabe destacar (aunque sólo sea a modo de brevísima noticia) tres frentes fundamentales que permiten ubicar las coordenadas de su pensamiento sobre el signo: su **crítica a la epistemología cartesiana**; su **revisión**, también crítica, **de la lógica de Kant**; y su original **recuperación de la polémica escolástica** entre el Nominalismo y el Realismo que le llevará, finalmente, a incorporar numerosos aspectos del Realismo del filósofo medieval, Duns Scoto.

- La acerba crítica que C.S. Peirce le prodiga a Descartes en, entre otros, sendos artículos publicados en 1868, "Question Concerning Certain Faculties Claimed for Man" y "Some Consequences of Four Incapacities" da buena cuenta de sus posiciones **anti-mentalistas**. El núcleo de su crítica a Descartes, tal y como se plantea en particular en el segundo de estos artículos (vid. pp. 88-123), radica en su **refutación de la intuición individual** como criterio de conocimiento. Peirce rechaza, por una parte, la intuición como vía válida de conocimiento, por considerar que la relación entre mente cognoscente y hecho conocido no sería en ningún caso directa, sino que siempre procedería por intermediación de la inferencia. Pues, para Peirce no ya el conocimiento, sino el pensamiento y hasta incluso el acto perceptivo mismo poseerían un carácter inferencial, es decir, **sígnico**. En segundo lugar y más importante aún para entender la conformación de su realismo, Peirce considera impropio "convertir a los individuos singulares en jueces absolutos de la verdad" (p. 89), en la medida en que, como científico que es, rechaza el criterio subjetivo como parámetro de verdad. Esta cuestión se halla estrechamente ligada a su consideración -central para la comprensión de su entero pensamiento- de que la filosofía, y por extensión la semiótica, deben seguir los **modelos de las ciencias experimentales**⁵⁵, sometiendo sus postulados a un cuidadoso escrutinio, con el fin de lograr cierta objetividad en sus investigaciones (pp. 89-90). Hay

⁵⁵ Véase a este respecto el capítulo 2 (pp. 34-45), "El modelo científico de la filosofía" que Tordera (1978) le dedica a este aspecto de la obra de Charles Sanders Peirce. Señala acertadamente Tordera (p. 35) que estas consideraciones de Peirce acerca del correcto procedimiento en filosofía o semiótica han de leerse a la luz de sus "prácticas de laboratorio", es decir, teniendo presente el hecho de que Peirce era, entre otras muchísimas cosas, un hombre de ciencia.

que destacar que Peirce concibe la objetividad en términos de **consenso intersubjetivo**. Y de ahí que en este mismo artículo -y en otros numerosos pasajes de su obra- Peirce llegue curiosamente a considerar "lo real" como algo que implica la idea de comunidad o, textualmente, "aquello a lo que, más pronto o más tarde, aboca la información y el razonamiento, y que en consecuencia es independiente de los anteojos tuyos o míos." (p. 118); o dicho de otro modo, lo real sería aquello hacia lo que todas las opiniones terminan finalmente convergiendo.

- En esa misma línea de **rechazo de la subjetividad y del psicologismo** se sitúa la minuciosa revisión crítica que Peirce efectúa de la lógica de Kant, autor del que, no obstante, es y se considera altamente acreedor. Ante todo, Peirce va a censurar el subjetivismo en el que, a su juicio, incurriría el filósofo alemán al desplazar las categorías del conocimiento desde la lógica hacia el terreno de la psicología, transformando así las categorías objetivas del conocimiento en categorías subjetivas y propiciando, en última instancia, un progresivo alejamiento entre mente y realidad⁵⁶. Pero lo relevante para circunscribir el "realismo" peirciano es que, tal y como señala José Vericat (1988: 17), esta crítica supone una inversión del sistema kantiano que replantea la primordialidad de los juicios sintéticos sobre los analíticos, o sea, el papel cognitivo de la percepción frente a la preeminencia que Kant otorga a la razón analítica. Fruto de ello será su original alternativa, la "Phaneroscopia" o análisis del fenómeno sin la mediación de un sistema lógico previamente construido.

- Una última referencia que permite elucidar algo más esa progresiva circunscripción de "lo real" que lleva a cabo Peirce es su relectura de la controversia medieval entre el Nominalismo y el Realismo⁵⁷. El propio Peirce nos proporciona una iluminadora explicación al respecto de esta polémica y, en particular, de la posición realista en su artículo "Las obras de Berkeley" (Peirce, 1965: 58-87), al señalar que el realista sostiene que los mismos objetos que, en la experiencia, están inmediatamente

⁵⁶ De esta crítica del concepto kantiano de categoría, tal y como se plantea, entre otros muchos artículos, en su decisivo ensayo de 1867 "On a New List of Categories" surgirá su propia reformulación y clasificación de las categorías. Tal y como explica Tordera (1978: 48-52), Peirce va a reducir, en primer lugar, todos los modos de discurso al de inferencia, y éste a tres clases: inducción, deducción e inferencia hipotética o abducción. Dichos modos de inferencia desembocarán posteriormente en tres categorías a las que denomina, en un primer momento, como "Cualidad", "Relación" y "Representación" y que luego serán reformuladas mediante los más célebres términos de lo Primero (Firstness), lo Segundo (Secondness) y lo Tercero (Thirdness). El **signo** se corresponde con esta categoría de lo Tercero, que, según Peirce, implica los conceptos de "mediación" o "ley".

⁵⁷ El núcleo de esta disputa (que se remonta al S.XI y se extiende hasta el S.XIV) se puede resumir en la siguiente pregunta ¿son los universales reales? A diferencia de los nominalistas, que respondían negativamente a esta cuestión, por considerar que la realidad se situaría del lado de las cosas singulares, reduciéndose éstas a términos o *nomina* (lo universal únicamente existiría en el alma -mente- del sujeto cognoscente); los realistas sí atribuyen realidad a los universales, es decir, consideran que la cualidad universal, por ejemplo, de "la blancura" existiría no sólo en la mente, sino fuera de ella, en la realidad. Para una explicación en profundidad de la mencionada polémica, véase Etienne Gilson (1952: 578-605 y 621-638).

presentes en nuestras mentes, existen realmente tal como se experimentan fuera de la mente; no separa, pues, la existencia fuera y dentro de la mente como dos modos diversos y excluyentes entre sí. El realista, por tanto, creerá en la **objetividad** de todas las concepciones necesarias, espacio, tiempo, etc. (p. 68)⁵⁸. En lo sustancial, Peirce comparte la anterior visión de los hechos, que es la sostenida por Duns Scotto. Y de ahí que suscriba -punto éste absolutamente fundamental de su filosofía y de su semiótica- la siguiente opinión que, en su interpretación, formaría parte de las concepciones realistas:

a la larga, la opinión humana tiende universalmente a una forma definida, que es la verdad... Hay, pues, para cada cuestión una respuesta verdadera, una conclusión final hacia la que gravita constantemente la opinión de cada hombre. (p. 65)

Claro está que esta "verdad" o "conclusión final" no se alcanzaría, en opinión de Peirce, de un día para otro, sino que consiste en una gradual **confluencia del pensamiento general con la realidad**, por más que dicha confluencia aparezca como horizonte final o telón de fondo. Volvemos a topar aquí con la idea peirciana, antes referida, de la realidad entendida como consenso en tanto que acuerdo intersubjetivo de la comunidad. Pero, y este es el matiz que introduce su "realismo escotista", hay que reparar en que Peirce no se refiere al consenso intersubjetivo como resultado de un pacto forzado y convencional entre diversas opiniones, sino que esta "opinión final" o "acuerdo católico" -como lo denomina, no sin cierta ironía, Peirce (p. 66)- hacia el que indefectiblemente deriva el pensamiento humano viene dado por esa presión (como la de la china en el zapato, digamos) de la realidad.

Todas estas sucintas indicaciones acerca de cómo Peirce lee a sus "clásicos" nos dan la pauta de su acentuado **realismo** de base, que contrasta con el enfoque de corte **mentalista** a través del que Saussure contempla los hechos lingüísticos. A nuestro modo de ver, esta disparidad relativa al **punto de vista filosófico** que en cada caso se maneja explica en gran medida no sólo su diferente consideración de cómo habría de proceder la investigación semiótica o lingüística, sino también la propia construcción del objeto de estudio, el signo, que cada autor va a concebir de modo diverso. No deja de sorprendernos, en este sentido, el hecho de que, aun compartiendo un idéntico espíritu científico -muy propio de la época de finales del s.XIX y principios del s.XX-, cada autor lo concrete de un modo tan radicalmente distinto. Si el rigor científico de Saussure se traduce en toda esa serie de operaciones previas de recorte que permiten aislar la lengua como constructo abstracto y cuasi-matemático; las aspiraciones

⁵⁸ Otra definición más clara aún de la postura realista:

Cuando un hombre cree que la propiedad de la "dureza" no está inventada por los hombres como la palabra "duro", sino que cree que se halla real y verdaderamente en las cosas sólidas y es una en todas ellas, como descripción de un hábito, disposición o conducta, entonces es realista. (CP., 1.27)

científicas de Peirce se van a concretar en el procedimiento justamente inverso, seguramente influido por los métodos experimentales con los que un hombre de laboratorio, como era Peirce, se hallaba indudablemente familiarizado. Peirce opta por partir de la heteróclita fenomenología de la semiosis, tal y como ésta se manifiesta en la **experiencia viva de los signos**, para llegar desde ahí a los principios explicativos generales. Esto ilumina su posición epistemológica contraria al racionalismo cartesiano, así como su inversión del idealismo kantiano, al otorgarle primacía al juicio sintético frente al analítico, debido a considerar que es preciso partir del fenómeno en sí mismo y del análisis de la experiencia. La inclinación a abordar el signo en la praxis semiótica y comunicativa explicaría, además, la ausencia en la teoría de Peirce de todos esos recortes metodológicos que Saussure consideraba imprescindibles para delimitar el objeto de la lingüística. Pues Peirce no sólo no aspira a eliminar todos aquellos elementos -tales como el tiempo o el habla individual- que desde la óptica saussureana se percibían como obstáculos para el correcto estudio de los signos, sino que los concibe como integrantes de la propia sustancia sémica y susceptibles, por tanto, de ser estudiados por la semiótica.

Si, muy esquemáticamente bosquejado, el signo saussureano se correspondía, como se dijo, con la fórmula *A* significa *B*, Peirce concibe el **SIGNO** de acuerdo con esta formulación alternativa: ***A* significa *B* para *C***. Esta apostilla final va a trastornar, como veremos a continuación, la consideración del signo como equivalencia entre un significante y un significado.

Hay que reparar, primero de todo, en que, a diferencia de Saussure que comienza por describir el signo como entidad aislada para luego definirlo dentro del sistema, Peirce opera de modo inverso, partiendo -como señala Tordera (1978: 104)- de la situación semiótica en general y describiendo el funcionamiento del signo dentro del proceso de la semiosis, en lugar de considerarlo como elemento susceptible de ser aislado⁵⁹. A esta luz habría que interpretar su definición de signo -una de las tantas que ofreció- como "toda cosa que determina alguna otra cosa (su interpretante) a referirse a un objeto al que ella misma se refiere... del mismo modo, con lo que el interpretante se convierte, a su vez, en un signo, y así sucesivamente hasta el infinito." (*CP*. 2.300), y que nos muestra el signo como cadena de interpretantes que en su incesante transformación generan la significación.

Esta definición se compadece, además, con la fórmula anterior de "*A* significa *B* para *C*", cuya apostilla final marca -como acaba de señalarse- una diferencia sustancial respecto del planteamiento saussureano del signo, al definir el signo no como entidad

⁵⁹ Y de ahí que, como muy acertadamente precisa Tordera (1978: 103), Peirce no establezca una tipología de los signos como si éstos fueran entidades, sino las condiciones necesarias y suficientes para que cualquier cosa funcione como un signo. O dicho de otro modo, Peirce se pregunta qué es lo que ocurre cuando decimos que algo es un signo.

biplana, sino como **triáda**. Pues, para Peirce, el signo se produce cuando una expresión queda atrapada en una relación triádica: el objeto, el signo o representamen (aproximadamente equivalente al significante saussureano) y el interpretante⁶⁰. Es justamente la introducción de ese tercer elemento, la categoría de **interpretante**, lo que altera por completo la consideración del signo como equivalencia entre un significante y un significado. En primer lugar, porque supone que cuando se dice que "A significa B" no se quiere dar a entender que "A es igual o equivale a B" siempre y en todas las circunstancias, sino que "si A aparece en los contextos X, Y y Z, entonces significa B". Dicho de otro modo, para Peirce, la relación que une una expresión a un contenido no se rige por la equivalencia o exacta correspondencia entre ambos elementos, sino que es de carácter **inferencial**. Esto significa que el oyente, más que saber de antemano el significado de cierto término, lo infiere en la práctica comunicativa en virtud no sólo de su acerbo lingüístico -que Peirce no pone en duda-, sino de las circunstancias específicas en que tiene lugar la ocurrencia del signo. Esto explicaría por qué, dependiendo del contexto, una misma expresión o significante puede obtener diversas valencias de significado, o sea, pueda variar. Curiosamente, y aunque por vías diferentes, Peirce llega a una conclusión análoga a la que, como vimos, mantenía Voloshinov: a saber, que el signo es variable y no idéntico a sí mismo y que esa variabilidad en la comprensión del signo depende, entre otras cosas, de las circunstancias de enunciación en que éste acontece.

Todavía, existe una segunda diferencia respecto a la consideración saussureana del signo que también se derivaría de la introducción del interpretante. Y es que, de acuerdo con el semiótico norteamericano, "A significa B" no en los términos de correspondencia absoluta de un sistema ideal, sino desde el ángulo relativo representado por el interpretante ("para C")⁶¹. Desde este punto de vista, el interpretante siempre vendría a alterar la perfecta adecuación entre ambas caras del signo, al "retraducir - como señala Eco (1984: 71)- el objeto inmediato o contenido (significado) del signo, interpretándolo y ampliando su comprensión". Cada vez que deseamos especificar el significado del término "caballo" hemos de recurrir a otra serie de términos que lo interpretan, "equino", "corcel", "jamelgo"..., pero que no son exactamente iguales a ese

⁶⁰ Según Peirce, la semiosis es un proceso complejo de "acción o influencia, que sea o implique una cooperación de tres sujetos, no siendo esta influencia tri-partita resoluble en una díada" (*C.P.*, 5.484). Para este aspecto del signo en Saussure, véase la interesante explicación de Benichot (1993: 143-173)

⁶¹ Es muy importante reparar en este sentido en una de las diferencias más radicales entre las concepciones saussureana y peirciana del signo relativa al problema de la intencionalidad del mismo. Mientras que para Saussure hay signo, siempre y cuando alguien lo emite intencionalmente; para Peirce el signo no tiene por qué ser necesariamente intencional o, en términos de Morris (1938) "algo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo..." A diferencia de Saussure, Peirce sitúa, pues, el acento en el destinatario o intérprete, más que en la intencionalidad del emisor. Y de ahí la extraordinaria relevancia que la problemática interpretativa posee en la consideración peirciana del signo.

término, pues poseen connotaciones ligeramente diferentes. Si, en otra vuelta de tuerca, pretendiéramos determinar el contenido de tales términos, nuevamente habríamos de recurrir a otros, que constituyen la cadena de sus posibles interpretantes, y así sucesivamente. O, en palabras del propio Peirce, "Todo signo crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás, un signo más desarrollado", en cualquier caso otro signo diferente, el interpretante, (*CP.*, 2.228). De manera que la relación que, a juicio de Peirce, se establece entre un signo (entendido como vehículo del signo o significante) y su significado está siempre mediatizada por la interpretación. Se trata de lo que Peirce denomina como "**criterio de interpretancia**", vehiculado a través de la categoría de interpretante, y que se halla estrechamente ligado al antes mencionado carácter inferencial del signo.

Hay que reparar, por último, en que el interpretante, en la medida en que retraduce, interpreta y amplía el contenido del signo, implica siempre cierto movimiento adicional, o sea, un **desplazamiento** respecto del signo antecedente que es interpretado. O, como explica Eco (1984: 39), el interpretante actúa a modo de mecanismo que lleva un estímulo inicial a sus más remotas consecuencias ilativas, permitiéndonos rebasar el signo originario. De ahí que no exista interpretante alguno que, al adecuar el signo que interpreta, no desplace, al menos mínimamente, sus límites (p. 72). Pues bien, el resultado de este proceso conforme al cual la semiosis se describe como cadena de interpretantes que explican los significados de significantes precedentes, siendo a su vez interpretados por otros significantes que se convierten en interpretantes y así sucesivamente *ad infinitum* es lo que Peirce va a denominar como **semiosis ilimitada**. La semiosis ilimitada nos muestra el significado no como entidad unívoca y definida de antemano, sino como elemento aplazado o, para ser más exactos, como elemento que continuamente está desplazándose en una suerte de progresión infinita de los signos. O, tal y como lo describe Eco (1979: 67), "La semiosis muere permantemente, pero, así como muere, también renace de sus propias cenizas".

Todo lo dicho, que en absoluto agota la compleja teoría del significado de Peirce, sí permite al menos ilustrar las radicales divergencias que existirían entre la teoría del signo de Saussure y la del semiótico norteamericano. Tales divergencias podrían, quizás, subsumirse en una fundamental. Mientras que Saussure parte de una **consideración estática** de los hechos lingüísticos, Peirce posee una **visión dinámica** de la semiosis. O, para ser más precisos, Peirce aborda la semiosis y el signo precisamente allá donde Saussure decide rehuírlos: en su heterogeneidad y variabilidad, es decir, en lo que en términos saussureanos correspondería a esa vasta área de la *parole*; y, lo que acaso es más decisivo, en su **temporalidad**. Pues cabe pensar que la noción de interpretante, en tanto que agente de la transformación de unos signos en otros, introduce la dimensión temporal en el corazón mismo del signo. El interpretante

permite explicar justamente el fenómeno de la mutabilidad del signo, es decir, del permanente desplazamiento de la relación entre el significado y el significante de un signo, que, si bien Saussure percibe (1916: 113-114), decide, no obstante, relegar a la disciplina subsidiaria de la lingüística evolutiva, más que al estudio de la lengua como sistema de signos. Con todo, lo más interesante es reparar en que, a despecho del diverso punto de vista con que cada cual enfoca su visión global de la semiosis, ambos pensadores son extraordinariamente conscientes de la doble y aparentemente contradictoria faz que este fenómeno posee: su estatismo y su dinamismo, su mutabilidad y su inmutabilidad. En ese sentido, la diferencia más determinante será la naturaleza de la relación que, a juicio de cada autor, existiría entre las dos vertientes de la semiosis o del lenguaje. Mientras que, como ya vimos, Saussure acostumbra a establecer sus distinciones en términos opositivos y excluyentes, es decir, a través de **dicotomías** que implican una evidente jerarquización de los elementos implicados; Peirce contempla esa misma relación entre los términos de manera **dialéctica**.

2. 2. 2. EL PROYECTO DEL TRATADO: FUSIÓN DE DOS MODELOS SEMIÓTICOS

Al comentar *La estructura ausente*, se aludió de pasada al interés de Eco por explorar los fenómenos semióticos en su vertiente más dinámica o abierta, es decir, captados en el discurrir continuo de la comunicación y, por tanto, en su "devenir histórico" (1968: 473). No obstante, en aquella obra tal deseo quedaba únicamente bosquejado mediante algunas tímidas y dispersas alusiones a la obra de Peirce, quien genialmente ya había intuido la naturaleza proteica y extremadamente móvil de la semiosis. Es en el *Tratado de semiótica general* donde Eco concreta y da forma definida a esa concepción dinámica de la semiosis, sin por ello desatender -como ya se ha dicho- su contrapunto dialéctico, es decir, el carácter estable y, en ocasiones, estático de la misma. De manera que, al menos en nuestra opinión, la ambiciosa propuesta semiótica de esta obra de 1975 se arraiga en la pretensión de establecer el funcionamiento de esa **dialéctica entre lo dinámico y lo estático**. Emerge de nuevo, aunque esta vez en relación con la semiosis más que con la obra estética, la metáfora matriz de *Obra abierta*, la díada **apertura/cierre**.

En el *Tratado*, obra árida como corresponde a las exigencias del género, se pueden rastrear, sin embargo, otra serie de metáforas o imágenes que funcionan a modo de resonancias de esta metáfora inaugural, apertura/cierre, y que nos ofrecen una muy interesante semblanza de las ideas de Eco sobre la semiosis. En el primer capítulo de *TSG*, donde se establecen los límites y fines de una teoría semiótica, Eco se formula la siguiente pregunta: si el objeto de la semiótica "se parece más a un cristal o a una red móvil e intrincada de competencias transitorias y parciales." (67). Ambas imágenes nos

remiten respectivamente a una concepción **estática** -el cristal-⁶² o dinámica de la semiosis -la red móvil-, que ilustran gráficamente los dos modelos semióticos más relevantes de este siglo: la tradición continental que arranca con los breves comentarios de F. Saussure sobre una ciencia que estudie la vida de los signos, la semiología, y la corriente norteamericana -semiótica- inaugurada por C.S. Peirce. Como ya se señaló en el capítulo anterior, podría decirse que lo que a grandes rasgos opone a ambos paradigmas es justamente la consideración de la semiosis en su aspecto fijo, es decir, detenida en un corte sincrónico y capturada en el "cristal" de la estructura; o bien, percibida en su aspecto dinámico, como fenómeno mutable y sujeto a una incesante transformación.

En lo que respecta al **objeto de estudio** de la semiótica, la semiosis, Eco parece hallarse -al menos en una primera lectura, que luego matizaremos en la discusión a este capítulo- más cercano al dinamismo preconizado por Peirce que a la visión estática de Saussure. De ahí que, para ilustrar su idea de "signo", compare en otro alarde metafórico la semiosis con una especie de "paisaje molecular en el que la percepción cotidiana nos presenta como formas acabadas lo que en realidad es un resultado transitorio de agrupaciones químicas" (1975: 101). E, igualmente, la imagen que a continuación citamos y mediante la que se refiere a otro de los conceptos claves del *Tratado*, la enciclopedia o Modelo Q, es bastante elocuente al respecto de su concepción dinámica de los fenómenos semióticos:

Podríamos imaginar las unidades culturales particulares como un número muy elevado de bolitas contenidas en una caja: al agitar la caja, se verifican diferentes configuraciones, vecindades y conexiones entre las bolitas (...) bolitas magnetizadas que establecen un sistema de atracciones y repulsiones, de modo que unas se acercan y otras no. (224)

Como puede advertirse, ambas imágenes representan la semiosis como una suerte de *energeia* -término con el que Peirce acostumbra a referirse a ella- que se traduce en el continuo fluir y transformarse de los signos.

Sin embargo, y pese a admitir con Peirce la naturaleza esencialmente dinámica de los procesos semióticos, Eco en absoluto contempla la semiosis como un proceso absolutamente dinámico y caótico, especie de Torre de Babel que acabaría por anular toda posibilidad comunicativa entre los humanos. Desde su punto de vista, esa

⁶² La imagen del "cristal" ya aparecía en la *OA* del 67 a propósito de una polémica sostenida con Lévi-Strauss, en la que Eco se negaba a considerar la obra de arte como si estuviera dotada de las mismas propiedades de permanencia e inmutabilidad que la estructura molecular de un cristal (Eco, 1967: 36). Justamente por esa razón el semiotista refutaba la posibilidad misma, postulada por el estructuralismo más ortodoxo, de realizar un análisis totalmente objetivo y aséptico -es decir, ajeno por completo a la subjetividad interpretativa- de las estructuras de la obra artística. En *TSG*, Eco se reafirma en este planteamiento.

tendencia de los signos a metamorfosearse, que tiene por consecuencia la alta entropía del sistema semiótico (p. 224), halla también en el seno de la semiosis su propio límite. Y de ahí que, aunque, en teoría, las posibilidades de asociación entre "las bolitas" den lugar a una combinatoria virtualmente infinita, en la *praxis* semiótica se comprueba que existen asociaciones cuya ocurrencia es más probable, es decir, que en ese magma semiótico se destacan algunas líneas de fuerza o, como señala Eco, "bolitas magnetizadas". Esto significaría, a juicio de Eco, que en el caos inicial existen ya los gérmenes de un orden, ciertas indicaciones o direcciones generales⁶³.

Para concluir ya con las creaciones lingüísticas del autor, citemos la que, a nuestro juicio, es la metáfora más representativa del *Tratado*, por cuanto sintetiza la concepción de la semiosis que Eco propone en esta obra. Eco se pregunta aquí si el objeto de la semiótica se asemeja más a:

*la superficie del mar, donde, a pesar del continuo movimiento de las moléculas de agua y los flujos de las corrientes submarinas, se establece una especie de comportamiento medio que llamamos "el mar", o bien, a un **paisaje cuidadosamente ordenado**, en el que, sin embargo, la intervención humana cambia continuamente la forma de las instalaciones, de las construcciones, de las culturas... (67)*

Evidentemente, Eco prefiere el paisaje "cuidadosamente ordenado" -que recuerda a los jardines neoclásicos de la ilustración- al paisaje "marino" que, para extender la metáfora, podría resultar en un momento dado excesivamente tormentoso o, lo que es lo mismo, caótico. Se advierte pues que, lejos de vencerse a cualquiera de los dos extremos de la dialéctica entre mutabilidad y fijeza, Eco opta por la *aufhebung* hegeliana, es decir por una síntesis que supere la oposición entre ambas categorías. Si bien, como veremos en el curso de la discusión, es muy importante de cara a la comprensión de sus teorías textuales en *Lector in fabula*, determinar con exactitud en qué términos tiene lugar dicha síntesis entre los modelos semióticos de Peirce y Saussure.

Pasando ya a un terreno más prosaico, resultan evidentes las múltiples dificultades que, desde el punto de vista de la investigación semiótica, entraña la teorización de una concepción de la semiosis como la anteriormente expuesta, ya que, como se advirtió, supone la pretensión de dar cuenta del doble aspecto -fijo y mutable, apertura y cierre- de la semiosis. Para formular y fundamentar semejante concepción Eco va a proponer, como ya se señaló, la fusión de las concepciones semióticas de Saussure y Peirce. Esta

⁶³ Imposible no advertir la semejanza entre esta concepción de la semiosis y la que propone Eco en *OA* para describir la obra artística. Recuérdese la idea, de filiación pareysoniana -metafísica de la figuración- de la forma como principio de orden, surgida de las propias indicaciones que se delinearán en el caos inicial.

fusión reviste en *TSG* la forma de una Teoría Semiótica General que aspira a integrar una Semiótica de la Significación con una Semiótica de la Comunicación. Pese a que por lo general se consideran como excluyentes, Eco procurará establecer una mediación entre ambas orientaciones semióticas (Eco, 1975: 34), de manera que, como subraya Lauretis (1981: 44), el proyecto de *TSG* será justamente la construcción de una teoría que dé cuenta de esa relación dialéctica entre sistemas de significación y procesos comunicativos, atendiendo a la continua interacción entre ambos. Una de las principales novedades del *Tratado* respecto de las propuestas semióticas coetáneas radica justamente en plantear, por una parte, la inseparabilidad de significación y comunicación y, por otra, en considerar que una teoría del significado -una semántica- habría de incluir tanto una teoría de las estructuras o sistemas de significación (constructos abstractos) como una teoría de los procesos de comunicación, que podríamos denominar como *praxis* comunicativa. Todo lo señalado aclara en buena medida la estructuración del *Tratado* en dos apartados netamente distinguidos y que, no obstante, se hallan estrechamente interrelacionados: una primera parte (capítulo 2, pp. 97-255) en la que el autor aborda una Teoría de los Códigos y una segunda, bastante más extensa (capítulo 3, pp. 255-473), dedicada a la Teoría de la Producción Sígnica. La Teoría de los códigos se plantea desde el punto de vista de una Semiótica de la Significación, su objeto es pues el estudio de los sistemas de significación, es decir, versa sobre la organización del universo de signos, los diversos sistemas y reglas que los gobiernan, así como los códigos que constituyen la función sígnica. Desde esta perspectiva, los sistemas semióticos se contemplan como cerrados y estructurados y, en consecuencia, considerados desde un punto de vista sincrónico. Por su parte, la Teoría de la Producción de Signos se enmarca dentro de una Semiótica de la Comunicación que estudia los procesos comunicativos, o sea, la evolución y transformación de los códigos y del universo del sentido a través del examen de los modos de producción sígnica. En el marco de una Teoría de la Producción, los fenómenos semióticos se consideran por el contrario desde un punto de vista dinámico y abierto, que actuaría como el contrapunto necesario del ofrecido en la Teoría de los Códigos.

En lo que a la Teoría de los Códigos se refiere, Eco parte de las nociones tradicionales de signo, código, modelo de diccionario etc., para someterlas a una revisión en profundidad. Redefine, por ejemplo -como veremos más detenidamente-, el propio concepto de signo, incorporando conceptos cardinales de la semiótica peirciana tales como la Teoría del interpretante y de la semiosis ilimitada. Como consecuencia de ello, el análisis del significado así como el propio modelo de representación del espacio semántico sufrirán modificaciones no poco importantes, transitándose del modelo clásico, típicamente estructuralista, del diccionario al de enciclopedia o Modelo Q, una aportación ciertamente crucial. Asimismo, en este enfoque semiótico se incorporan a la

descripción semántica numerosos elementos de una teoría pragmática: es el caso, por ejemplo, de las selecciones contextuales o de las selecciones circunstanciales en la descripción del significado.

Todas estas decisivas rectificaciones o enmiendas a la Teoría de los Códigos parecen sin embargo tener como propósito último despejar el terreno a la segunda parte, en la que se expone una Teoría de la Producción de Signos, la aportación, sin lugar a dudas, más relevante y novedosa del *Tratado*. Novedosa por dos motivos. En primer lugar, porque en ella Eco revisa la taxonomía clásica de los signos que, como se sabe, efectúa una distinción entre símbolos, índices o indicios e iconos y arbitra un nuevo criterio para la clasificación de los mismos: la ciertamente fecunda idea de modos de producción sígnica. La tipología tradicional que distingue entre símbolos, índices e iconos no caracteriza, a juicio de Eco, a los signos en sí mismos, sino al modo en que se producen, de manera que los tipos de signos no son sino el resultado de diferentes modalidades productivas u operativas (1975: 266-267).

La otra novedad de esta segunda parte radica en que en ella se trata de manera específica el aspecto dinámico o procesual de la semiosis, aspecto éste que venía siendo tradicionalmente obviado por la semiótica europea de corte notablemente más estático. Por dinamismo se entiende aquí el trabajo que en la praxis comunicativa concreta se realiza al interpretar y producir signos, mensajes, textos, etc. (259). Las manifestaciones más relevantes de ese dinamismo vienen constituidas por los fenómenos de invención, creación e interpretación de signos. Y es justamente en este contexto -en el marco de la Teoría de la Producción de Signos- donde se consagra un extenso apartado (pp. 416-435) al análisis del texto estético como uno de los modos más complejos de invención sígnica.

Parece legítimo interpretar que toda la revisión o, más exactamente, redefinición de la Teoría de los Códigos tiene como fin último ampliar el marco de una Semiótica de la Significación, arbitrando un espacio teórico en el que sí tenga cabida el estudio del aspecto dinámico de la semiosis, objeto de análisis de una Semiótica de la Comunicación.

Sin embargo, desde el **punto de vista** estrictamente **operativo o metodológico**, el proyecto de fusionar las dos perspectivas semióticas de Saussure y Peirce, en principio no demasiado compatibles, planteaba, como puede imaginarse, no pocos inconvenientes. En términos generales, la estrategia de Eco en el *Tratado* va a consistir en conservar, por una parte, aquellos conceptos e instrumentos de análisis del estructuralismo de probada eficacia para la investigación semiótica -la estructura, el código, análisis componencial, etc.-; pero, paralelamente, en flexibilizarlos o ahorrarlos, de modo que se amolden al espíritu, por así decirlo, de la semiótica peirciana. Insistamos de nuevo en que, a nuestro juicio, y pese a la incorporación de

todos estos elementos de la teoría estructuralista, la concepción de la semiosis que en *TSG* se defiende parece coincidir en lo sustancial con la visión de Peirce.

Ha de repararse en que **la estrategia de conservación y flexibilización del enfoque estructuralista** es absolutamente coherente con la opción epistemológica defendida por Eco en 1968 (vid. cap. 5, "Los métodos de la semiótica"), e ilumina, al menos en parte, las razones que en ese momento le llevaron a efectuar una crítica tan severa del estructuralismo ontológico y a proponer la estructura no como realidad inmanente, sino como constructo teórico e instrumento de análisis. Si, como se dijo, la Teoría de los Códigos -objeto de la primera parte de *TSG*- explicaba la semiosis conforme a la noción de estructura o sistema y la Teoría de la Producción Sígnica -toda la segunda parte- la consideraba por el contrario en su vertiente dinámica de proceso de comunicación, es obvio que ambas perspectivas no resultan, en principio, del todo armonizables. Pero, al plantear la estructura en tanto que ficción operativa o modelo hipotético, o sea como mera herramienta de análisis, la contradicción se disuelve, ya que ello significa que, pese a que en *TSG* se afirma una estructura o sistema de la semiosis -toda la Teoría de los Códigos-, ésta es siempre el resultado de una operación de laboratorio que permitiría al investigador analizar lo que en la realidad se manifiesta como móvil y dinámico. Al dejar de contemplarse como esencia trans-histórica subyacente a los fenómenos comunicativos, la estructura ya no obstaculiza la concepción dinámica -o sea, histórica- de los mismos, sino que se plantea como instrumento eficaz para explorar y describir dicho dinamismo. Eco logra de este modo ahuyentar lo que en *EA* (467) denominaba como "falacia ontológica" y rescata para sí el potencial operativo del estructuralismo.

La adopción de esta vía intermedia permite además a Eco rectificar y, lo que es más decisivo, ampliar en diversos e importantes sentidos el marco de las semióticas de corte estructural. Destaquemos sumariamente las novedades más relevantes respecto de las teorías precedentes.

- Una de las ideas centrales sobre la que descansa *TSG* es, según señala el propio Eco (1975: 26-27), la oposición regla vs. proceso que articula la diferencia antes aludida entre significación y comunicación y, en consecuencia, entre una Teoría de los Códigos y una Teoría de la Producción de Signos. Mientras que la significación se establece en virtud de un sistema o serie de códigos -regla- estipulados convencionalmente por la sociedad, la comunicación se concibe, más que como sistema, como proceso dinámico que aprovecha las posibilidades previstas por el código para producir o generar expresiones (Eco, 1975: 27). Apunta Fabbri (1992: 178) que en la teoría semiótica de Eco se advierte la evolución desde una teoría de los códigos y de la información, atenta a los sistemas más que a los procesos de sentido -es el caso de los primeros tanteos del autor en *La estructura ausente*- a una semántica de los procesos de significación tal y como se

plantea en el *Tratado*. Una evolución que -coincidimos con Fabbri- parece deberse, por una parte, al influjo de Peirce como autor tutelar de las teorías de Eco en el 75 y, no menos importante, al interés en abordar fenómenos semióticos de alta complejidad, como es el texto estético. En todo caso, en el *Tratado* la oposición regla vs. proceso se establece - como por lo demás casi todos los "pares opositivos" que en esta obra aparecen- de manera dialéctica.

La relevancia de conjugar ambos puntos de vista reside, como observa Ray (1984: 130), en que de este modo Eco logra atender al doble aspecto, sistemático y procesual, de la semiosis e integrar, mediante la noción de proceso, el aspecto dinámico de la semiosis en el marco de los sistemas de significación. Repárese, además, en que el par regla/proceso es en cierto modo análogo al de estructura/historia que, de modo más vago, ya se planteaba en *EA*. La aspiración de Eco en *EA* de conjugar el aspecto sincrónico -estructura- con el diacrónico -historia- va a encontrar el cauce semiótico idóneo en la articulación de los términos regla/proceso.

- Otra de las innovaciones de la propuesta semiótica de Eco, obviamente vinculada a la anterior, radica en suspender la "ruptura" saussureana entre *langue* y *parole* en cierto sentido paralela a la cesura de Chomsky entre *competence* y *performance* (cfr. Eco, 1975: 25-28). Una de las ambiciones de Eco en el *Tratado* es precisamente superar ese tipo de contraposiciones, evitando el hiato que en la teoría lingüística del presente siglo ha escindido de manera tan abrupta los dominios de la teoría y la *praxis*, es decir, de las relaciones entre lengua modelo como constructo teórico y la realidad cambiante y dinámica de las lenguas naturales objeto de estudio. Aparte de suponer una importante modificación del paradigma estructural más ortodoxo, esta idea supone la postulación de un modelo de significado que funde las nociones tradicionalmente excluyentes -al menos desde el punto de vista de la investigación- de competencia y actuación, código y mensaje, lengua y habla (Ray, 1984: 130 y Fabbri, 1992: 180). Este proyecto semiótico es en todo coincidente con los planteamientos de las semióticas textuales de segunda generación⁶⁴ que aspiran a hacer converger el estudio de la lengua con el estudio del discurso y que se constituirán en uno de los fundamentos sobre los que Eco construya su Teoría del lector modelo en *LF*.

- En este sentido, la novedosa incorporación del componente pragmático a su teoría semiótica va a ser decisivo, en la medida en que se trata del elemento que le va a

⁶⁴ En *LF*, Eco distingue entre dos tendencias diversas de teorías del texto o semióticas textuales, las de primera generación y las de segunda generación. Las primeras, a decir de Eco, se muestran extremistas y muy polémicas respecto de la lingüística de la oración (y más aún respecto de la del código), mientras que las teorías de segunda generación tratan de conseguir una "sagaz fusión entre ambas posibilidades, fijando puntos de enlace entre un estudio de la lengua como sistema estructurado que precede a las actualizaciones discursivas y un estudio de los discursos o de los textos como productos de una lengua ya hablada...". La semiótica de Peirce es, según señala Eco, representativa de las Teorías de Segunda Generación (cfr. Eco, 1979: 23-26).

permitir salvar el *impasse* entre los dominios antes aludidos de lengua y discurso (y demás nociones solidarias). Efectivamente, a través de esta nueva disciplina Eco logrará articular coherentemente y, lo que es más importante para el autor, formular rigurosamente su perspectiva dinámica de los fenómenos comunicativos, ya que la pragmática registra justamente aquellos aspectos de la lengua relativos al habla o discurso, es decir, todas las variaciones culturales, sociales, etc. que ofrece el sistema en la praxis comunicativa cotidiana. Por otra parte, el diseño de una semántica que procura resolver en su propio marco problemas comúnmente adscritos a la pragmática (Eco, 1975: 27) representa la bisagra o "eslabón perdido" que permitirá a Eco integrar y tratar unificadamente los espacios -habitualmente tratados como compartimentos estancos- de significación y comunicación (y en consecuencia las oposiciones lengua/habla, código/mensaje, etc.). Pero, además, la, llamémosla, "vía pragmática" inaugurada en el *Tratado* define la dirección que tomarán las investigaciones de Eco en obras futuras como *LF*. La proposición en *TSG* de una semántica instruccional que, como el modelo Q o enciclopedia, incorpora información pragmática es la plataforma en la que Eco se va a apoyar en *LF* para articular las relaciones entre texto y lector.

2. 2. 3. LA INCORPORACIÓN DEL COMPONENTE INTERPRETATIVO AL ESTUDIO DE LA SEMIOSIS

2. 2. 3. 1. REDEFINICIÓN DEL SIGNO

Muy significativamente, Eco comienza su extenso capítulo dedicado a la teoría de los códigos proclamando la **crisis del concepto ingenuo de signo** (cfr. 1975: 101 y también 1984: 14), categoría ésta que, a su juicio, "se disuelve en un retículo de relaciones múltiples y mutables" (íbid). Por extensión, la semiosis, otra de las nociones claves de toda semiótica, se configura, a decir del autor, no ya como paisaje ordenado y predefinido de antemano, sino -tal y como la describía una de las metáforas que ya comentamos al comienzo del presente capítulo-, como "paisaje molecular en que la percepción cotidiana nos presenta como formas acabadas lo que en realidad es un resultado transitorio de agrupaciones químicas" (p. 101).

No obstante, hay que decir que la afirmación de la "disolución del signo" resulta, cuando menos, paradójica al enunciarse en el contexto de un capítulo titulado "Teoría de los códigos", dado que, como se sabe, el código es precisamente el elemento que viene a asegurar la estrecha unión entre las dos caras del signo o, por así decirlo, su no disolución. Pues bien, la reflexión de Eco sobre el signo en el *Tratado* se va a nutrir justamente de esta paradoja o tensión inicial entre posiciones aparentemente contradictorias que el semiotista logra hacer converger, diseñando meticulosamente un

espacio de intersecciones entre las dos visiones de la semiosis que comentábamos en el epígrafe anterior.

Es evidente, para empezar, que con semejante afirmación Eco en modo alguno deseaba sumarse a las múltiples y reiteradas declaraciones teóricas sobre la "muerte del signo" que, como él mismo muy acertadamente comenta (1984: 19-20), de constituir una razonable actitud crítica han degenerado en una moda que salpica los debates filosóficos de buen tono de las últimas décadas. Más bien, lo que a su juicio entra en crisis son ciertos aspectos -no todos- de la consideración saussureano-estructuralista del signo, como, por ejemplo, la idea de una estricta correspondencia, punto por punto, entre significante y significado, que Eco refuta por ingenua, planteando en su lugar el signo como red de reenvíos múltiples entre significantes y significados. Asimismo, y como veremos más detenidamente, Eco se desvía del estructuralismo más ortodoxo, al afirmar **la transitoriedad de las correlaciones entre significante y significado**, allá donde Saussure apreciaba la existencia de un vínculo de carácter permanente entre ambas caras del signo. Para decirlo brevemente, lo que Eco va a cuestionar a lo largo del Tratado, aunque, como veremos, con muchas e importantes matizaciones, es la validez del antes comentado modelo de equivalencia del signo, que, en líneas generales, venía siendo la opción triunfante desde el estructuralismo ginebrino hasta los años 60. Paralelamente, a lo largo del *Tratado*, Eco se inclina, si bien con bastante cautela, a una **concepción inferencial** del signo, en la línea de la mantenida por C.S. Peirce, la cual, como se dijo, supone un proceso de semiosis ilimitada conforme al que el significado se contempla como cadena infinita de interpretantes en la que un signo traduce a otro *ad infinitum*.

Ahora bien, es preciso no dejarse confundir por el tono algo desafiante de estas declaraciones iniciales en torno al signo, que darían a entender cierto extremismo teórico que, sin embargo, se ve desmentido por una lectura atenta del texto. La redefinición que Eco ofrece del signo en el *Tratado* entraña operaciones harto más complicadas que la de una simple sustitución *tout court* del modelo saussureano por el modelo inferencial defendido por Peirce. De acuerdo con esa doble **estrategia de conservación e innovación**, que marca la tónica general de *TSG* en lo que al tratamiento del signo se refiere, Eco en absoluto abjura del estructuralismo, sino que, más bien, toma de él muchos de sus conceptos centrales -sistema, código y, en general, casi todos los elementos propios de una teoría de la significación-, sólo que transformándolos y readaptándolos, de manera que se ajusten a sus fines teóricos. En esa misma línea de actuación, Eco incorpora ciertos aspectos de la semiótica peirciana, sobre todo, los relativos a su Teoría del Significado, pero poniendo siempre buen cuidado en recortarlos debidamente, con objeto de que no desborden el marco previamente establecido de una teoría estructural de la significación.

Así pues, como vemos, el semiótico italiano diseña un juego de equilibrios sumamente complicado para explicar y formalizar el concepto de signo. Y no está de más preguntarse, o conjeturar al menos, cuál es el fin último de sus teorías del 75, con objeto de esclarecer el sentido de esta estrategia. Ya en 1972, en el curso de un ciclo de conferencias sobre el estructuralismo (vid. Robey, 1973), en el que participaron varios de los grandes popes de este movimiento -Lyons, Leach, Culler, etc.-, Eco, en una enérgica defensa de los límites territoriales de la semiótica, señala que ésta "debe tratar la constitución interna de las unidades culturales, en tanto en cuanto están regidas por leyes semióticas" (Eco, 1973: 100). Esto es lo mismo que afirmar que la semiótica debe ocuparse del significado y de los procesos de significación. Pero daría la impresión, a juzgar por algunos de los comentarios de Eco a lo largo del *Tratado* (vid. pp. 144-146), que la lingüística saussureana y, de manera más general, las semánticas en uso durante los años 60 y 70 proporcionan una **teoría del significado insuficiente** para alguien que, como el semiótico italiano aspira, por una parte, a elucidar fenómenos de alta complejidad significativa, como es el texto estético, referente último -como ya se dijo- de la semiótica de Eco; y, más importante aún, pretende explicar el funcionamiento de la semiosis en su praxis comunicativa, más que como resultado de laboratorio. Este último objetivo, que en el *Tratado* se concreta en la postulación del Modelo Q o enciclopedia, requería, evidentemente, la asistencia de una teoría lo suficientemente flexible y refinada como para captar los sutiles desplazamientos significativos que se operan en la comunicación real y que desbordan por completo el reductivo marco de las semánticas de diccionario. Se podría conjeturar que la semiótica de Peirce viene a suplir este vacío, al proporcionar a Eco una teoría del significado que, al proponer un modelo inferencial -y, por lo mismo, más dinámico- para la explicación del signo, permite dar cuenta de las continuas transformaciones de significado que afectan a la vida de los signos y, en consecuencia, ofrece, cuando menos, los instrumentos filosóficos idóneos para reflexionar sobre esa cualidad polivalente, esquiva y efímera del significado.

No obstante, y tal y como ya sucedía en su *Obra abierta*, la imbricación de elementos procedentes de diversas teorías, y en el caso que nos ocupa, de diversas visiones de la semiosis, conlleva no pocas dificultades. El **problema**, en este caso, radicaba en postular, por una parte, el signo entendido como entidad mutable y basada en procesos de carácter inferencial, más que en la estricta equivalencia entre significante y significado, al tiempo que se afirmaba (y se utilizaba para explicar todos los procesos relativos a la significación) el concepto de código que, como se sabe, consiste en la relación fija y permanente que se instituye entre el plano de la expresión y el plano del contenido y que, por tanto, vendría a asegurar la neta equivalencia entre significante y significado, cuestionada por Eco.

Pues bien, para solventar este nada irrelevante problema, trasunto en definitiva del intento mismo de reconciliar las perspectivas saussureana y peirciana del signo, Eco habrá de recurrir de nuevo a diversas **operaciones estratégicas** o de ajuste entre ambos enfoques, dos básicamente: flexibilizar por una parte la Teoría de los Códigos, asimilando las importantes rectificaciones de Hjelmslev a la concepción saussureana del signo lingüístico e incardinar, por otra, las teorías semióticas de Peirce en el marco de dicha Teoría de los Códigos, insertando las nociones de interpretante y semiosis ilimitada como elementos constitutivos de la estructura del significado del signo.

Veamos con mayor detenimiento el desarrollo de estas operaciones a lo largo del *Tratado*, atendiendo de paso al modo en que Eco redefine los conceptos de signo, código y significado en el marco de su proyecto semiótico.

1. La función semiótica.

La primera de estas operaciones consiste en sustituir la noción saussureana de "signo" por la de "**función semiótica**", concepto acuñado por Hjelmslev (1943), de acuerdo con el cual la función -o relación- semiótica se produce cuando una expresión y un contenido se ponen en correlación, convirtiéndose ambos elementos en funtivos de la correlación (Eco, 1975: 99). La asimilación de este concepto hjelmsleviano le permite a Eco rectificar el planteamiento estructuralista, llamémosle, "fuerte" en varios sentidos fundamentales. El signo deja de contemplarse, tal y como señalábamos al comienzo, como entidad semiótica física, esto es, desde este punto de vista, los signos no se consideran ya como elementos concretos y definidos de una vez por todas y para siempre, sino tan sólo como las ocurrencias del elemento pertinente de la expresión. Asimismo, la hipótesis hjelmsleviana implica que el signo no se conciba ya como entidad semiótica fija, convirtiéndose así en el lugar de encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas diferentes, el de la expresión y el del contenido, y asociados por una correlación codificadora (cf. Eco, 1975: 99-101).

Apoyándose en las decisivas rectificaciones de Hjelmslev a la teoría saussureana, Eco va a proponer el signo como **momentánea intersección o magnetización entre los planos de la expresión y del contenido**, más que como relación permanente entre ambos. De manera que el signo pasa a ser, en palabras del propio Eco:

el resultado provisional de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código. (p. 100)

Es importante subrayar que Eco puntualiza que únicamente en este sentido, esto es, de acuerdo con las "enmiendas" de Hjelmslev, acepta la definición de Saussure según la cual un signo es la correspondencia entre significante y significado (99-100).

2. El código:

La rectificación del concepto de signo en los dos sentidos apuntados por Hjelmslev va a tener consecuencias decisivas en la consideración de toda la serie de elementos que entran a formar parte de la definición clásica del signo, tales como las nociones de código, significado, referente, etc. Particularmente interesante, a nuestro entender, es el tratamiento que recibe el código en el *Tratado*, ya que, de todas las nociones antes referidas, es la que seguramente resulta más conflictiva desde el punto de vista teórico -cuestión ésta que analizaremos en la discusión-. Hay que subrayar con Proni (1992: 90), pues el dato es fundamental, que Eco se aparta de Peirce, para aceptar con Saussure la convencionalidad del signo, salvaguardando de este modo, aunque con importantes reservas -que a continuación veremos- el concepto de código en su función de regla que permite asociar los elementos de uno o más sistemas. Así lo prueba todo el primer capítulo de *TSG* dedicado a una Teoría de los Códigos, en donde Eco se apoya en la noción de código para describir los fenómenos semióticos desde el punto de vista de una semiótica de la significación, es decir, para explicar los aspectos sistemáticos relativos a la significación.

No obstante, y coherentemente con su definición de signo como resultado provisional de reglas de codificación, Eco asume el código únicamente bajo ciertas condiciones o, para ser más exactos, vuelve a reelaborar el concepto a la medida de su teoría semiótica. A su juicio, no sería correcto afirmar que un código organice signos, sino que, más bien, lo que hace es proporcionar las reglas para generar signos como ocurrencias concretas en el transcurso de la interacción comunicativa (1975: 101). Así concebido, el código deja de ser, como observa Ray (1984: 127), una estructura estable y permanente, condición natural del sistema semántico -idea ésta característica del estructuralismo que Eco denominaba como ontológico-, para convertirse en una "momentánea magnetización de las unidades culturales". Dicho de otro modo, en la dimensión real de la comunicación, la semiosis operaría un proceso de continua reorganización de los códigos. De ahí que el código, que en el contexto de la lingüística saussureana, y también en la teoría de la información, representaba el artificio capaz de asegurar la relación de absoluta equivalencia entre plano de la expresión y plano del contenido, se aproxime tímidamente -al menos a nuestro modo de ver- a algo vagamente similar a lo que Peirce denominó como "máxima pragmática". Al menos, la función del código así concebido es en cierta medida análoga a la que Peirce le atribuía a la máxima pragmática.

2. 2. 3. 2. EL PROBLEMA DEL SIGNIFICADO.

Una vez efectuadas todas las rectificaciones anteriores que abrían una brecha estratégica en la consideración estructuralista del signo, en la medida en que reconfiguraban el rígido marco de una Teoría de los Códigos, tornándolo más amplio y flexible, Eco ya está en condiciones de abordar el problema a todas luces central de la semiótica, la **explicación del significado**.

Asegura Eco (1973: 96-97 y 1975: 144), no sin razón, que muchos lingüistas han llegado a considerar que el extenso campo de la Forma del Contenido (o, más llanamente, del significado de las expresiones) caía fuera de la jurisdicción de la lingüística, y por extensión, de la semiótica, constituyendo más bien objeto de estudio de otras disciplinas como la antropología cultural o la filosofía, y de ahí que haya permanecido inexplorado hasta el momento. Muy al contrario, Eco opina que la semiótica "debe" ocuparse de la Forma del Contenido, es decir, de la constitución interna de las unidades culturales (1973: 99). Tal cometido se revela, sin embargo, harto complejo, pues, como advierte el autor en otra parte (1975: 144), es evidente que existe un hiato notable entre las ciencias de los sistemas de la expresión y las ciencias de los sistemas del contenido. Efectivamente, mientras que las ciencias de los sistemas de la expresión consiguen elaborar modelos rigurosos que aislen un número limitado de fonemas o, en este mismo sentido, la sintaxis logra formalizar con éxito las estructuras de la lengua; la ciencia semántica no alcanza a formular un sistema coherente y, sobre todo, suficientemente explicativo de los significados de una lengua. Es la semántica estructural (Guiraud, 1955; Greimas, 1966; Todorov, 1966; Lyons, 1963) la única hasta el momento que se ha propuesto abordar la ambiciosa tarea de elaborar un **sistema de la Forma del Contenido**, estableciendo una especie de esquema del Espacio Semántico Global. No obstante, dicha tarea topa, a juicio de Eco (1975: 146), con dos obstáculos. El primero, puramente empírico o de índole práctica, radica en que los estudios estructurales únicamente han conseguido circunscribir subsistemas muy limitados como el campo de los colores, las clasificaciones botánicas... El segundo, mucho más decisivo, es que "la vida de los campos semánticos parece más breve que la de los sistemas fonológicos, cuyas organizaciones permanecen inalterables en muchos casos durante siglos a lo largo de la historia de una lengua." (p. 146).

Lo que Eco, acaso por cortesía académica, omite al referirse a los obstáculos con que chocan las semánticas de corte estructuralista es que el primero de ellos, esto es, la evidente limitación de sus descripciones del espacio semántico, es consecuencia directa de no haber tomado en consideración el segundo inconveniente que, tal y como precisa el italiano, estriba en la propia naturaleza de los procesos semióticos. Obviamente, el problema radica en que desde el marco teórico en el que opera el estructuralismo -el

mismo que Eco en parte, y sólo en parte, desconstruye en la primera sección de su *Tratado*-, cuya premisa fundamental es la del estudio sincrónico, o sea, la congelación del significado en un determinado corte temporal, resulta imposible dar cuenta de la naturaleza de los procesos de significación. Una naturaleza que se distingue por esa extrema movilidad que convierte al significado en una unidad difícilmente aprehensible -a diferencia, por ejemplo, de las unidades fonológicas-, en especial si se desea captar desde una óptica exclusivamente sincrónica. Sucede, como sabemos, que esa percepción del significado como fenómeno dinámico y elusivo desafía muchos de los presupuestos del método estructural y, sobre todo, de quienes lo toman no como método, sino como premisa filosófica. Muy al contrario, Eco, seguramente por influencia del pensamiento peirciano, no sólo considera la mutabilidad e historicidad, como variables o "accidentes" que habría que tener en cuenta -a regañadientes- para explicar el signo, sino que entiende que el dinamismo forma parte de la "sustancia", digamos, del signo. Es justamente en ese sentido en el que **dicho carácter dinámico, mutable o histórico entra a formar parte de la propia estructura de significado del signo** en la propuesta semiótica de Eco, en el modo en que explicaremos a continuación. Así pues, daría la sensación de que el semiótico italiano alberga la intención de cubrir el amplio hueco teórico que dejan vacío las semánticas estructurales, partiendo de las limitaciones de sus descripciones del Espacio Semántico Global, y aprovechando, también, los logros de dichas semánticas.

Saussure fue, desde luego, el primero en plantear el problema del significado, al considerar el signo no como mero vehículo significante, sino desdoblado en un plano de la expresión y un plano del contenido. Sin embargo, matiza Eco (1975: 44), Saussure no definió nunca claramente el significado, "pues lo dejó a mitad de camino entre una imagen mental, un concepto y una realidad psicológica no circunscrita de otro modo". En realidad, añadiríamos nosotros, el lingüista suizo tampoco parece, a juzgar por la lectura de *Curso de lingüística general*, especialmente interesado en ir más allá en su aclaración del significado, pues se diría que le fascina más desentrañar el mecanismo de ese sofisticado juego de ajedrez que para él representa la lengua. En todo caso, será Hjelmslev quien nuevamente ahonde, y lo que es más importante, problematice el concepto de significado legado por Saussure. Como se sabe, a diferencia de éste, Hjelmslev propone una clasificación conforme a la que los dos planos de la expresión y el contenido se desdoblan a su vez en forma y substancia (e incluso llega a introducir una tercera categoría, la materia). De igual modo que las unidades fonológicas se distinguen entre sí en virtud del criterio de oposición, el significado, de acuerdo con la teoría de Hjelmslev, también se define gracias a su posición dentro de un sistema constituido por otros significados y en función de la diferencia que mantiene respecto de las otras unidades del sistema. La forma del contenido es, pues, una especie de mapa

topográfico de ese sistema, que recorta el continuum en bruto de la sustancia del contenido, volviendo pertinentes ciertas unidades, mientras que a otras las considera como puras variables.

Eco está básicamente de acuerdo con la hipótesis hjelmsleviana de la articulación del plano del contenido en figuras, que habilita una **definición del significado en términos de su valor posicional y opositivo dentro de un sistema**. Esa hipótesis, más que una teoría de corte referencial, explica, entre otras cuestiones, el hecho de que cada lengua organice el significado, o sea, la forma del contenido, de un modo diverso, merced a una peculiar segmentación de los campos semánticos. Así, de acuerdo con el clásico ejemplo propuesto por Hjelmslev, allá donde la lengua inglesa únicamente distingue entre "wood" y "forest", el alemán establece una clasificación diversa que le permite percibir una unidad adicional de significado, "Baum", "Holz", "Wald". Igualmente, a diferencia de nosotros, que sólo podemos diferenciar entre blanco o gris, los esquimales, en virtud de su peculiar organización de la forma del contenido, pueden llegar a aislar hasta diez unidades diferentes dentro de ese espectro. Esta idea resulta, además, particularmente fecunda a ojos de Eco, ya que le permite constatar el estrechísimo vínculo -de enorme importancia para cualquier semiotista- existente entre cultura, visión del mundo y significado. De manera que, a su juicio:

Existe una interacción bastante estrecha, y en varias direcciones, entre la visión del mundo, el modo como una cultura vuelve pertinentes sus unidades semánticas y el sistema de los significados que los nombran e interpretan. (1975: 151)

Ahora bien, aunque las teorías de Hjelmslev proporcionen un punto de partida inestimable para cualquier exploración ulterior del significado, no dejan con todo de seguir situándose dentro de una visión estructuralista del fenómeno del significado. Y, en ese sentido, seguirían sin dar respuesta al problema del radical dinamismo inherente a los procesos de significación, que es el que justamente Eco se propondría resolver, al menos, según nuestra hipótesis. Observa en este sentido el italiano que, lejos de hallarse claramente deslindados, los límites semánticos de las formas del contenido son vagos y movedizos. De manera que en una cultura determinada pueden coexistir campos semánticos complementarios o contradictorios; una misma unidad cultural puede, por tanto, dentro de una misma cultura, entrar a formar parte de campos semánticos diferentes; y, lo que es más, en el ámbito de una cultura, un campo semántico puede deshacerse y reestructurarse en un nuevo campo, es decir, se pueden operar -y de hecho así sucede continuamente- cambios de código (p. 153). Así pues, las unidades culturales, término con el que Eco alude a la noción de "significado", rara vez resultan

ser entidades unívocas, sino que generalmente constituyen lo que la teoría cognitiva (Lakoff, 1972) ha denominado como "fuzzy concepts" o "conjuntos borrosos".

Como se comprenderá, semejante hallazgo posee consecuencias determinantes para la reconsideración del objeto de estudio, el significado. Ante todo, evidencia que la organización de un sistema semántico no posee la estructura cristalina y geométrica que las teorías estructuralistas le atribuían o, en palabras del propio Eco (p. 147), significa que, si se acepta también en relación con los sistemas semánticos la metáfora saussureana del ajedrez, habría que pensar que "el movimiento de una sola pieza cambia toda la fisonomía del juego"⁶⁵. Y lo que es más importante, si es cierto que el estudio del significado tiene que ver, como se dijo, con "conjuntos borrosos", se entiende que, desde este punto de vista, resulte indispensable analizar las unidades de un campo semántico en su carácter equívoco, es decir, "como **sememas abiertos a varias lecturas**" (Eco, 1975: 156).

Digamos que justamente aquí parece hallarse el punto de inflexión donde se requiere la asistencia de las **teorías de Peirce** para la aclaración del esquivo fenómeno del significado. Ya que no se trata únicamente, como afirmaba Hjelmslev, de que cierta unidad de la forma del contenido (significado o unidad cultural, de acuerdo con la terminología de Eco) mantenga relaciones de carácter opositivo, sistemáticas, con otra serie de unidades. Además -al menos éste es el planteamiento de Eco-, dicha unidad se constituye como el punto de partida de una especie de "árbol semántico imaginario que se ramifica por diferentes direcciones en una serie de campos o ejes semánticos" (1973: 101). O, para ser más exactos, cierto vehículo-del-signo (o significante) x no transmite solamente una determinada posición en un campo semántico concreto, sino que nos está remitiendo, por lo general, a una **red de posiciones** dentro del mismo campo semántico e incluso dentro de campos semánticos distintos. Dichas posiciones constituyen las así llamadas marcas semánticas, denotativas o connotativas, del semema⁶⁶. Por ejemplo, el significante/vehículo-del-signo "ballena" nos refiere de inmediato a la noción de pez, mamífero, etc., pero, tal y como nos recuerda Eco en uno de sus alardes eruditos, también, en la tradición de los bestiarios medievales representa un monstruo, que a su

⁶⁵ He aquí, pues, el límite, arriba señalado, con el que topan las semánticas estructurales. Y es que, debido a su tendencia a reificar la estructura, no serían capaces de explicar desde tal presupuesto epistemológico el fenómeno de la continua transformación de los campos semánticos.

⁶⁶ Las marcas semánticas se identifican negativa y opositivamente, por diferencia con otras. Eco no las entiende como entidades abstractas e ideales, tal y como se plantea en modelos de significado como los propuestos por Katz y Fodor (1963), sino como los interpretantes de Peirce, o sea, como representaciones diversas del mismo significado (un sinónimo, una definición científica, e incluso un signo no lingüístico: imagen, sonido, comportamiento, emoción). La identificación de las marcas semánticas con los interpretantes implica, tal y como sugiere Cosenza (1990), ligar las representaciones teóricas abstractas a sus aplicaciones concretas y particulares, es decir, establecer la conexión entre la abstracción del código y la concreción de los fenómenos por explicar, a través de la categoría del interpretante. Esto supone, ciertamente, como señala la autora, un muy decisivo desplazamiento con respecto a la semántica estructuralista.

vez representa a Leviathan y éste a su vez al diablo y así sucesivamente... Las unidades culturales aparecen, por tanto, engarzadas en una especie de cadena compuesta por referencias continuas a otras unidades que pertenecen a campos semánticos diferentes. Recordemos ahora que una definición muy similar a ésta era la que nos proporcionaba Charles Sanders Peirce, al señalar que signo, entendido como vehículo-del-signo o significante, es "toda cosa que determina alguna otra cosa (su interpretante) a referirse a un objeto al que ella misma se refiere..." (*CP*, 2.300). Y, efectivamente, a través de este ciertamente largo rodeo por las semánticas estructurales, de lo que se trataba, según parece, era de arribar a la semiótica peirciana.

Todo lo anteriormente dicho posee, a nuestro modo de ver, dos consecuencias teóricas de primera magnitud.

- Supone, en primer lugar, aceptar con Peirce que el **significado**, lejos de ser una entidad unívoca y definida de antemano, que es lo que implícitamente se deduce de la lectura del *Curso de lingüística general*, **se halla sujeto a una permanente transformación**. De acuerdo con esta perspectiva, no se trata tanto de que nuestra mente albergue una especie de reserva de significados previamente constituidos, cuanto que el significado se manifiesta como proceso abierto, cuyo resultado final o definido únicamente se concreta en la praxis comunicativa. Esto explica la naturaleza "abierta" y esencialmente polivalente del significado, es decir, el hecho -se diría que incuestionable- de que, dependiendo del contexto y de otra serie de parámetros, un mismo significante o vehículo-del-signo pueda obtener diversos valores de significado. Así pues, el significado final de un término o significante no se agotaría, desde este punto de vista, en la clásica entrada de diccionario, que, a lo sumo, proporciona las líneas directrices del significado más consensuado por una comunidad (esto es, de mayor frecuencia de uso). Más bien, constituye una especie de telón de fondo o, por así decirlo, de "horizonte de expectativas" hacia el que la cadena infinita de interpretantes (signos que interpretan a otros signos) nos conduciría, tal y como precisa Eco (1975: 122) por aproximación, asintóticamente, y mediante una serie de continuos desplazamientos. O, para utilizar una metáfora geológica del estilo de las usadas por el genial Peirce, el significado último o definitivo supone el resultado de la progresiva sedimentación de todos los significados previos.

- Hay que reparar, en segundo lugar, en que esta consideración del funcionamiento de la semiosis y de los procesos de significado muestra un panorama en que la semiosis parece hallarse en fuga permanente, en la medida en que los signos se transforman en otros signos que los interpretan, generando de este modo un plus o excedente de significado, por lo que jamás, a juicio de Peirce, se podrían encontrar dos signos exactamente equivalentes. Pues bien, justamente este "paisaje" sería el que Eco asume en su propuesta de definición del significado. Eco acepta explícitamente, la **semiosis**

ilimitada como **condición natural del significado humano** y como principio explicativo, en consecuencia, del modo de significar propio de una cultura.

- No terminan aquí, con todo, las consecuencias, digamos, epistemológicas de la propuesta teórica de Eco. Recordemos que, como antes se expuso, en opinión del semiótico, el estudio del significado tenía que ver con "conjuntos borrosos", por lo que resultaba indispensable analizar las unidades semánticas como sememas abiertos a varias lecturas. Pero afirmar esto supone, como es fácil de colegir, dar carta de naturaleza a la **interpretación** en tanto que fenómeno, no ya subsidiario, sino propiamente constitutivo del significado. Una idea que, por cierto, se compadece plenamente con la noción peirciana de "cadena de interpretantes". Esto supone considerar que los procesos de significación se hallan atravesados de un extremo a otro por **mecanismos de tipo inferencial**. Y recordemos que, de acuerdo con el modelo inferencial, no se trata tanto de que un significante x sea igual o equivalga a un significado y , sino que, dado un contexto o situación comunicativa determinados, se puede inferir (seleccionando o, más exactamente, "abduciendo" de un espectro de posibilidades) que el significado más probable de un significante x sea y . Así pues, como ya se indicó al comienzo del presente epígrafe, Eco sustituye el modelo de equivalencia del signo por el modelo inferencial, propuesto por Peirce.

- Hay que destacar por último -y éste es un punto crucial de todo el planteamiento teórico del *Tratado*-, así entendido, el **modo de operar de la semiosis pone en crisis la idea del código** como base de los procesos de significación, tal y como sugiere muy certeramente Ray (1984: 126). Si los signos se transforman permanentemente en otros signos que los interpretan en una cadena *ad infinitum*, ¿cómo entonces postular la existencia de una correlación o correspondencia entre ciertas unidades de la expresión y ciertas unidades del contenido? Los conceptos peircianos de interpretante y semiosis ilimitada se revelan, pues, enormemente fecundos, en la medida en que su potencial explicativo excede con creces el propio de una Teoría de los Códigos al uso. Sin embargo, resultan demasiado imprecisos para alguien que, como nuestro autor, aspira a definir y, más exactamente "formular" la apertura del significado o a proponer modelos teóricos lo más explícitos posibles del significado.

Por otra parte, -y esta cuestión es de la mayor importancia para comprender sus posiciones teóricas posteriores en *Lector in fabula* y *Los límites a la interpretación*- aunque Eco admite que un signo (vehículo-del-signo) puede apuntar ocasionalmente a diversos significados y , en consecuencia, interpretarse conforme a recorridos virtualmente infinitos, en ningún modo estaría dispuesto a aceptar la idea de una **deriva del significado** a la manera derrideana. Existen, como veremos en *Lector in fabula*, interpretaciones "correctas" y "usos interpretativos aberrantes" de un texto. Obviamente, para sustentar esta hipótesis relativa a una semiótica propiamente textual, es preciso, en

el nivel de una semiótica teórica general, ponerle coto de algún modo a la semiosis ilimitada postulada por Peirce para el funcionamiento de los signos. Como se tratará más extensamente en la "Discusión", es justamente la postulación del código como base de los procesos de significación -por más que éste se proponga como hipótesis operativa, no como "esencia", y, probablemente, ahí está el truco- el elemento que garantiza la corrección o no de la elección interpretativa de ciertas rutas de significado.

2. 3. DISCUSIÓN

Más allá de la resonancia y el peso indiscutibles que posee el *Tratado de Semiótica General* en el área de los estudios semióticos, su interés primordial -al menos por lo que se refiere a la presente investigación- radica en el tratamiento que recibe el problema del **SIGNIFICADO en el contexto de una SEMIÓTICA GENERAL**. Sólo a partir de su teorización del significado desde un punto de vista general, Eco se aventurará a abordar en *Lector in fabula* el problema más específico, y en ciertos aspectos más complejo, de la apertura de la obra, es decir, del significado literario y de su interpretación.

Ahora bien, es justamente en el ámbito de una teoría del significado donde la incorporación de una visión peirciana del signo al marco de una teoría de los códigos que, aun sujeta a una decisiva revisión, sigue teniendo una clara impronta estructuralista resulta más difícil de valorar. Pues, como ya se ha indicado a lo largo de la exposición, en 1975 Eco mantiene una decidida voluntad de reconciliar las polaridades del dinamismo semiótico y del límite a este dinamismo a través de la articulación de las teorías de Peirce y Saussure, ejercitándose en una difícil maniobra consistente en, por así decirlo, colocar cada pie en un lado de la balanza. Sin embargo, ese complejo equilibrio de perspectivas sobre la semiosis que convergen en la teoría semiótica del *Tratado* es lo que precisamente más dificulta la valoración de esta obra del 75, en la medida en que resulta complicado calibrar cuál es exactamente la visión genuinamente propia que Eco propone en ella.

En este sentido, el núcleo de la cuestión radicaría -a nuestro entender- en precisar, en primer lugar, de qué manera específica Eco articula las dos "cosmovisiones" de la semiosis propuestas por Peirce y por Saussure; y determinar, en segundo lugar, cuál es la auténtica consistencia interna del **EQUILIBRIO** que Eco propone entre esas dos fuerzas de signo contrario que habitan en el seno de la semiosis, su **dinamismo** o mutabilidad y su **estatismo** o inmutabilidad. Lo cual, en resumidas cuentas, no es sino otra vía que nos permite profundizar en el análisis de esa **metáfora matriz relativa a la "apertura" y el "cierre"** (bien de la obra de arte, bien de la semiosis) que, como ya

hemos dicho, constituye una de las líneas de fuerza primordiales de su entera trayectoria teórica.

1. Uno de los planteamientos más radicales y arriesgados del *Tratado* es la **postulación de la SEMIOSIS ILIMITADA como condición natural de la forma de significar humana** (1975: 137). Ahora bien, postular la semiosis ilimitada como base de la significación entraña, tal y como señala una buena parte de la crítica, diversas consecuencias de extraordinaria relevancia para una teoría semiótica. Implica, en primer lugar, desplazar el modelo de equivalencia del signo por un modelo de corte inferencial (Manetti: 1992), conforme al que se considera que el significado de un signo viene dado por su interpretante o por la cadena de sus interpretantes, los cuales mantienen una relación de carácter inferencial e interpretativo -no de correspondencia o equivalencia- respecto del signo anterior (o sea, el vehículo del signo o significante). Asimismo, tal desplazamiento supone, tal y como señala Violi (1992: 99-100), el pasaje de una semiótica estática fundada sobre el código a una consideración dinámica de la semiosis, entendida como proceso, que se va a articular a través del concepto cardinal en *TSG* de enciclopedia. Por último, habría que reparar también en que sustituir el código por la enciclopedia en el plano de la representación semántica tiene como consecuencia la transición de la noción estática de decodificación al más dinámico concepto de abducción (Violi, *ibid.*). A juzgar por todo lo señalado, que sintetiza los puntos fundamentales de una de las interpretaciones más consensuadas del *Tratado*, habría que pensar que la propuesta semiótica que Eco nos ofrece en esta obra de 1975 se decanta por completo hacia aquella visión radicalmente dinámica de la semiosis que, como ya explicamos, Peirce postulaba en sus escritos.

No obstante, a nuestro modo de ver, esta interpretación del *Tratado* requiere ser cuidadosamente revisada y matizada, a la luz de las operaciones teóricas que componen el complejo entramado de *TSG*. Pues, si bien es cierto que Eco postula la semiosis ilimitada como base de la significación (p. 137), no es menos cierto que le impone una serie de **RESTRICCIONES** que, paradójicamente, vienen a limitarla. Y aquí radica justamente el punto de inflexión donde entra en juego la teoría de Saussure, así como su concepción del signo. Veamos, pues, en qué consisten estas restricciones. O dicho de otro modo, **BAJO QUÉ CONDICIONES ESPECÍFICAS Eco admite la SEMIOSIS ILIMITADA como base de la significación.**

2. Como ya se ha insistido suficientemente a lo largo del presente capítulo, tanto la *Estructura ausente* como el *Tratado* dan pie a interpretar que, tal y como aseguran muchos de sus exégetas, Eco posee una consideración esencialmente dinámica de la comunicación. En lo sustancial, pues, compartiría la visión peirciana del signo y de la significación -antes comentada- en tanto que proceso abierto y sujeto a permanentes transformaciones, y de ahí su afirmación de la semiosis ilimitada como base de la

significación. No obstante -y aquí radica, a nuestro modo de ver, el *quid* de la cuestión-, en este ambicioso proyecto del 75, que casi se plantea como especie de *summa semiótica*⁶⁷, Eco no se va a conformar con reiterar en términos más o menos imprecisos el hipotético carácter dinámico de la semiosis y la comunicación, sino que, más específicamente, se propone "descubrir la **estructura elemental de la comunicación**" (1975: 71). Este propósito -que guarda no pocas semejanzas con aquel objetivo de *Obra abierta* (ed. 1967) de averiguar la estructura de la relación de disfrute entre obra y lector- define, a nuestro modo de ver, el auténtico **punto de intersección** donde vendrían a converger el enfoque saussureano-estructuralista y las teorías de Peirce sobre el signo.

Descubrir y, sobre todo, formular "la estructura elemental de la comunicación" suponía, evidentemente, proponer un complejo modelo de descripción del espacio semántico (o modelo de significado) -como lo es la Enciclopedia o Modelo Q-, para lo cual se requería la asistencia de un marco operativo y su correspondiente instrumental analítico. Y aunque ciertamente estos elementos se hallan presentes en la sofisticada teoría peirciana, no se avienen demasiado con el proyecto de formular una "estructura de la comunicación". De ahí, probablemente, que, pese a no compartir del todo la visión saussureana del signo, notablemente más estática que la de Peirce, Eco sí aprecie la eficacia de los métodos estructuralistas. Algo que, por otra parte, ya se ponía de manifiesto tanto en su *Obra abierta* de 1967 como en *La estructura ausente* donde -si recordamos- Eco se sumaba al "estructuralismo metodológico", es decir, a aquella tendencia que, según su propia definición, utiliza la estructura como procedimiento operativo que permite unificar la diversidad y heterogeneidad de los fenómenos objeto de estudio, sin por ello llegar a afirmar la existencia real de la misma. Pues, en sus propias palabras, "el método científicamente legítimo se confunde con el método empíricamente adecuado" (1968c: 400). Y se diría que, entre otras diversas motivaciones, su consideración eminentemente pragmática del procedimiento científico es la que le induce en 1975 **a apropiarse del método estructuralista**, incorporando a la teoría del *Tratado* el marco de análisis de dicho enfoque a través de la integración de algunos de sus conceptos fundamentales, tales como las nociones de sistema, código, etc.; y suscribiendo -cuestión ésta de enorme importancia- la convicción propiamente estructuralista acerca de la necesidad -para Eco, conveniencia- de abordar los hechos semióticos desde un punto de vista sincrónico, o sea, de tratarlos en términos de

⁶⁷ El proyecto de Eco en sus propias palabras textuales es *Una teoría semiótica general capaz de explicar toda clase de casos de función semiótica (signos) desde el punto de vista de sistemas subyacentes relacionados por uno o más códigos "...)* comprende una *Teoría de los Códigos y una Teoría de la producción de signos.* (Eco, 1975: 25-26)

sistemas o estructuras, por más que en la realidad de la experiencia éstos no se presenten así, sino que se produzcan de manera dinámica.

Lo dicho explica el punto de partida del que arranca todo el *Tratado*: el establecimiento de una Teoría de los Códigos que implícitamente supone, tal y como asegura Proni (1992: 90), la aceptación, de acuerdo con Saussure, de la convencionalidad de la función sígnica y, en consecuencia, de la propia noción de código, por más que ésta se vea rectificadora en diversos e importantes puntos. Esta premisa, que -como veremos- se muestra contradictoria en varios aspectos con la idea de semiosis ilimitada, es la que, sin embargo, vehicula la propia posibilidad de un estudio sincrónico de la significación en términos sistemáticos. Paso previo e indispensable para elucidar con posterioridad la compleja estructura de la comunicación, que, como dijimos, constituía el propósito rector de *TSG*. Y de ahí que en el *Tratado* se le otorgue una decidida prevalencia a los sistemas de significación, regulados por el código, frente a los procesos comunicativos que, a juicio de Eco, no son independientes, sino que presuponen un sistema de significación como condición propia y necesaria (vid. 1975: 34-36). Hasta aquí Eco suscribe, por tanto, el planteamiento saussureano, conforme al cual el sistema (la lengua) precede y prevalece sobre las dinámicas comunicativas (el habla). Y por ello toda la primera parte del *Tratado* se dedica -preciso es insistir- a una Teoría de los Códigos que fundamente las bases del sistema de significación, del que dependen los procesos comunicativos.

Con todo, lo importante, a la hora de determinar con mayor exactitud los posibles puntos de convergencia entre Eco y el modelo estructuralista, es reparar en que es justamente su pretensión de "estructurar" la comunicación, o sea, de organizar y darle forma a aquello -la comunicación- que, a su juicio, sería esencialmente dinámico y multiforme lo que le conduce a integrar en su propia teoría parte del planteamiento estructuralista del signo. O dicho de otro modo, desde nuestro punto de vista, en realidad, Eco no se halla exactamente de acuerdo con la visión saussureana -ya descrita a lo largo del presente capítulo- que se centra casi exclusivamente en la vertiente más estática de la semiosis, o sea, en su carácter de sistema⁶⁸; pero, no obstante, sí está de acuerdo con el tipo de procedimiento operativo o método utilizado por Saussure para acometer el estudio de la lengua y, de hecho, aspira a extrapolarlo al estudio de la comunicación.

⁶⁸ Lo que en absoluto significa que Eco no suscriba muchos de los puntos fundamentales de la teoría saussureana del signo, como su carácter de valor dentro de un sistema de identidades y diferencias que, como ya explicamos, el semiótico asumía, aunque tomando en consideración las precisiones de Hjelmslev al respecto. Nos referimos más bien a que, de acuerdo con nuestra interpretación y como ya se ha insistido, Eco contempla la semiosis desde una perspectiva dinámica, más que desde un punto de vista estático, como sí lo haría Saussure.

3. Ahora bien, y ésta sería la otra cara de la moneda, no deja de resultar paradójico que Eco dedique casi la mitad del *Tratado* a establecer una Teoría de los Códigos, teniendo en cuenta que, casi a renglón seguido (p. 101), afirma la "disolución del signo", es decir, la crisis del modelo saussureano de equivalencia que, como se sabe, se funda precisamente en la existencia del código. De manera que, en una operación se diría que contradictoria, Eco pone en crisis aquello mismo que sustenta el suelo común sobre el que se cimenta su propia teoría semiótica. Este contrasentido se explica -en nuestra opinión- a la luz del objeto de estudio del *Tratado*, cuestión ésta que exige no pocas matizaciones.

Es preciso tomar en consideración, en primer lugar, que, a diferencia de Saussure, quien únicamente se ocupa de la Lengua, es decir, de la vertiente sistemática del lenguaje, obviando aquellos aspectos más difícilmente aprehensibles por el sistema, o sea, el dinamismo y la mutabilidad más propios del Habla; Umberto Eco pretende abordar en el *Tratado* nada menos que la comunicación, un fenómeno que por su carácter de proceso dinámico (vid. pp. 25-28) se aproximaría más al terreno del Habla que al de la Lengua. Pese a ello, y como antes señalábamos, Eco aspira a descubrir la estructura de la comunicación; o lo que es lo mismo, a describir la comunicación de acuerdo con un punto de vista estructural (manifiesto en toda la primera parte del *Tratado*, la Teoría de los Códigos). Semejante propósito no entraría en colisión con los métodos estructurales -de hecho existen muchos enfoques semióticos de corte estructuralista- de no ser porque, además, Eco se propone abordar de manera más específica justamente aquella dimensión dinámica y procesual de los fenómenos comunicativos, así como el aspecto interpretativo de la significación, cuestiones ambas que -como ya se explicó- Saussure decide eliminar del ámbito de los estudios propiamente lingüísticos, con el fin de que no perturben el rigor del análisis sincrónico de la Lengua. En otras palabras, el objeto de estudio que Eco construye a lo largo del *Tratado* parece hallarse más cercano -al menos en "espíritu"- a la concepción peirciana de la semiosis y del signo, que a la visión del signo ofrecida por Saussure. Pero, inversamente, el procedimiento metodológico utilizado por Eco se aproxima más, al menos a lo largo de toda la primera parte del *Tratado* (eje sobre el que pivota toda la segunda parte), a los planteamientos saussureanos.

Parece evidente, ahora, que el proyecto de Eco en el *Tratado*, aparte de revestir una extraordinaria complejidad, entraña más de un problema. Pues hay que reparar en que -tal y como procuramos poner de manifiesto en epígrafes anteriores- el método saussureano está cuidadosamente diseñado en coherencia con el propio objeto de estudio, la Lengua y el signo considerado siempre dentro del sistema de la Lengua; y Eco pretende extrapolar dicho método a un objeto de estudio que, aun teniendo muchos

puntos de convergencia con él, no coincide exactamente con el constructo elaborado por Saussure.

Esto explicaría, a nuestro modo de ver, ese contrasentido al que nos referíamos con anterioridad, así como toda la serie de **operaciones estratégicas** que constituyen el complicado entramado interno del *Tratado* y cuyo fin último, según parece, radica en articular el **método saussureano-estructuralista** con una **concepción predominantemente peirciana del signo y la semiosis**.

Muy brevemente expuestas, tales operaciones -que ya hemos explicado de manera más pormenorizada en el transcurso de este capítulo- consistirían en:

- Flexibilizar la Teoría de los Códigos mediante la redefinición de los conceptos de signo y de código. A partir de las decisivas rectificaciones de Hjelmslev a la teoría saussureana del signo, Eco sustituye el concepto genérico de signo por el de función semiótica, entendida ésta como relación puntual entre una unidad del plano de la expresión y una unidad del plano del contenido. Esta primera operación, que supone abrir una especie de respiradero en el un tanto asfixiante corsé del modelo de equivalencia saussureano, le permite a Eco avanzar un paso más: plantear la "disolución" del signo. Una afirmación que, no obstante, no habría de tomarse demasiado literalmente. Se trata de diluir el férreo nexo entre significante y significado, postulado por Saussure, en lo que Eco denomina como una "red de relaciones múltiples y mutables" entre ambas caras del signo⁶⁹.

Este punto de inflexión que, desde luego implica cierto desvío del estructuralismo ortodoxo, le permite a Eco considerar el código no como regla asociativa fija, sino como modo de momentánea magnetización entre significantes y significados o unidades culturales; una correlación transitoria conforme a la que cada elemento está autorizado, en ciertas circunstancias, a asociarse con otros elementos (Eco, 1975: 100). Se sobreentiende, pues, que en la realidad comunicativa esas correlaciones se estarían transformando permanente, aunque imperceptiblemente, dando lugar a nuevas configuraciones o nuevos signos.

- Obviamente, la operación anterior debilita considerablemente la idea del vínculo de equivalencia o absoluta correspondencia entre significante y significado. O, dicho de otro modo, cuestiona en cierta medida el modelo de equivalencia del signo. Esta

⁶⁹ Hay que señalar que esta primera operación se funda en otra que, como ya explicamos, tiene lugar en *La estructura ausente*. Igualmente, en el *Tratado*, Eco, con su habitual cautela metodológica, evita incurrir en el error, muy propio del "primer" estructuralismo, de concederle una entidad real a algo -el código, la estructura, el sistema...- que, a su juicio, no es sino un constructo teórico o "ficción operativa" (Eco, 1968a) que permite explicar el funcionamiento de la semiosis. Desde este ángulo - que tiene la ventaja de incorporar los beneficios del estructuralismo y soslayar, al menos en primera instancia, algunos de sus inconvenientes- es factible plantear el código como momentánea magnetización entre una unidad del sistema del contenido y una unidad del sistema de la expresión. Y paralelamente, también resulta posible plantear tanto una teoría de las estructuras como una teoría de los procesos, que se basa en ésta. Algo que, de otro modo, resultaría una *contradictio in adjecto*.

redefinición del signo saussureano (pues de él se parte), de paso que pone en crisis el concepto mismo de código, abre la puerta a las teorías de Peirce sobre el interpretante, que es justamente a donde, según parece, Eco pretendería llegar. Por ese estrecho desfiladero que supone la transitoriedad de las correspondencias, se deslizan los interpretantes. De manera que, en el tránsito, unas asociaciones dan paso a otras o, como advierte Peirce, cada interpretante está potencialmente unido a otros interpretantes, siendo el significado el resultado de esa continua transformación de los códigos.

- Por otra parte, Eco incorpora a su teoría de la significación otra de las contribuciones más decisivas de Hjelmslev: su descomposición del plano del contenido en figuras que posibilita una definición del significado de acuerdo con su valor posicional y opositivo dentro del sistema. Se trata de lo que Hjelmslev denomina como Forma del Contenido, especie de mapa, en el que las unidades de significado también se articulan en virtud del sistema de identidades y oposiciones. Las teorías de Hjelmslev sobre la organización de la Forma del Contenido le permitirán a Eco profundizar más en el complejo problema relativo a la descripción del significado del signo, ámbito donde más claramente se ponen de manifiesto las insuficiencias de una semántica estrictamente estructuralista. Todavía, las aportaciones de Hjelmslev cumplen un objetivo adicional: le proporcionan a Eco el espacio idóneo para "injertar", por así decirlo, la categoría de interpretante a la descripción del espacio semántico. Pues, como ya explicamos, las marcas semánticas denotativas y connotativas, que, según Hjelmslev, se identifican negativa y opositivamente, van a ser redefinidas por Eco como los interpretantes de Peirce, o sea, como diversas representaciones del mismo significado.

- El resultado de las operaciones anteriores es, como se sabe, la postulación del Modelo Q o Enciclopedia, un modelo de representación del espacio semántico global (o, más sencillamente, de descripción del significado) que, efectivamente, logra incorporar al estudio sistemático del significado el componente dinámico e interpretativo postulado por Peirce, como base de la significación. O sea, su teoría de los interpretantes y de la semiosis ilimitada.

4. Queda, no obstante, calibrar de qué manera específica resuelve Eco el complejo equilibrio entre las dos concepciones de la semiosis que concurren en el *Tratado*. Lo que no resulta sencillo, dada la "**bidireccionalidad**" de las operaciones arriba expuestas. De suerte que no es extraño el que, como ya sucediera con la polémica suscitada en torno a *Obra abierta*, también en este caso existan ciertas discrepancias de opinión entre los exégetas de Eco, dependiendo, sobre todo, de dónde decida colocarse el énfasis interpretativo.

Efectivamente, si atendemos a la primera de estas direcciones -subrayada por un amplio espectro de la crítica: Di Lauretis (1981), Proni (1992), Violi (1992), Cosenza

(1992)-, habría que acordar que, desde el punto de vista semiótico-lingüístico, el *Tratado* resultaba ser en la década de los años 70 un proyecto ciertamente arriesgado que ponía en entredicho muchos de los planteamientos más recalcitrantes de las semánticas de corte estructuralista. Idea ésta que, como ponen de manifiesto los autores antes mencionados, se evidencia en la transición, operada por Eco, de una semiótica fundada sobre el código a una visión dinámica de la semiosis como proceso; en la sustitución del signo como equivalencia por el signo inferencial peirciano; en el paso del código a la enciclopedia; en la postulación de la abducción peirciana como operación interpretativa, en lugar de la decodificación, etc. No cabe duda, en este sentido, de que la sola incorporación del interpretante y, por extensión, de la semiosis ilimitada a la estructura de significado del signo y a su descripción en forma de enciclopedia supone un giro revolucionario en la consideración del funcionamiento de los sistemas de significación y, como consecuencia, de los procesos de comunicación. Esta es, en lo sustancial, la lectura más canónica del *Tratado* que sitúa el acento en la dimensión aperturista e innovadora de los planteamientos semióticos de Eco.

No obstante, a nuestro modo de ver, el *Tratado* consiente una segunda y complementaria interpretación que sigue la pista a la dirección justamente contraria a la antes reseñada. En esta línea se sitúan las críticas de Ray (1984) y, menos abiertamente, la de Lubomir Dolezel (1980), quienes -acaso por hallarse alejados de la órbita de influencia de ciertas esferas de la recepción italiana- subrayan el nada desdeñable residuo estructuralista de las teorías de Eco, que viene a camuflarse mediante las ideas peircianas sobre el interpretante y la semiosis ilimitada. Y ciertamente, si efectuamos una segunda lectura de las operaciones arriba mencionadas, que -en nuestra opinión- constituyen la trama interna del *Tratado*, descubrimos que éstas pueden interpretarse en sentido inverso: es decir, no **como una estrategia de "desconstrucción" del modelo saussureano** del signo, sino como **una operación de "restricción" del modelo peirciano**. Y aunque probablemente el *Tratado* implique ambos movimientos -y por lo mismo consienta dos interpretaciones dispares-, parece preciso profundizar en la segunda lectura, por tratarse de la versión más desatendida por parte de la crítica.

Hay que reparar, en este sentido, que al flexibilizar el modelo saussureano del signo, redefinir la noción de código y reformular el modelo semántico mediante la Enciclopedia, lo que Eco consigue, en realidad, es **ampliar la capacidad explicativa de una Teoría de los Códigos**, con el fin de que ésta pueda de ese modo abarcar y explicar un espectro mayor de fenómenos semióticos -principalmente aquellos que se hallan relacionados con el dinamismo semiótico- que antes permanecían fuera de su alcance. Dicho de otro modo, mediante esta operación, Eco logra extender la "jurisdicción" de una Teoría de los Códigos, basada sobre premisas estructurales, a dominios territoriales que, con anterioridad, no eran de su competencia. Sin embargo, y

pese a todas las enmiendas efectuadas por Eco a esa Teoría de los Códigos, en puridad, los cimientos del *Tratado* siguen siendo de corte propiamente estructuralista. Pues el resultado es la elaboración de un sistema más complejo y sofisticado que ahora es capaz de explicar, por ejemplo, el carácter interpretativo de la significación, la transformación del significado a través de la cadena de los interpretantes, etc. Representada gráficamente, tal operación consiste, por tanto, en **injertar la semiosis ilimitada dentro del sistema**. Y, de hecho, puede pensarse que el interpretante, con su arrolladora fuerza de conversión de unos significados en otros (proceso éste en ciertos aspectos análogo al de la célebre "deriva interpretativa" derrideana), siempre se halla en la teoría de Eco convenientemente constreñido al marco de una estructura del significado, por flexible que ésta sea.

Esta interpretación del *Tratado* no parece del todo descabellada cuando se contrasta con algunas de las afirmaciones de Eco que, curiosamente, no suelen ser registradas por aquel sector de la crítica -arriba mencionado- que incide más sobre la "apertura", digamos, de las teorías de *TSG*, desatendiendo su contrapunto. Enormemente ilustrativa de esa "bidireccionalidad" a la que antes nos referíamos resulta, en este sentido, una de las imágenes que Eco utiliza para explicar sus concepciones sobre el texto estético:

En una estructura compuesta por muchos niveles y conexiones laberínticas, las denotaciones se transforman en connotaciones y ningún elemento acaba en su interpretante inmediato, sino que inicia una "fuga semiósica" (y la fuerza organizadora del texto debe introducir después "barras de grafito" para disciplinar la reacción en cadena -de otro modo incontrolable- que se produce en ese "reactor nuclear semiótico".
(Eco, 1975: 434)

Darí­a la sensación de que esta curiosa imagen que define el texto estético -que, supuestamente, constituye el exponente más preclaro de la semiosis ilimitada- en términos de "fugas semiósicas" que deben ser "disciplinadas" por "barras de grafito" con objeto de que no resulten "incontrolables" es apta para definir, a su vez, el modo en que Eco plantea a lo largo del *Tratado* el vínculo entre el modelo saussureano y el modelo peirciano de la semiosis y del signo. Porque, al igual que "la fuga semiósica" encuentra su disciplina en "las barras de grafito", las revolucionarias teorías de Peirce sobre el significado hallan su límite cabal en el marco de una teoría estructural, revisada y puesta al día mediante un complejo diseño de ingeniería que logra incorporar, a modo de enclave estratégico, el problema de la interpretación en el reductivo -y en esas fechas, ya caduco- marco de la "agenda" estructural. Lo dicho ilumina en parte una afirmación curiosa que salpica las páginas del *Tratado* y que, según parece, resume el propósito fundamental de Eco: la postulación de una supuesta "estructura de la semiosis ilimitada"

(p. 135) que, como el propio Eco asegura, "parece una *contradictio in adjecto*". No obstante, se diría que el peaje que ha de pagarse por el aumento de la "sistematicidad" sea, quizás, la pérdida de parte del fecundo impulso que originariamente animaba la teoría peirciana de la semiosis ilimitada.

En todo caso, y para concluir, lo que sí parece claro, más allá de la diversa valoración interpretativa que pueda suscitar esta obra de 1975, es que exhibe el mismo **aspecto bifronte** que, como dijimos, caracterizaba a la doble versión (ed. 1962 y ed. de 1967) de su *Obra abierta*. Esto ilumina lo que de contradictorio, en apariencia al menos, pueda tener un objetivo tal como "estructurar la semiosis ilimitada" (1975: 137), reformulación -se diría- de su aspiración del 67 de "descubrir la estructura de la relación de disfrute" y preformulación del propósito de 1979 (*Lector in fabula*) de encontrar la fórmula de la cooperación lectora o "la estructura de la apertura".

CAPÍTULO 3

SOLUCIÓN DEL PROBLEMA: LAS ESTRATEGIAS DE LA OBRA ESTÉTICA

En *Lector in fabula*, obra de 1979, Eco retorna tras un largo rodeo por la semiótica a su antigua preocupación por la obra artística y, más concretamente, por la obra literaria. Como señala Berrio (1994: 307), en esta ocasión, el objetivo principal de Eco estriba en dilucidar, por una parte, la naturaleza del significado literario y, por otra, en establecer -en palabras del propio Berrio- una "metodología lectora". Efectivamente, en *LF* se plantea simultáneamente una **teoría del texto estético** -de manera más particular, narrativo- y una **teoría de la lectura e interpretación** que, como veremos, supone prácticamente una extensión o prolongación de la propia teoría textual que se propone. Ocuparse de una teoría de la interpretación supone, evidentemente, atender de nuevo a sus primeras intuiciones de *Obra abierta* sobre la **apertura** del mensaje estético. Y, en efecto, *LF* puede leerse, tal y como su propio autor advierte en la introducción (1979: 13-14), casi como la reanudación, tras un largo *intermezzo* semiótico, del discurso de *OA* sobre la dialéctica entre los límites formales del texto y su apertura significativa. No obstante, en *Lector in fabula* dicha trayectoria semiótica y, muy particularmente, la incorporación de la pragmática -ya presente en el modelo de significado, o Enciclopedia, que se proponía en el *Tratado*- van a imprimir un giro sustancial a la teorización del problema, objeto de nuestra investigación, de cómo conciliar la forma de la obra con la apertura interpretativa y, por extensión, de qué modo formular la relación existente entre texto y lector. Sin embargo, en 1979 esta cuestión ya no se plantea como hipótesis, tal y como sucedía en *Obra abierta*, sino como formulación ya madura y articulada. Dicho de otro modo, lo que en *LF* se propone es, más que un interrogante, una solución al problema de la **dialéctica entre forma y apertura de significado**.

Si en lo que se refiere a una teoría semiótica general, como la propuesta en el *Tratado*, Eco defendía posiciones considerablemente aperturistas en relación con el problema del significado, al menos en comparación con las sostenidas por el estructuralismo canónico; en el ámbito de una teoría del texto o semiótica textual, se muestra bastante más conservador y, paradójicamente, mucho más cercano -a nuestro entender- a la filosofía de base de aquel estructuralismo que tan virulentamente criticaba en su *Estructura ausente* del 68⁷⁰. Claro que para comprender este giro, que por

⁷⁰ En todo caso, no se podría decir que, en puridad, esta tendencia al, llamémosle, "cierre" -conforme a la propia metáfora del autor- no estuviera ya presente en obras anteriores. Como se ha visto, tal

otra parte ya presagiaban sus obras precedentes, es preciso reparar en el contexto teórico en el que surge esta obra del 79. Se trata del extraordinario auge que a finales de los 70 comienzan a experimentar las diversas teorías sobre el lector o *reader-oriented criticism* -desde la teoría del lector ideal de Wolfgang Iser, el lector implícito de Wayne Booth, o las propuestas de Stanley Fish y Jonathan Culler...- y que desplazan a un segundo término el paradigma estructuralista, y con él, la atención al texto como eje casi exclusivo sobre el que giraba la comunicación literaria. Dos son las corrientes que se perfilaban como triunfantes en el "horizonte del lector", la teoría de la recepción y las teorías deconstructivistas que, con Jacques Derrida como principal promotor, comenzaban a granjearse un enorme prestigio en los círculos académicos norteamericanos.

Esta proliferación de teorías sobre la lectura explica hasta cierto punto la repentina preocupación de Eco por no quedarse a la zaga, proponiendo a su vez su propia teoría del Lector Modelo. No obstante, es importante no dejarse confundir por el título de esta obra del 79, ya que, como acertadamente señala Pozuelo Yvancos (1989: 121), la teoría de la lectura de Eco es, primero y fundamentalmente, una teoría del texto de clara raigambre semiótico-lingüística que, según Dolezel (1980: 182), purga el concepto de lector de toda implicación psicológica, al proponerlo prácticamente como prolongación, consecuencia o función -en el sentido lingüístico- del propio texto. Es este talante decididamente textualista, en el que, como tendremos oportunidad de ver, es imposible no advertir las resonancias de su contacto con el estructuralismo, lo que, a nuestro entender, establece una neta diferencia entre la teoría del lector modelo y el resto de las teorías de la lectura que surgieron aproximadamente por esas mismas fechas.

No obstante, el principal punto de referencia o, más exactamente, de contra-referencia que sería preciso tomar en consideración para comprender cabalmente la posición de Eco en el 79 -e incluso en obras posteriores (vid. Eco, 1990 y 1992)- es la desconstrucción. En este sentido, cabe interpretar que el giro ideológico que *LF* evidencia respecto de sus obras anteriores -el *Tratado*, sin ir más lejos- se debe en buena medida al deseo de poner freno a las, para Eco, peligrosas posiciones derrideanas sobre la deriva interpretativa que, supuestamente, podrían llegar a legitimar cualquier tipo de "lecturas aberrantes" -cuestión que a partir del 79 parece convertirse en la principal preocupación, si no obsesión, del semiotista-. Daría la impresión, pues, de que la teoría de Eco del lector modelo, que, como decíamos, es en esencia una teoría del

inclinación coexistía de manera más o menos dialéctica con la de signo contrario, la apertura, bien en su versión de apertura de la obra artística a infinitud de interpretaciones, como era el caso de *Obra abierta*, bien la idea clave del *Tratado* de una semiosis ilimitada. No obstante, la consideración de hasta qué punto ambas tendencias, apertura y cierre, siguen conviviendo en igualdad de condiciones en *LF* es, por descontado, materia de valoración e interpretación del crítico o lector en cuestión.

texto, pretende rectificar los presuntos excesos de las teorías derrideanas, propugnando un firme anclaje textual como base de cualquier interpretación.

Para apoyar esta teoría de la lectura y, en consecuencia, de la interpretación, Eco habrá de acometer una ardua labor de fundamentación teórica que pasa por el ensamblaje e integración, como es costumbre en él, de algunos de los enfoques teóricos de más actualidad en ese momento, básicamente, la lingüística del texto o semióticas textuales y, más decisivamente, la pragmática, disciplina ésta que, como veremos, le va a proporcionar las herramientas necesarias para articular el plano del texto con el plano de la recepción del lector. También comparecen en *LF* de nuevo las teorías de Peirce que, en esta ocasión y muy significativamente, serán interpretadas por Eco conforme a una perspectiva complementaria y por completo diversa a la ofrecida en el *Tratado*.

3. 1. LA OBRA COMO ESTRATEGIA Y EL LECTOR MODELO

"El lector modelo", capítulo central de *Lector in fabula*, en la medida en que en él se exponen las hipótesis teóricas más relevantes de toda la obra, así como la definición canónica que Eco ofrece del texto estético, se podría leer -sin contravenir los requisitos de una "lectura modelo"- como un intento de refutación de aquella célebre frase de Paul Valéry "Il n'y a pas du vrai sens d'un texte", que se ha llegado a convertir en una especie de estandarte o consigna de las posiciones deconstructivistas en torno a la interpretación. No por azar, el propio Eco la cita en el curso de su reflexión (p. 84), agregando que, a su juicio, dicha frase admitiría dos lecturas: la primera -se sobreentiende que atribuible a la desconstrucción-, "que de un texto puede hacerse el uso que se quiera, ésta es la lectura que aquí no nos interesa"; la segunda, "que de un texto pueden darse infinitas interpretaciones" (*ibid.*), sería la que Eco suscribiría. Más allá de lo que de tendenciosa pueda tener su lectura de las teorías derrideanas, al tratar de reducirlas a una especie de vindicación del uso irresponsable y caprichoso de los textos -argumento (por llamarlo de alguna manera) que fundamentará su respuesta, en este caso explícita, a Derrida en 1990 (*Los límites a la interpretación*)-, lo interesante es determinar más precisamente qué entendería Eco cuando dice que "se pueden dar infinitas interpretaciones de un texto", o sea, de qué manera define el semiótico en el 79 la tan traída y llevada cuestión de la **apertura de significado** y, por añadidura, la **dimensión comunicativa** del texto estético. Lejos de lo que pueda parecer, tal afirmación resulta notablemente ambigua, sobre todo, si tomamos en consideración la inevitable polisemia que los términos "texto" e "interpretación" poseen en el complejo mosaico de enfoques teóricos que se disputan la verdad literaria en las postrimerías de nuestro siglo.

A la luz del modelo textual propuesto en *Lector in fabula* y de la teoría de la interpretación que de éste se deriva, la anterior afirmación adquiere un sentido algo diverso al que cabría atribuirle en una primera lectura. Ciertamente, Eco no comparte la opinión, definitivamente trasnochada a las alturas de los años 80, de que un texto, en virtud de su estructura formal, posea un sentido unívoco, admitiendo en consecuencia una también única solución interpretativa. Coherentemente con lo sostenido a lo largo de su entera trayectoria teórica, sigue considerando que, efectivamente, el texto se halla "abierto" a múltiples interpretaciones. No obstante, y éste es un matiz de interés, la interpretación es tal, es decir, se demuestra diferente al uso, en la medida en que se ajusta a las intenciones del propio texto o *intentio operis*. De lo contrario, se convierte en "interpretación aberrante" o "uso arbitrario" del texto. De modo que, y aquí reside el núcleo de la cuestión, aunque virtualmente puedan darse "infinitas interpretaciones" de los textos, en la praxis interpretativa no todas ellas son válidas (punto éste sobre el que, muy probablemente, estaría de acuerdo la casi totalidad de la comunidad crítica, incluida la desconstrucción, creemos).

Hay que destacar en este sentido que, como evidencia el propio subtítulo de esta obra -"La cooperación interpretativa en el texto narrativo"-, en el contexto del 79, por interpretación Eco se refiere más precisamente a la noción de **cooperación interpretativa**. En esta identificación radica, como veremos, uno de los puntos nucleares de su entera teoría de la interpretación. En primer lugar, porque sobre dicha identificación se sustenta la distinción, arriba mencionada, entre **uso** e **interpretación**, que constituirá el plato fuerte de su refutación de las teorías desconstruccionistas del significado en *Los límites de la interpretación* (1992). Por otra parte, la noción de "cooperación interpretativa" le va a permitir a Eco en esta ocasión definir de una manera más precisa que en *Obra abierta* en qué, exactamente, consiste el papel del lector, cuáles son sus funciones y los límites concretos de su espacio en el texto. Por último -y, a nuestro modo de ver, ésta es una cuestión de la mayor importancia-, esta concepción de partida de la comunicación y de la interpretación en tanto que actos cooperativos determina enormemente su definición del texto estético. O, para ser más precisos, una lectura detenida de *Lector in fabula* revela que la teoría del texto de Eco se modela sobre una pre-concepción de cómo debe discurrir la comunicación entre texto y lector. Como veremos justo a continuación, en la teoría del Lector Modelo, el texto se convierte en el elemento que viene a asegurar la cooperación interpretativa, es decir, actúa como garantía de que efectivamente sí existe "un vrai sens d'un texte" o, si se quiere, varios o múltiples sentidos verdaderos del texto, por contraposición a otros sentidos que no lo son tanto.

3. 1. 1. LOS MENSAJES EN LA BOTELLA

De lo dicho se colige que Eco se reafirma una vez más en *LF* en sus primeras convicciones en torno a la radical dimensión comunicativa del texto estético o, para decirlo de otro modo, sigue considerando que, más allá de su dimensión estética, la obra de arte, al igual que todo mensaje, posee una decidida voluntad de comunicarse con sus destinatarios. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucedía en *Obra abierta* o en el *Tratado*, donde, como veíamos en el epígrafe anterior, su análisis de la comunicación artística se hallaba todavía considerablemente lastrado por las concepciones estéticas y poéticas de otros autores como Pareyson o Jakobson, en esta ocasión Eco precisa de un modo mucho más exacto en qué consiste su propia consideración del fenómeno. Uno de los rasgos más sobresalientes, por obvio que resulte, es justamente el énfasis que, quizás por su vocación de semiótico, le otorga a ese carácter comunicativo de la experiencia estética. Daría la impresión de que parte de la base no ya de que el texto estético posea una dimensión comunicativa que conviva en discreta paridad con otras dimensiones del hecho artístico, sino de que su **finalidad** es eminentemente **comunicativa**. A nuestro modo de ver, aquí radica uno de las características más definitorias de lo que nos atreveríamos a denominar como poética implícita de Eco y es que, como tratará de demostrarse, la comunicación pasa a convertirse en una **función prioritaria** de la experiencia artística, casi parangonable a la preeminencia que Jakobson otorgaba a la autorreflexividad como rasgo privilegiado de la función poética. Desde el punto de vista de una teoría del texto, esta idea se va a convertir, como trataremos de demostrar, en el principio motriz que regula la definición del mismo.

Veamos, pues, en primer lugar en qué consiste para Eco la **comunicación estética**, así como el tipo de problemas que, a su juicio, la aquejarían.

Por lo pronto, Eco arranca de la siguiente premisa: "Un texto se emite para que alguien lo actualice, incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente" (1979: 77) El texto postula, por tanto, un destinatario, por más que éste sea "ideal", como condición indispensable no sólo de su "capacidad comunicativa", sino de su "potencialidad significativa" (*ibid.*) Se aprecia, pues, que, para Eco, la intencionalidad comunicativa del texto representa un elemento propiamente constitutivo de la experiencia estética, aspecto éste que indiscutiblemente le aleja del tipo de concepción textual que manejan la mayoría de las poéticas estructuralistas, que, por lo general, obvian o simplemente no se interesan por la dimensión comunicativa de la obra.

Sin embargo, tras afirmar esta evidente "condición de existencia de los textos", tal y como él mismo la denomina, Eco repara en un no menos obvio impedimento para el cumplimiento de la misma, una segunda "ley pragmática" que el autor formula como

sigue: "**la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor**" (p. 77). Efectivamente, tal y como el semiótico italiano pone de manifiesto, la teoría de la comunicación ha venido desestimando la envergadura de dicho obstáculo. El modelo comunicativo vulgarizado por los primeros teóricos de la información demuestra ser considerablemente ingenuo y simplificador, no sólo porque no toma en cuenta la enorme complejidad de los códigos, sino sobre todo porque ignora la eventualidad de que los códigos del destinatario puedan diferir totalmente o en parte de los códigos del emisor. De forma que, a juicio de Eco, ese esquema rudimentario, según el cual la relación emisor-mensaje-destinatario se define mediante vectores nítidamente unívocos, estaría lejos de asemejarse al proceso real de comunicación entre emisor y receptor de un mensaje artístico. En la realidad, este proceso se ve aquejado por muchas más interferencias de las previstas por el modelo semiótico clásico.

Pero la inquietud de Eco por la serie de obstáculos que obstruyen las intenciones comunicativas del texto estético no cesa ahí. Casi a continuación (p. 78), Eco pone de relieve las sustanciales diferencias -ya advertidas por Platón siglos atrás- que existirían entre la **comunicación oral**, cara a cara, donde intervienen innumerables formas de reforzamiento extralingüístico, procedimientos de redundancia, etc. que se apuntalan mutuamente, con el fin -sobreentendemos- de asegurar que el destinatario recibe exactamente el mensaje que el destinador desea comunicar y, por otra parte, la **comunicación escrita**. En un arranque digno del venerable celo platónico por aquellos textos huérfanos que circulan por todas partes a despecho de la voluntad de su autor y mentor (*Fedro*, 275a/276c), Eco se interroga:

Pero ¿qué ocurre en el caso de un texto escrito, que el autor genera y después entrega a una variedad de actos de interpretación, como quien mete un mensaje en una botella y luego la arroja al mar? (p. 78)

Esta resonancia platónica que se advierte en las palabras del italiano no parece constituir tan sólo una licencia caprichosa respecto de sus convicciones reales en torno al texto escrito. Volvemos a encontrar la emblemática imagen del **mensaje en la botella** nada menos que en su introducción a *Los límites de la interpretación* (1990). Justamente allí Eco nos refiere una ingeniosa y sumamente divertida fábula que toma prestada del inicio del libro de John Wilkins, *Mercury, or the Secret and Swift Messenger* y que, pese a su carácter ficcional, es bastante representativa de las opiniones de Eco en relación con el problema de la interpretación. La fábula del inglés cuenta cómo cierto esclavo indio de las Américas, ajeno por completo al arte de la escritura, fue enviado un buen día por su patrón con un cesto de higos y una carta donde, entre otras cosas, se le indicaba a su destinatario la exacta cantidad de higos que contenía el cesto. Por el camino, el indio se comió bastantes de los higos y al ir a

entregar el cesto junto con la carta encontró para su sorpresa que el destinatario, al leerla, fue capaz de descubrir su fechoría aun sin haber estado presente en el curso de la misma. Siendo enviado por segunda vez con un encargo similar, el candoroso indio tuvo en esta ocasión la cautela de comerse los higos a escondidas de la indiscreta carta (la puso bajo una piedra, con el fin de evitar una segunda delación). Como fácilmente se colegirá, sus precauciones resultaron infructuosas, porque al leer la carta el destinatario volvió a descubrirle y le castigó duramente por segunda vez. A raíz de aquellos hechos, el indio hubo de admitir la "divinidad de la carta" y prometió no volver a cometer jamás otra fechoría del género.

Más allá del posible ascendente platónico de los comentarios de Eco, lo verdaderamente importante es que ambas imágenes, la del mensaje en la botella y, llamémosla así, la de "la carta parlante" evidencian una profunda desazón por la suerte que corre un texto escrito lejos de la égida de su autor. Efectivamente, la interrogación por **el destino interpretativo de los textos**, una vez que se alejan del emisor (y de sus intenciones), ocupa un lugar central, a nuestro modo de ver, en toda la reflexión de Eco acerca del texto estético. Esto justifica, o cuando menos explica el hecho, antes mencionado, de que a partir del 79 las teorías de la desconstrucción se conviertan en uno de los frentes favoritos de ataque de Eco, viniendo así a sustituir el papel ocupado por las "estéticas de lo inefable". Desde su perspectiva, que otorga prioridad a la función comunicativa de la escritura, no resulta extraño que las teorías en torno a la deriva del sentido se perciban como amenazantes. La idea de que -citamos textualmente- "un texto flota (por así decirlo) en el vacío de un espacio potencialmente infinito de interpretaciones posibles y que, en consecuencia, ningún texto puede ser interpretado según la utopía de un sentido autorizado, definido, original y final" (1990: 6) supone lógicamente una amenaza para aquél cuyo deseo es que su mensaje llegue lo más intacto posible a oídos de un destinatario virtual o real. De igual modo que el gentil remitente de los higos en la fábula de Wilkins únicamente deseaba que a su amigo se le entregara la exacta cantidad de higos que él había dispuesto enviarle, Eco también aspira -y, de hecho, así lo ponen de manifiesto sus obras de ficción- a que sus mensajes sean reproducidos con la máxima fidelidad en el polo de recepción. En ese sentido, las teorías de la desconstrucción harían las veces del esclavo glotón y poco fiable que sustraía los higos, a escondidas del amo, impidiendo de ese modo la neta correspondencia entre el mensaje emitido y el mensaje recibido.

Pero, traducidos a términos más prosaicos, todos estos recelos se condensan en la siguiente cuestión:

¿Qué garantiza la cooperación textual frente a estas posibilidades de interpretación más o menos aberrantes? (Eco, 1979: 78)

A nuestro juicio, esta pregunta es absolutamente clave para comprender la argumentación de Eco sobre el texto y la interpretación en *Lector in fabula*, ya que condensa y resume el auténtico problema que el semiótico se propondría resolver a lo largo de esta obra. De acuerdo con nuestra hipótesis, tanto la teoría del texto estético, como la teoría de la interpretación que de ella se deriva, vienen a modelarse, a manera de segundo momento, en torno a la anterior reflexión sobre los impedimentos o dificultades de la comunicación escrita. En otros términos, la **definición del texto como conjunto de estrategias** -que analizaremos con detenimiento en el siguiente capítulo- constituye una **solución** al **problema** de la **potencial asimetría entre emisor y destinatario** que Eco advierte en la base de la **comunicación literaria**. Como veremos, de acuerdo con esta definición, las estrategias arbitradas por el propio texto constituyen la auténtica **garantía de una correcta cooperación interpretativa**. El texto lleva inserto, por así decirlo, una especie de "dispositivo anti-malentendidos" que asegura que, de ser suficientemente cooperativo y disciplinado, el lector estaría en condiciones de descifrar el mensaje enviado por el emisor.

3. 1. 2. LAS ESTRATEGIAS DEL TEXTO

Un texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático, cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo. (1979: 96)

Esta es la versión más granada y definitiva que Eco nos ofrece en el 79 de sus concepciones textuales. Conforme a ella, el texto se representa, como acabamos de apuntar, a modo de **garante de una correcta cooperación lectora**, o sea, fiel guardián de sus destinos interpretativos. Pero ¿de qué modo un texto sería capaz de vigilar tan certeramente la posible intervención "aberrante" de sus intérpretes? ¿En qué consiste ese dispositivo que permite controlar a el/los destinatarios virtuales, de manera que no cometan los errores interpretativos de aquel díscolo esclavo que escamoteaba los higos?

Eco responde a estas cuestiones -en su caso formuladas menos irónicamente, puesto que para él, como para todos en algún momento, el asunto no deja de revestir una considerable gravedad- en los epígrafes 3.1. y 3.2. del muy sustancioso capítulo 3, "El lector modelo", sede donde expone el grueso de sus hipótesis sobre el texto estético. Allí nos ofrece lo que puede considerarse como un apunte metafórico de "Cómo el texto prevé al lector" (título del epígrafe 3.2.), así como de "El papel del lector" (título del epígrafe 3.1.), que, *grosso modo*, consiste en responder eficazmente a las previsiones del texto. El resto de los capítulos (4-9) constituyen, en realidad, la fundamentación semiótico-pragmática de su teoría acerca de "El lector modelo". Y en los dos últimos capítulos del libro (10 y 11) asistimos a una validación empírica de la misma, a través

del comentario de dos textos, "El mercader de dientes" y "Un drame bien parisien" de Alphonse Allais, que, se diría, han sido concienzudamente seleccionados para ajustarse a sus intereses teóricos.

Retornando a la pregunta que daba título al epígrafe 3.2. (cómo prevé el texto al lector?, Eco nos explica que, en su opinión, generar un texto significa "aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos de los otros" (1979: 79). En este sentido, el modo propio de operar de un texto literario (y, más concretamente, narrativo, que es la modalidad textual que Eco analiza en este libro) es muy semejante al utilizado en una "**estrategia ajedrecística**" o, inclusive, al de una "**estrategia militar**", en la que el estratega -Napoleón y Wellington son los dos paradigmáticos ejemplos propuestos por Eco para ilustrar la analogía-, se fabrica un **modelo de adversario**, procurando prever los eventuales movimientos del contrario. Llegado a este extremo, que ofrece una imagen demasiado belicosa del hecho literario, Eco se corrige, arguyendo que, a diferencia de lo que sucede en la guerra, lo que el autor desea en la literatura es que "el adversario gane, no que pierda" (*ibid.*). Intuimos que, en este caso, la victoria -y el premio- consiste en descifrar correctamente la estrategia diseñada por el autor del texto. Prosigue señalando que el buen estratega debería contar hasta incluso con acontecimientos casuales, previéndolos mediante un cálculo probabilístico; "lo mismo debe hacer el autor de un texto", precisa Eco (*ibid.*), estableciendo una neta equivalencia entre éste y su *alter ego* en la acción militar. Así pues, concluye el semiotista, "para organizar su estrategia textual, un autor "...) deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente" (p. 80).

Pero, ahondando un poco más, ¿en qué, exactamente, consistiría esta serie de **movimientos estratégicos** efectuados por el autor del texto que logran activar una serie paralela de **movimientos cooperativos** de parte del lector? La respuesta a esta cuestión se halla en el epígrafe anterior al arriba comentado, 3.1. Su título, "El papel del lector" podría inducir a error a los lectores poco avisados, en la medida en que el contenido de este capítulo sigue versando -al menos en nuestra opinión- sobre el problema de las estrategias textuales. En dicho apartado, Eco nos proporciona una segunda y no menos interesante definición del texto que, por cierto, persiste en esa línea, digamos, metafórica que caracteriza su abordaje de la problemática textual a lo largo de todo el capítulo de "El lector modelo":

El texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él. (p. 76)

Esta "pereza textual" se deriva, según explica Eco, del hecho de que un texto está siempre "**incompleto**" (p. 73), por dos razones: en primer lugar, porque sigue siendo un

mero *flatus vocis*, mientras no se lo pone en correlación a determinado código y porque, por esa razón, se requiere postular un destinatario (no necesariamente empírico) que sea capaz de "abrir el diccionario" con objeto de relacionar el texto con el código al que dicho texto se remite. Esta radical "incompletud" se evidencia en el hecho de que el texto estético, dotado de una mayor complejidad que otro tipo de textos, está plagado de **no-dichos**, es decir, de elementos que no se hallan manifiestos en la superficie o plano de la expresión del texto.

El texto está, por tanto, repleto de "espacios en blanco", de "intersticios que hay que rellenar" (p. 76) y la labor del lector, su cooperación, estriba justamente en rellenar esos huecos informativos con el fin de activar la potencialidad significativa del texto, así como su capacidad comunicativa. Hay que destacar -y la precisión es sumamente importante- que, si el texto está plagado de espacios en blanco que rellenar por el lector, es porque "quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco" (p. 76). Esta generosa iniciativa del autor se debe, a juicio de Eco, a que:

A medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar. (p. 76)

Como puede colegirse, "el papel del lector" consiste en actualizar el contenido textual a través de una "compleja serie de movimientos cooperativos" (p. 75), es decir, en rellenar los espacios en blanco o huecos informativos "con un margen suficiente de univocidad" (*ibid.*) con el fin de activar la potencialidad significativa del texto, así como su capacidad comunicativa.

Con todo, lo dicho hasta aquí, que condensa lo fundamental de la teoría de Eco sobre "el lector modelo", no deja de ser un bosquejo metafórico del funcionamiento de la comunicación literaria y, por extensión, de los modos operativos del texto estético. Pues tanto la noción de "estrategia textual", desarrollada mediante una sostenida analogía con las estrategias propias del ámbito militar y ajedrecístico, como la idea de "pereza textual", desglosada en figuras como "espacio en blanco" o "hueco informativo", no son sino sendas imágenes más o menos felices que dibujan en términos más bien difusos los modos operativos del texto literario y de la implicación del lector en él. Bien es cierto que, pese a su condición metafórica, serán justamente estas imágenes las que -en nuestra opinión, al menos- gobiernen el discurso de Eco sobre el texto estético, en la medida en que dejan traslucir tanto sus convicciones como sus zozobras más profundas al respecto. Sin embargo, como cabía esperar de un autor que, como Umberto Eco, posee serias aspiraciones de rigor científico, todas estas hipótesis

iniciales, resueltas a modo de imágenes, van a ser concienzudamente fundamentadas y avaladas desde el punto de vista semiótico y pragmático.

Sabemos, por todo lo expuesto hasta el momento, que el texto estético es "un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo" (1979: 96) o, más sencillamente, que es un **conjunto de estrategias textuales** que permiten prever los movimientos interpretativos de parte del lector. Pero ¿**qué es una estrategia textual**? Aparte de la noción, todavía no demasiado concreta desde el punto de vista textual, de "no-dicho" o "hueco informativo", desconocemos cómo opera y de qué manera específica se manifiesta en el texto una estrategia textual. Los capítulos siguientes (4-9) son, en realidad, una respuesta indirecta a esta cuestión; suponen un esfuerzo académico notable que viene a corroborar, extender y perfilar todas las hipótesis contenidas en el capítulo 3 de "El lector modelo" desde el múltiple frente de la semántica, la semiótica del texto y la pragmática textual. En ellos, Eco diseña un complejo modelo textual mediante el cual logra articular de manera coherente la categoría, a todas luces central de *Lector in fabula*, de estrategia textual.

El **modelo de niveles textuales** que Eco propone está fundamentalmente inspirado en el modelo de niveles textuales propuesto por Petöfi (1976b y 1976c), si bien incorpora diversos elementos procedentes de otros enfoques teóricos, en particular, de la semántica estructuralista de Greimas y de las teorías textuales de Van Dijk. Posee la particularidad, como precisa Eco (1979: 98-99), de estar concebido a modo de "rizoma", esto es, los niveles textuales no están fijados rígidamente -como sí sucedería, en opinión de Eco, en el modelo de Petöfi-, sino de manera flexible. Con ello se quiere dar a entender que en el proceso concreto de interpretación (o de cooperación interpretativa), la lectura no está estrictamente jerarquizada mediante una serie de niveles o pasos previamente fijados, sino que el lector (modelo) podría elegir diversas rutas, pergeñar recorridos diferentes, sin necesidad de proceder casilla por casilla por los distintos niveles textuales. Vemos, pues, las múltiples concomitancias que el modelo textual presentado por Eco en *Lector in Fabula* mantiene con la Enciclopedia o Modelo Q del *Tratado*, modelo semántico que, como recordaremos, también había sido diseñado de manera rizomática con el fin de representar esa cualidad flexible y plurívoca propia del significado. Pues bien, de acuerdo con este modelo textual (vid. p. 103), el texto se hallaría estratificado, por así decirlo, en diversos **niveles de cooperación textual**, tal y como Eco los denomina: un nivel de la expresión o manifestación lineal del texto en el que, para actualizar las estructuras discursivas, el lector ha de confrontar dicha manifestación lineal con el sistema de códigos y subcódigos de la lengua y con la competencia enciclopédica de una cultura dada (vid. pp. 102-122); un nivel discursivo más complejo que obliga al lector a reconocer el

"topic" o tema textual y a efectuar, en consecuencia, una elección coherente de isotopías textuales (vid. pp. 123-144); un nivel narrativo en el cual el lector ha de efectuar una serie de macroproposiciones complejas para actualizar la fábula (vid. pp. 145-171); el nivel de las estructuras actanciales y de las estructuras ideológicas, en el que, tras haber actualizado las estructuras discursivas y narrativas, el lector formula ciertas previsiones más abstractas que le permiten reconocer papeles actoriales o funciones narrativas o, hasta incluso, ciertas estructuras ideológicas contenidas en el texto (vid. pp. 245-273).

Acaso lo más sorprendente de este modelo textual -por proceder del autor de *La estructura ausente*- es que todos sus niveles se hallan atravesados de principio a fin por la noción de **estructura**. En efecto, una breve ojeada al gráfico que representa el modelo esquemáticamente (p. 103) confirma que, en todos los niveles textuales, Eco se refiere más específicamente a "estructuras discursivas", "estructuras narrativas", "estructuras actanciales"... Sin embargo, el propio Eco puntualiza que, a diferencia de Petöfi o Greimas, él se hallaría fundamentalmente interesado en los "movimientos cooperativos que realiza el lector de un texto escrito" (p. 97). Veamos, pues, ahora de qué manera lograría Eco articular la categoría de **estructura** con la de **movimiento cooperativo** y, lo que es más importante aún, cómo la todavía difusa noción de **estrategia textual** no es sino el resultado del acoplamiento de las dos categorías anteriores.

Tomemos, por ejemplo, el nivel discursivo del texto (vid. pp. 123-144). El análisis que realiza Eco del mismo se asienta sobre dos ejes nodulares, la isotopía y el *topic*, estableciéndose entre ambos una reciprocidad singularmente exacta. La **isotopía** que, de acuerdo con Greimas (1970: 188), se definía como "conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de una historia" va a ser desglosada por Eco, a efectos de un mayor rigor analítico, en diversas modalidades más concretas (isotopías discursivas oracionales, transoracionales, isotopías narrativas, vid. p. 133), a partir de las cuales pasa a abordar un análisis más detenido del funcionamiento de la isotopía en el nivel discursivo del texto (pp. 133-144). Por su parte, el *topic* es definido por Eco (pp. 125-131) como hipótesis interpretativa que depende de la iniciativa del lector y que vendría a corresponderse con la pregunta, rudimentariamente expuesta, ¿de qué habla el texto? El reconocimiento del *topic* consiste, pues, en la elaboración de una serie de hipótesis de lectura sobre determinada regularidad del comportamiento textual. Se trata, por tanto, de un instrumento metatextual o "esquema abductivo" propuesto por el lector, conforme al cual se amplían o anestesian las propiedades semánticas de los lexemas en juego, estableciéndose así un nivel de coherencia interpretativa llamado isotopía.

En el nivel narrativo del texto (vid. pp. 145-156 y 157-171) los movimientos cooperativos se producen, a grandes rasgos, de manera análoga a lo ya expuesto. Una

vez actualizadas las estructuras discursivas, el lector está en condiciones de sintetizar partes enteras del discurso, formulando una serie de macroproposiciones narrativas (pp. 145-146). Al igual que sucedía en el nivel discursivo, en el nivel de las estructuras narrativas se vuelve a plantear el problema de la relación entre *topic* e isotopía, en la medida en que, como asegura Eco (p. 147), "una fábula es una isotopía narrativa" que, para ser actualizada, precisa de la asistencia del lector, quien, nuevamente propone un *topic* como clave de lectura y clave también, sobreentendemos, de activación de la isotopía textual. Por ejemplo, para leer el comienzo de la *Divina Comedia* como la historia de un alma pecadora que desea alejarse del pecado, es preciso leer siempre en el mismo nivel de coherencia semántica todas las entidades que en el nivel de las estructuras discursivas habían aparecido en su forma literal. O sea, escoger por ejemplo la clave alegórica, o la literal, o la anagógica y atenerse coherentemente a esa ruta interpretativa. Las operaciones del Lector Modelo en este nivel textual son, como cabía esperar, algo más complejas que en el nivel anterior, donde básicamente había que activar el conocimiento enciclopédico y ponerlo en relación con el texto. Aquí, el Lector Modelo debe colaborar en el desarrollo de la fábula anticipando sus estados ulteriores; es decir, debe efectuar, durante todo el proceso interpretativo, una serie de previsiones que se verán (o no) verificadas en el transcurso de la lectura y, finalmente, por el desenlace de la narración (pp. 160 y ss.). Así pues, previsiones, paseos inferenciales, hipótesis abductivas... de parte del Lector Modelo, que colabora de este modo activamente en la actualización de las macroproposiciones narrativas. Pero lo importante es que las macroproposiciones mediante las cuales el lector actualiza la fábula no dependen de una decisión arbitraria: de alguna manera, deben actualizar la fábula que el texto transmite (p. 157).

3. 1. 3. LA COOPERACIÓN DEL LECTOR.

Visto lo anterior, se diría que media una notable distancia entre aquella definición de **apertura** como radical ambigüedad significativa que daba pie a infinitas interpretaciones de la obra, tal y como se planteaba en *Obra abierta*, y su más restrictiva acepción, en *Lector in fabula*, de "no-dichos", "espacios en blanco", "intersticios que hay que rellenar" y lectores que activan tan ejemplar como unívocamente las propiedades semánticas, narrativas, actanciales, etc. del texto. Y parece también evidente que dicha cesura mantiene alguna relación con la antes mencionada necesidad de Eco de amortiguar en lo posible la radical disimetría entre destinador y destinatario de un texto. Como razonablemente advierte García Berrio (1994: 303), Umberto Eco extrae un óptimo rendimiento del concepto de "no-dicho" de Ducrot (1972), como mecanismo universal que garantiza productivamente la economía de la comunicación.

No estamos, sin embargo, tan de acuerdo con Berrio, cuando teme que dicha categoría pueda llegar a propiciar el antes comentado "uso" indiscriminado del texto, en la medida en que "como espacios libres a la interpretación, originan a la larga la negación del significado en la obra totalmente abierta, mediante el trámite intermedio de la relativización y la variación infinita del sentido según la incidencia de la voluntad plural de los lectores" (p. 304). A nuestro modo de ver, el concepto de "no-dicho" vendría a garantizar la antes citada distinción de Eco entre "uso" e "interpretación", evitando justamente la posibilidad tanto de una relativización del significado, como de una excesiva variabilidad de las interpretaciones. En realidad, Eco desea ahuyentar el "fantasma post-estructuralista" de la deriva del significado tanto como el propio Berrio; sin embargo, arbitra una estrategia del todo diversa a la de la mera negación *tout court* de una diversidad interpretativa.

Ante todo, Eco comienza por delimitar el amplio, difuso y, por lo mismo, escasamente operativo concepto de apertura, descartando implícitamente las opciones que con anterioridad había barajado: el perspectivismo hermenéutico de un Pareyson, la ambigüedad de significados que el *New Criticism* consideraba como clave del mensaje poético y, hasta incluso, la auto-reflexividad como rasgo definitorio de la función poética. La alternativa del 79 consiste, a nuestro entender, en asimilar implícitamente la **apertura** con el concepto de "**no-dicho**", sobre la base de que, efectivamente, un texto jamás puede decirlo todo por razones debidas a una obvia economía de la enunciación. En realidad, esta idea no es demasiado diversa a la apuntada por Grice (1967), mediante su célebre máxima pragmática de la relevancia, conforme a la que se presupone que todo emisor aporta aquella información relevante a sus propósitos comunicativos, omitiendo los datos innecesarios. Y, en otro orden de cosas, también la ilustra el atribulado Tristram Shandy de Lawrence Sterne, experto saboteador de la antedicha máxima, todo aquello que uno no dice porque le llevaría toda una vida narrar con todo lujo de detalles una sola jornada de esa vida.

Ahora bien, hay que reparar en que mediante esta identificación entre apertura y "no-dicho", sobre la que se construye el entero epígrafe 3.1., "El papel del lector", Eco lograría sortear con elegancia el espinoso problema del **significado literario**, cuestión ésta estrechamente aparejada, como se sabe, al fenómeno de la apertura. Es decir, elude la necesidad de dar respuesta a por qué y de qué manera, a diferencia de otro tipo de mensajes, el estético logra condensar a un tiempo muchos sentidos diversos y, en ocasiones, contradictorios, al menos para los dictados de la razón y lo razonable. Y esto porque la operación anterior le permite reducir sensiblemente la cuestión de la **polivalencia de significado** de la obra a su menos problemático y más manejable trasunto de **hueco informativo**, esto es, toda aquella información que el autor omite en aras de la economía del relato. Llegados a este punto, parece lícito cuestionarse aquí

hasta qué extremo la ambigüedad distintiva del texto estético se deriva únicamente de esta economía narrativa, universalmente aplicable, según parece, a cualquier tipo de situación comunicativa, o bien existen otro tipo de causas concomitantes que puedan aislar más específicamente el fenómeno de la apertura de significado en el caso concreto del texto estético. Dicho de otro modo, ¿es exactamente lo mismo todo lo que un texto no dice, atendiendo a una imperativa economía del relato, que todo lo que un texto es capaz de decir o puede llegar a decir?

Las solas nociones de "intersticio", "espacio en blanco" o "huecos a rellenar" ya convocan de antemano una especie de **definición topológica** de la ambigüedad de sentido o apertura de la obra, cuya máxima virtud -y ventaja- reside en acotarla, confinándola a un espacio tan limitado como el propio de una "casilla vacía", y convirtiéndola, por lo mismo, en una categoría notoriamente más manejable u "operativa". De ahí que el riesgo apuntado por Berrio (1994: 304) relativo a que los planteamientos de Eco puedan llegar a despertar "las imágenes más favorecidas del lector-cooperador todopoderoso", se nos antoje infundado. Tal y como evidencian los clásicos ejercicios estructurales de "rellenado de huecos" para estudiantes de una lengua extranjera, la propiedad más característica de la casilla vacía es que sólo se puede cumplimentar conforme a unas opciones previamente establecidas por quien diseñó el texto, de manera que la libertad, aun existiendo, en la medida en que el receptor colabora a completar el sentido del texto y hasta incluso cuenta con varias alternativas diferentes, se ve notablemente constreñida por el hecho de que, en caso de elegir una opción diversa a las ya dadas, tal opción se evidenciaría como "error", o, en el caso de los textos estéticos, y a juicio de Eco, "uso aberrante" del texto. De forma que, muy al contrario de lo que sugiere García Berrio, el papel que al lector se le asigna en *Lector in fabula* dista mucho de ser "todopoderoso"; es más bien la instancia del autor (modelo) la que goza, si no de poderes omnímodos, sí de atribuciones nada desdeñables.

- No es difícil advertir, en primer lugar, que, de acuerdo con esa analogía arriba mencionada que equipara la estrategia textual a la estrategia militar, **autor** y **lector** emergen como **figuras simétricas**, tanto que el segundo es capaz de reproducir fielmente los movimientos del primero dando respuesta a ellos con la preclara inmediatez de un reflejo pavloviano. La situación comunicativa ideal -se nos ocurre- que Eco propone, a través de la doble metáfora de la estrategia militar y, no lo olvidemos, de la estrategia ajedrecística, contrasta vivamente con la situación comunicativa real que él mismo había descrito tan sólo una página antes (p. 77-78). Si hacemos memoria, esta última se resentía precisamente del potencial desencuentro entre los códigos del emisor y los códigos del destinatario, es decir, de la eventual **asimetría** entre autor y lector de un texto escrito. Resulta, por tanto, evidente que lo que le permite

a Eco salvar esa brecha comunicativa que se abre entre ambos polos es postular el **carácter estratégico** del texto.

Análogamente, dicha hipótesis (el carácter estratégico de los textos escritos estéticos), de paso que acorta las distancias entre autor y lector de un texto, viene asimismo a atenuar el **hiato** entre esa **situación comunicativa real**, antes referida, siempre amenazada por el fantasma del malentendido y de la imposibilidad comunicativa y, por otra parte, la **situación comunicativa ideal**, especie de modelo que se distingue por la perfecta compenetración entre emisario y destinatario. Porque ciertamente, y aquí radica uno de los *quid* de la cuestión, únicamente en la medida en que el texto se define teóricamente como conjunto de estrategias que, incluso en la distancia, logran condicionar certeramente los movimientos interpretativos de su recepción, resulta factible la evitación del malentendido. Sin embargo, no se nos oculta que semejante planteamiento guarda importantes semejanzas con los modos operativos propios de ese arte de la persuasión, conocido como **retórica** (asunto sobre el que volveremos en la "Discusión" a este capítulo). Las citas anteriores, con su permanente alusión a los "movimientos estratégicos" del autor y del texto, inducen a considerar la estrategia textual como conjunto de artificios o celadas dispuestas por la premeditación del autor, cuyo último cometido estribaría en ejercer una especie de **control remoto** sobre el lector que asegure la "correcta" recepción e interpretación del mensaje estético.

- En segundo lugar, y por lo que se refiere al papel del lector en el texto, de todo lo anteriormente expuesto se colige que la **estrategia del texto** (o la estrategia del autor, pues, como puede apreciarse, en el discurso de Eco ambas instancias llegan a solaparse en numerosas ocasiones) se traduce fundamentalmente en arbitrar **oportunos huecos informativos** con objeto de que sean rellenados por el lector. El concepto de "no-dicho", que Eco toma prestado de Ducrot (1972) y que se desdobra en las nociones, éstas sí de Eco, de "espacio en blanco" y "huevo informativo" ratifica, en la vertiente de la recepción o de "el papel del lector", la presunta simetría que distingue ese juego logístico mediante el que Eco caracteriza el modo de operar del texto estético. Si, tal y como postula Eco, el funcionamiento de la comunicación literaria se resuelve en un ejercicio consistente en rellenar huecos informativos deliberadamente dispuestos por el texto-autor, en virtud de su "pereza" proverbial, entonces la posibilidad de equívocos interpretativos aparece como remota, en la medida en que los límites de un hueco se hallan, por lo general, considerablemente definidos. La comunicación estética pasa a ser, de acuerdo con este planteamiento, un problema de **cooperación** o, si se quiere, de buena fe interpretativa por parte del lector.

- Por otra parte, y ateniéndonos más específicamente al modelo textual que Eco propone en *Lector in fabula*, lo primero que no queda demasiado claro a lo largo de su

prolija exposición es la **vacilante preeminencia que le concede a la iniciativa supuestamente activa del lector respecto de la obra** y, más exactamente, de la estructura de la obra. Ciertamente, en su análisis, por ejemplo, del nivel discursivo del texto Eco subraya reiteradamente (pp. 135, 136, 137, 138 y 140) que el *topic* se incorpora como hipótesis cooperativa para "reconocer" las isotopías en sus diversas modalidades. Y a partir de ahí introduce una interesante aunque ligera variación en la acepción greimasiana de isotopía, al señalar que se puede denominar como tal "al resultado semántico de esta interpretación coherente" (p. 134) (la "interpretación coherente" es el *topic* en tanto que hipótesis de lectura que impone una regla de coherencia interpretativa). Con dicha afirmación, Eco logra por una parte otorgarle cierta aparente (y generosa) prelación a la iniciativa del intérprete respecto de la estructura del texto, manifiesta en sus isotopías; por otra, ahuyenta el fantasma de lo que en 1968 (*La estructura ausente*) censuraba como "estructuralismo ontológico", a saber, aquél que reificaba la estructura, otorgándole una existencia real en el texto. Evidentemente, al postularse la isotopía como "resultado" de la interpretación del lector, en lugar de como su causa, se sortean los riesgos que acompañan a las versiones más trasnochadas del estructuralismo. Sin embargo, pocas páginas antes (p. 128) de esta "redefinición" de isotopía, leemos que reconocer el *topic* significa "proponer una hipótesis sobre determinada *regularidad de comportamiento textual*. Este tipo de *regularidad* fija tanto los límites como las condiciones de coherencia de un texto." Parece obvio que tal "regularidad" es la isotopía misma, y que si puede "reconocerse" mediante el *topic* es porque previamente existe, con lo cual difícilmente puede postularse como resultado de la interpretación, sino que parece más bien ser su desencadenante o causa. De manera que, pese a los remilgos de Eco por manifestar abiertamente una primacía de la estructura de la obra respecto del lector, todo su discurso apunta, en última instancia, hacia ese sentido.

- Pero, con independencia de la más que dudosa antecedencia de la cooperación lectora respecto de la obra (cuestión que, finalmente, no deja de estar sujeta a las modas pendulares del discurso crítico), lo que se desprende de la anterior afirmación es la un tanto espectral presencia de cierta **objetividad de la estructura** de la obra, que sin embargo -y no se sabe muy bien por qué- Eco rehúsa siempre afirmar abiertamente. En efecto, al abordar su análisis del nivel narrativo del texto, y tras haber descrito al lector como agente dinámico de previsiones, paseos inferenciales, movimientos abductivos, etc., Eco plantea que, en todo caso, el lector debe actualizar la fábula que el texto transmite. No deja de ser curioso que Eco aporte como garantía de esta, en palabras suyas (p. 157), "fidelidad al texto" la existencia de ciertas leyes semánticas verificables mediante pruebas empíricas: "Las pruebas empíricas relativas a la capacidad media de resumir un texto nos dicen que la construcción de las macroproposiciones es

estadísticamente homogénea" (p. 157). Es evidente que las pruebas empíricas únicamente pueden validar aquellos fenómenos que se supone gozan de una entidad objetiva.

- La **estrategia textual** se convierte, en el análisis de Eco, en la clave de bóveda que permite articular la discontinuidad entre el espacio del texto y el espacio del lector. Y esto porque, por una parte, remite a la noción de estructura y, en consecuencia, al espacio textual; pero, además y a diferencia de la estructura, la estrategia textual poseería, según parece, competencias pragmáticas, en la medida en que se le atribuye la capacidad de provocar reacciones interpretativas considerablemente previsibles de parte del lector. Paralelamente, y como prolongación del trazo anterior, el discurso de Eco deja vislumbrar una continuidad no problemática entre los dos entornos diversos de la **semántica y la pragmática**.

- Lo cierto en todo caso -y, tal vez, lo más interesante para comprender la progresión del pensamiento de Eco desde 1962 en adelante- es que sólo en virtud de la postulación, más o menos encubierta, de una serie de estructuras objetivas en el texto, resultaba posible pronosticar aquella **simetría perfecta** -antes aludida-, conforme a la que el encuentro entre texto y lector y, una tercera figura entre bambalinas, el autor, prometía ser una dichosa comunión interpretativa. Esa es seguramente la razón -al menos esa es nuestra interpretación- de que Eco al borde ya de los años 80, y cuando el paradigma estructuralista se hallaba ya en franco retroceso, se vea forzado a resucitar lo más añejo y consabido de la historia crítica. Por ejemplo, la celeberrima distinción del formalismo ruso entre fábula y trama, que se remonta a los comienzos del presente siglo (vid., Eco, 1979: 145). Ese acoplamiento ejemplar entre texto y lector es quizás el eje conductor de todo su discurso en *Lector in Fabula*. Desde el punto de vista puramente teórico, y no ya ideológico, esta cuestión se va a reflejar en la secuencia de pares de categorías, también simétricamente dispuestas que aparecen como eslabones perfectamente engarzados de una cadena sin discontinuidad alguna. Y así, por ejemplo, en el nivel discursivo el *topic* se nos presenta casi como prolongación, en el espacio del lector, de las propias isotopías del texto.

3. 2. LAS POÉTICAS DE ECO

Como ya señalamos al comienzo de este capítulo, en *Lector in fabula* Umberto Eco reanuda su reflexión largamente interrumpida sobre el problema inauguralmente planteado en *Obra abierta*, relativo a la apertura de la obra de arte. Pero, como es natural, su consideración de la **apertura**, en tanto que característica intrínseca a la obra y como fenómeno aparejado a la interpretación, va a depender en gran medida de su **concepción de la obra de arte** como tal. A diferencia de otros autores, que desarrollan

su entero pensamiento vinculándose desde un primer momento a un enfoque u óptica determinados, acaso uno de los rasgos más sobresalientes de la trayectoria de Eco sea, como venimos viendo, su continua inquietud por seleccionar e integrar aquellas aportaciones de diversas disciplinas y escuelas teóricas que coadyuvan a elucidar o fundamentar sus propios intereses investigadores. Obviamente, este eclecticismo "a la italiana" tiene por consecuencia una permanente, aunque en ocasiones inadvertible, modificación del propio objeto de estudio, en este caso el texto estético y su apertura de significado, cuya definición se transforma de manera progresiva en el curso de sus investigaciones. En ese sentido, la biografía intelectual de Eco ilustra como pocas - quizás la de Roland Barthes, si bien éste se distingue por un talante "disidente" del que Eco carece- la **historia de las poéticas** de la última mitad de siglo. Como ya señalamos en el primer capítulo del presente trabajo, su pensamiento arranca de un horizonte claramente hermenéutico, el de la estética pareysoniana, para deslizarse gradualmente hacia la "arena" estructuralista, a cuyo marco incorpora algunas de las contribuciones más relevantes de la semiótica peirciana. A partir del 79, y ya ubicado en un horizonte plenamente semiótico más que estético, Eco integra ciertos elementos de la pragmática anglosajona, aunque siempre tomando como punto de referencia inexcusable muchas de las premisas de lo que podríamos denominar como "estructuralismo débil" o, en su propia acepción, estructuralismo metodológico.

Fruto de este amplio y variopinto recorrido por las tendencias lingüísticas y poéticas más significativas de las últimas décadas es una **definición de la obra estética** que, sin embargo, no acaba de encajar por completo en ninguna de ellas. Se trata de una definición compleja y, sobre todo, proteica o versátil que, justamente por nutrirse de fuentes en ocasiones tan heterogéneas, al tiempo que se enriquece resulta problemática. Y esto porque, como veremos, aunque Eco demuestre una destreza sin par a la hora de extirpar con el escalpelo diversos aspectos de los enfoques teóricos que maneja, los respectivos horizontes epistemológicos o estéticos implícitos en dichos aspectos terminan indefectiblemente por entrar en escena en su definición de la obra. No siempre es factible extraer las categorías o instrumentos de análisis del trasfondo ideológico del que proceden. Resulta, por ejemplo, difícil aplicar el método estructural al estudio de la obra artística, sin haber contraído previamente más de una deuda tácita con la poética -o sea, con la concepción del hecho literario como tal- que alienta dicho método. Inversamente, defender la consideración de la obra de arte como hecho esencialmente interpretativo, al tiempo que se desea fundamentar esta hipótesis, de cuño propiamente hermenéutico, sobre bases científicas y evidenciarla de acuerdo a un método empírico-analítico también se nos antoja como un proyecto, cuando menos, arriesgado.

A tenor de lo dicho se comprenderá que el problema de la **apertura** de la obra y, por extensión, de su **interpretación** haya experimentado también sucesivas

reformulaciones en el lapso que media entre 1962 y 1979, dependiendo precisamente de la diversa concepción del hecho estético que en cada caso se postulaba. Ciertamente, Eco siempre ha sido fiel a la idea pareysoniana de la obra de arte como **fenómeno radicalmente comunicativo** e inconcebible, por tanto, sin la concurrencia (no necesariamente empírica, por descontado) del receptor o intérprete. Sin embargo, lo que ya a partir del 62 ha estado sujeto a una **permanente revisión** es la consideración misma de en **qué consiste esa comunicación** que presumiblemente se establece entre **obra e intérprete**, o dicho de otro modo, en qué términos tiene lugar esa **situación comunicativa**.

De manera que, observada en un corte transversal o diacrónico, la cuestión de la obra estética y de su apertura da lugar a una **problemática variable**, cuyo planteamiento, aun sin perder nunca de vista el oriente que le guía, fluctúa en un intento de precisar con exactitud el propio nódulo problemático. Y esto porque, como tratará de demostrarse, la apertura de la obra comienza a resultar problemática desde el mismo momento en que se la extrapola de su contexto teórico originario a otro que le resulta ajeno. En ese sentido, hay que destacar que gran parte de la reflexión de Eco a lo largo del período que media entre 1962 (*OA*) y 1979 (*LF*) se dirige a configurar un marco teórico adecuado en el que poder enclavar la cuestión de la apertura de la obra y de su interpretación, en sus propios términos. Prueba de ello es la permanente inquietud de Eco por hallar un vocabulario capaz de transmitir lo más eficazmente posible su percepción de los fenómenos objeto de estudio. Se diría, en ese sentido, que las sucesivas acepciones bajo las que aparece la categoría de forma a lo largo de su obra, "modo formativo", "estructura", "estrategia textual"... responden justamente a esa insatisfacción de base.

Por todo lo dicho, resulta sumamente esclarecedor recapitular brevemente algunas de las cuestiones vistas hasta el momento, efectuando un rápido *flash-back* sobre la producción teórica de Eco anterior a 1979. Especialmente interesante en este sentido es observar de qué modo algunas de las **poéticas** más relevantes de los últimos cuarenta años confluyen, a manera de estratos que se sedimentan progresivamente, en la concepción de Eco sobre la obra de arte, y cómo esa confluencia, que en ciertos aspectos tiene visos de confrontación, es altamente responsable de que la **apertura de la obra** llegue a percibirse como **problemática**.

3. 2. 1. LA FORMA Y LA APERTURA

Señala Marco Ferraris en su muy interesante artículo "Estética, hermenéutica, epistemología" (1988: 174) que, a partir de los años 30, la indagación estética, en un

intento de determinar el valor gnoseológico de la obra de arte, se ha modulado siguiendo dos líneas fundamentales. La primera se justifica en virtud del **método** empleado, es decir, considera que la investigación sobre el arte tiene sentido en la medida en que se apoya sobre un método válido, o sea, diseñado **científicamente** y capaz, en consecuencia, de prever resultados **objetivos**. Por el contrario, la segunda tendencia se justificaría en razón de la propia **verdad del arte**: en el arte existe una forma especial de verdad que puede ambicionar un primado gnoseológico respecto al saber científico como forma estándar de conocimiento. El Neopositivismo del S.XX sería un claro exponente de la primera tendencia, si bien, en la medida en que revoca de plano cualquier valor de verdad al arte y al discurso sobre el arte -puesto que, según esta óptica, éste no podría en modo alguno alcanzar un nivel aceptable de científicidad- ni siquiera llega a ocuparse del problema de la obra artística como tal. El Estructuralismo, adoptando una posición menos tajante que la del Neopositivismo, sí estima por el contrario que es posible estudiar la obra de arte dentro de un horizonte científico, y de ahí su énfasis en la configuración de un método capaz de desentrañar el funcionamiento objetivo del fenómeno estético, procurando establecer una definición general de la función poética. Por último, la Hermenéutica, claramente situada en la segunda de las direcciones arriba mencionadas, ve en el arte el modo originario de "ponerse en obra la verdad", una verdad que nada habría de envidiar a aquéllas que se emiten desde el discurso científico o filosófico, ya que, hasta incluso, a decir de Heidegger, sería anterior a ellas y poseería un carácter fundante.

Como acabamos de ver, cada una de estas posiciones pone, por tanto, en relación de manera diversa el **problema del arte** y el **problema de la verdad**, y por ello la poética que en cada caso se deriva acentúa ciertos aspectos de la obra de arte frente a otros. Pues bien, se podría decir que en la reflexión de Eco sobre la obra de arte vienen a converger estas dos grandes tendencias de la estética y la poética finisecular.

Recordemos que en 1962 Umberto Eco se hallaba todavía bajo la influencia tutelar del pensamiento de Luigi Pareyson, cuya estética, de corte hermenéutico-fenomenológico, desarrolla el concepto central de "formatividad". Pero, más allá de las muy interesantes y sugestivas propuestas de Pareyson acerca de la actividad formativa del creador, el aspecto de su obra que, sin lugar a dudas, más ha influido en las concepciones estéticas de Eco es su énfasis en la **dimensión radicalmente comunicativa** de la obra de arte. Señala Givone (1988: 153) que, en la óptica pareysoniana, el arte se revela como **hecho esencialmente interpretativo** y no sólo porque sus productos surgen de la interpretación que el artista ha hecho de la materia -el conjunto de la realidad, la tradición artística, los propios medios expresivos...-, sino, sobre todo, porque sólo vive en la interpretación o, más exactamente, en el momento en que tiene lugar el acto interpretativo. Así pues, hay que entender que en la acepción

pareysoniana de obra estética, la comunicación y la interpretación no representan un fenómeno colateral más o menos derivado o un momento secundario respecto de la obra misma, sino que son características propiamente constitutivas de ésta. Y de ahí su consideración de la apertura como formando parte de la obra.

Justamente a la luz de lo dicho, habría que interpretar la afirmación de Pareyson -suficientemente citada en el curso del presente trabajo-, sustrato de toda la argumentación de Eco en torno a las obras de vanguardia en *Obra abierta*, acerca de la existencia de una unidad de la obra, como resultado final o culminación del proceso formativo que no sólo no impide, sino que alienta una multiplicidad de interpretaciones diversas. Esta aparente paradoja se disuelve si atendemos a un doble motivo que Eco (1968: 29) acierta a subrayar en su propia reseña de la obra del filósofo italiano. Ante todo, la obra artística es "abierta" debido a su propia fecundidad, capaz de sugerir infinitos sentidos y ángulos de significado; pero, también -subrayémoslo- merced a la "infinitud de las personas interpretantes, cada una de ellas con su propio modo de ver, pensar y ser" (p. 30).

El comentario de Eco posee un enorme interés, ya que nos indica que la situación comunicativa entre obra e intérprete, esbozada por Pareyson, se perfila como una **experiencia esencialmente dialógica** que establece un contacto siempre **singular** entre ambas instancias. Y aquí habría que destacar el carácter singular de ese encuentro, que se traduce en el hecho de que el diálogo es claramente **intersubjetivo**, pues confronta a cada individuo (con su particular "modo de ver, pensar y ser") con cada obra concreta. De ahí, justamente, que Pareyson subraye el "carácter libremente activo" del sujeto que se pone frente a la obra para comprenderla; y, por idénticas razones, pueda reconocer la existencia de una pluralidad de personas dialogantes con la obra.

Así pues, la **radical apertura de la obra** postulada por Pareyson se fundaría en un doble requisito: en la consideración, por una parte, de que por "unidad" o "totalidad de la obra" en ningún caso se alude a la idea de clausura o cierre definitivo de la misma, sino, más bien, a que, una vez consumado el proceso formativo que la engendró, la obra alcanza una forma definida y estable; pero, que -tal y como asegura el pensador italiano- esa "definitud" paradójicamente alberga un "infinito", el de las innumerables perspectivas de sentido que deja vislumbrar. Y, en consecuencia, la forma final es en sí el propio proceso formativo que conduce a ella, por lo que ha de contemplarse como organismo vivo y dinámico. La segunda condición de la apertura sería, a juzgar por lo ya visto, que esa multiplicidad de sentidos que encierra la obra únicamente reviven o se actualizan en el propio acto de la interpretación, o sea, en el mismo momento en que alguien abre un libro o contempla un cuadro, iniciando su diálogo con ella. Ahora bien, se sobreentiende que cada sujeto revivirá la obra conforme a su singular punto de vista.

Parece claro que, desde este punto de vista, el hermenéutico, no habría contradicción alguna en enunciar la doble proposición arriba citada de "unidad de la obra y multiplicidad de sus interpretaciones". Como veremos, esta formulación sí se torna problemática cuando se aborda desde una perspectiva diversa a la hermenéutica que, a diferencia de ésta, pretende objetivar el vínculo entre obra e intérprete.

Resulta evidente que la impronta que Pareyson deja en el pensamiento de Eco excede los confines de esa primera etapa pre-semiótica o, si se quiere, estética, puesto que la preeminencia que se le concede a la dimensión comunicativa de la obra va a constituir una premisa de toda su producción posterior, incluido *Lector in fabula*. Sin embargo, si consideramos la dirección teórica que emprende a partir del 67, se diría que Eco no parece hallarse del todo satisfecho con el planteamiento del nexo arte-interpretación que Pareyson aborda desde una perspectiva eminentemente hermenéutica. Ciertamente, Eco comparte con éste la idea de que la obra no existe si no es en la interpretación o interpretaciones que la reviven, pero, probablemente debido a las pretensiones científicas que ya en el 67 comienzan a cobrar un peso específico en su pensamiento, su concepción de la interpretación, así como del modo en que debería proceder el estudio de la misma, se irá alejando gradualmente del horizonte pareysoniano.

En una brevísima referencia al semiotista italiano, Givone (1988: 154) acierta a detectar en qué radica el auténtico motivo de este alejamiento:

*La interpretación es concebida por Eco más en términos de semiótica que de hermenéutica, esto es, poniendo entre paréntesis su carácter **personal** (que según la hermenéutica es constitutivo y primario) y subrayando sus **elementos de objetividad** (la estructura sígnica, el código, el mensaje, etc.)*

A nuestro modo de ver, este énfasis en el **carácter objetivo de la interpretación** es un elemento absolutamente decisivo, no ya para comprender su distanciamiento de la órbita pareysoniana (asunto hasta cierto punto anecdótico), sino, sobre todo, para explicarnos la redefinición que de la obra estética ofrece Eco en *Lector in fabula*, así como su **replanteamiento de la apertura o dimensión comunicativa** de la misma. Pues, como hemos visto en el capítulo anterior, el tipo de situación comunicativa que Eco define como propia de la comunicación artística en el 79 dista mucho de parecerse a ese diálogo interpersonal que se hallaba en la base de sus teorizaciones sobre las obras abiertas de vanguardia.

En realidad, la incipiente posibilidad de aislar algún elemento que permita objetivar el esquivo vínculo entre obra e intérprete (y de un tercer elemento, el autor, que, aun no compareciendo abiertamente en el discurso de Eco, se halla sin embargo de

modo implícito) ya se prefigura en el curso de sus propias investigaciones en la primera edición de *OA*. Como explicamos en su momento, al analizar las "obras abiertas" de la vanguardia, Eco repara en que, si bien la hipótesis pareysoniana según la cual toda obra está abierta a múltiples interpretaciones es válida en términos generales, no obstante se aplica mejor a unos casos que a otros: ciertas obras estimulan en mayor medida la libertad interpretativa, mientras que otras -el arte clásico o tradicional- provocan una reacción interpretativa notablemente más predecible. Asimismo, sus estudios posteriores (*Apocalípticos e Integrados*) de las obras de consumo curiosamente vienen a ratificar el descubrimiento anterior: a saber, aunque siempre se establece un diálogo entre la obra y su público, existirían, por así decirlo, diversas modalidades de diálogo. Algunas obras ofrecen un margen de intervención más amplio a sus intérpretes, mientras que otras establecen el mencionado diálogo en términos más impositivos. Así pues, la **situación comunicativa** varía ostensiblemente de unas obras a otras y, lo que es más importante, se diría que la propia obra es en gran medida responsable de esta variación.

Pero más decisivo aún para sus futuras investigaciones sería el segundo de los hallazgos de Eco en *OA*, y es que, estrechando más el cerco, no ya la obra, sino de manera más concreta, la **forma** de la obra resulta ser un factor determinante a la hora de explicarse el diverso grado de libertad interpretativa o apertura (en el sentido en el que Eco utiliza este término) que se produce en el antes citado diálogo obra-intérprete: la insistente repetición de patrones formales conocidos provoca respuestas prefijadas; inversamente, la ruptura de esquemas formales convencionales estimula reacciones inusitadas.

Se diría que, llegado a este punto, Eco comienza a atisbar la posibilidad de que la **interpretación**, o el **nexo obra-lector**, sea bastante más tangible y material de lo que se supone. Este nexo no sería otro que el de la propia **forma** de la obra que, por razones obvias, posee una dosis de aprehensibilidad bastante mayor que la vaga noción de "experiencia estética", término mediante el que los enfoques idealistas de la obra y *ad lateres* aludían a ese cúmulo indeterminado de sensaciones que constituyen el goce experimentado por el receptor al recibir el estímulo artístico. Mientras que la reacción emocional del espectador, el goce estético, es una variable difícilmente ponderable en términos objetivos o, como acostumbra a describirlo Eco, es "inefable", la forma parece dotada de un mayor grado de "efabilidad".

A nuestro modo de ver, aquí radica el auténtico punto de inflexión que induce a Eco a alejarse progresivamente de una concepción hermenéutica de la obra de arte y su interpretación. Justamente en el momento en que, a raíz de sus propios descubrimientos en el 62, la forma comienza a destacarse como esa especie de **eslabón perdido**, mediante cuyo estudio podría restablecerse, digamos, la cadena comunicativa

(autor)/obra/intérprete, Eco comienza a decantarse hacia un enfoque de corte formalista, como lo es el estructuralismo, que le proporciona el método idóneo para abordar un análisis objetivo de la obra y su interpretación.

3. 2. 2. ¿OBRA ABIERTA U OBRA CERRADA?

Lo dicho explica, a nuestro entender, por qué en la edición de 1967, y muy en especial en su introducción, todo el interés de Eco gravita en torno al relativamente novedoso concepto de **estructura** y a las ventajas metodológicas que su uso pueda proporcionarle. La sustitución de la noción pareysoniana de "modo formativo" por la de "estructura" supone, sin lugar a dudas, un paso decisivo en el perfilamiento de su concepto de la **forma** y, paralelamente, en esa progresiva **objetivación de la interpretación** y de la **relación entre obra y lector**. Pero también -y ésta es una cuestión de enorme relevancia- la adopción de la categoría de estructura va a determinar de manera decisiva la concepción de obra artística que Eco maneje a partir de este momento.

- Como razonablemente señala Eco, identificar la forma a la estructura supone "reducirla a un sistema de relaciones", para lo cual habría que proceder "a una especie de deshuesamiento progresivo del objeto, primero para reducirlo a su esqueleto estructural y después para elegir en dicho esqueleto aquellas relaciones que son comunes a otros esqueletos" (1967: 36). Ahora bien, tal y como señala Derrida en su célebre ensayo sobre el estructuralismo, "Fuerza y significación" (1967), la forma sólo se podría considerar a esta luz, una vez que se ha perdido el poder de comprender la fuerza que habita en su interior. De manera que la totalidad de la obra emerge así como "Totalidad abandonada por sus fuerzas "... un poco como la arquitectura de una ciudad deshabitada o apagada, reducida a su esqueleto por alguna catástrofe de la naturaleza o del arte" (1967: 12-13). Este tipo de mirada crítica, que, como Derrida advierte, caracteriza de modo general al ejercicio crítico de todas las épocas, si bien es llevada por el estructuralismo a sus últimas consecuencias y a su extremo más obsesivo, exige obviamente una **desvinculación** del intérprete respecto de la obra. Únicamente desde esa perspectiva distanciada, como asegura Derrida, es posible percibir la obra como **acabada** y perteneciente al **pasado**. Obra acabada, añadiríamos nosotros en el sentido más conclusivo que el término "acabada" pueda tener, es decir, como naturaleza muerta o, siguiendo la metáfora de Derrida, como las ruinas de una ciudad que jamás volverá a estar habitada.

- Huelga decir que, pese a los desvelos de Eco en la introducción del 67 por acomodar el método estructural a la concepción pareysoniana de la obra como, no lo olvidemos, producto que sólo vive en sus interpretaciones, desde el mismo momento en

que incorpora la categoría de estructura, "la suerte está echada". Ante todo, porque cuando, a efectos de una mayor eficacia analítica, se decide reducir la obra a sus estructuras significantes, se comienza a perder de vista la idea de obra como totalidad atravesada por múltiples sentidos, en la medida en que el sentido se sobreidentifica con el "esqueleto" supuestamente objetivo de la obra. La noción misma de estructura, sobre todo si se toma *strictu sensu*, excluye de modo bastante taxativo -al menos, en nuestra opinión- la coexistencia de múltiples y diversas rutas de significado en el seno de la obra. Por otra parte, y como ya se explicó con anterioridad, en la perspectiva de Pareyson, la totalidad de la obra en absoluto se asimila con su clausura o cierre, es decir, con la noción estructuralista de "obra acabada", sino con la idea de consumación o culminación del proceso creativo, pero, desde el punto de vista del sentido de la obra, ésta siempre permanecería **abierta**. De ahí que Pareyson precise que dicha totalidad "exige que se la considere no como el hermetismo de una realidad estática e inmóvil, sino como la apertura de un infinito que se ha recogido en una forma" (OA: p. 87).

Muy al contrario, el requisito acaso más imperativo del método estructural es justamente que la obra se perciba como **cerrada**. Y esto porque una investigación científica del hecho artístico, aspiración fundamental del estructuralismo, únicamente puede llevarse a cabo a condición de que el fenómeno objeto de estudio, o sea, la obra, se delimite objetivamente, es decir, se reduzca a una "realidad estática e inmóvil", la estructura como abstracción de la obra que pone entre paréntesis todos aquellos elementos de ésta no pertinentes a la investigación en curso.

- Ahora bien, la **apertura** postulada por Pareyson como característica constitutiva de la obra de arte, y ratificada por Eco en las dos ediciones de su *Obra abierta*, difícilmente encaja con una concepción de la obra como la estructuralista. Si existe un **diálogo** entre la obra y sus intérpretes es justamente porque, desde la perspectiva de Pareyson y, de manera más general, desde el punto de vista hermenéutico, la obra, aun siendo un producto acabado, no es un cuerpo inerte perteneciente al pasado; no son las ruinas de una ciudad devastada. Por el contrario, la obra tendría el poder de revivir, haciéndose **presente**, cada vez que el intérprete se asoma a ella, y de ahí que pueda ser el espacio donde se produce nuestro encuentro con la verdad, tal y como aseguran Heidegger o Gadamer, y el propio Pareyson suscribe. Precisamente en virtud de esta capacidad de la obra de hacerse presente una y otra vez se justifica no sólo la verdad del arte, sino su comunicabilidad.

Un segundo requisito del diálogo sería, además, la implicación de la **perspectiva subjetiva** del intérprete. A diferencia del estructuralismo que persigue un estudio objetivo de la obra, y por ello requiere la desvinculación del analista respecto del objeto analizado, la hermenéutica da por supuesto que el "ojo del analista", es decir, su singular punto de vista siempre se halla implicado en la interpretación. Tenemos pues

que, igual que, para el análisis estructural de la obra, resulta indispensable que ésta se conciba como producto acabado y perteneciente al pasado; para la hermenéutica, la condición del diálogo y, por ende, de la interpretación estriba en la posibilidad de la obra de volverse presente (algo que, por lo demás, va implicado en todo acto comunicativo, la co-presencia de ambas instancias de interlocución) y hallarse abierta.

- Pero no terminan aquí las consecuencias teóricas implícitas que supone la incorporación del concepto de estructura al estudio de la obra de arte, efectuada por Eco en el 67. Cuando Eco, a fin de justificar la sustitución de "modo formativo" por "estructura", destaca la extrema operatividad de la última categoría, se suma, acaso sin saberlo, a la que quizás sea la premisa fundamental de la poética estructuralista: el **primado del método** sobre la propia obra estética (Ferraris, 1988: 185). Como señala Ferraris (*ibidem*), a diferencia de la orientación estética introducida por la fenomenología y la hermenéutica, en el estructuralismo el discurso sobre la obra de arte se justifica básicamente por fundarse en **metodologías orientadas científicamente**, trasladando de este modo al método lo que en la hermenéutica recaía sobre la obra. Las condiciones de validez del discurso crítico no se deducen tanto de la obra, cuanto del propio método. A juzgar por sus propios comentarios en la introducción del 67, Eco compartiría plenamente este planteamiento de corte cientificista. De hecho, la operatividad que le atribuye al método estriba, en su opinión, en la capacidad de efectuar generalizaciones válidas que muestran lo que ciertos objetos, las obras estéticas, tienen de común entre sí, es decir, su identidad, más que su singularidad: "Una forma se reduce a un sistema de relaciones precisamente para revelar la generalidad y trasponibilidad de este sistema de relaciones" (1967: 36)

Así pues, a las alturas del 67 tenemos que Eco se halla en una difícil encrucijada. Mantiene, por una parte, una **concepción hermenéutica de la obra de arte** como hecho o experiencia esencialmente interpretativa, reivindicando la apertura y la dimensión comunicativa como características constitutivas o fundantes del hecho artístico. Pero, paralelamente, desea **fundamentar ese carácter interpretativo de la obra conforme a un método científico**, es decir, desea objetivar la apertura o interpretabilidad de la obra y demostrar que tal apertura constituye un rasgo general de todo hecho artístico. Así lo indica él mismo cuando señala que desea "determinar la estructura de fruición de la obra" (1967: 37). Proyecto éste que será el que justamente culmine en *Lector in Fabula*.

Ahora bien, y aquí estriba el *quid* de la cuestión, a nuestro modo de ver, es justamente este proyecto de **objetivar la apertura/interpretabilidad** de la obra, más que el hecho en sí de postular contemporáneamente su unidad y la multiplicidad de sus interpretaciones, el que resulta **problemático**. En nuestra opinión el problema no radica, como Eco señala en su introducción a *Lector in Fabula* (1979: 13), en "¿cómo una obra

de arte puede postular, por un lado, una libre intervención interpretativa por parte de sus destinatarios y, por otro, exhibir unas características estructurales que estimulan y al mismo tiempo regulan el orden de sus interpretaciones?". La dificultad estriba en manejar una concepción de obra artística que en absoluto se aviene con el método que se desea emplear para demostrar dicha concepción. O, dicho de otro modo, si la condición del diálogo/comunicación postulado por la hermenéutica estriba en la consideración de la obra de arte como entidad abierta, atravesada por múltiples sentidos, lo que quiere decir que, dependiendo del ángulo de visión, su "esqueleto" se revela de diversos modos; y la condición para un estudio científico del hecho artístico/arte radica en la objetivación de la obra de arte, que a su vez se traduce en la reducción operativa de ésta a una estructura necesariamente inmóvil y cerrada; y si, análogamente, conforme al punto de vista hermenéutico, el diálogo es, por definición, intersubjetivo, pero el requisito clave de todo estudio estructural es justamente poseer un carácter objetivo y generalizable ¿cómo se pueden compatibilizar ambas perspectivas y los objetivos de ellas derivadas?. Parece evidente, pues, la disyuntiva que daba título al presente epígrafe: **¿obra abierta u obra cerrada?** Como veremos en la "Discusión" a este capítulo, *Lector in fabula* es la obra en la que Eco ofrece una solución definitiva, tanto a la disyuntiva arriba planteada, como al problema de la dialéctica entre límites formales y apertura de significado.

3. 4. DISCUSIÓN

1. La posición que adopta Eco sobre la **INTERPRETACIÓN** a partir de 1979 en adelante (1990 y 1992) no se puede comprender cabalmente si no se toman en consideración los puntos de vista contemporáneos más significativos al respecto del mismo problema, en concreto, los mantenidos por la **hermenéutica** y la **desconstrucción** y también, pese a no ocuparse estrictamente de este asunto, por el **estructuralismo**.

Ciertamente, y como señalamos al comienzo del presente capítulo, en 1979 Eco sigue manteniendo la convicción, ya presente en sus ensayos de *Obra abierta*, de que la obra de arte es abierta, o sea, es susceptible de ser interpretada de múltiples y diversas maneras. Pero es justamente esta idea de la **multiplicidad y diversidad interpretativa** la que requiere ser matizada a la luz de las posiciones antes mencionadas, ya que, a primera vista al menos, dicha opinión es igualmente defendida tanto por la hermenéutica como por la desconstrucción. ¿Qué es, pues, lo que diferenciaría tan radicalmente la postura teórica de Eco sobre la interpretación de las sostenidas por ambos enfoques y por un tercero, el estructuralismo?

- Comencemos por la hermenéutica. En el contexto hermenéutico -que, no lo olvidemos, se hallaba en la base de las reflexiones de Eco sobre las obras abiertas de vanguardia-, la idea de la multiplicidad interpretativa se sustentaba sobre una doble premisa de partida, que -como hemos visto- el propio Pareyson suscribiría al menos en parte. La consideración, en primer lugar, de que es imposible acceder a una verdad absoluta del texto o, en otras palabras, de que no existiría un significado último y definitivo del mismo, sino que, muy al contrario, el significado de la obra se iría desgranando, por así decirlo, en las múltiples y sucesivas interpretaciones de la obra. Por otra parte, de acuerdo con esta perspectiva (vid. muy en particular, Gadamer 1960), existen múltiples interpretaciones justamente porque existen múltiples intérpretes de la obra, lo que implica que para la hermenéutica la interpretación posee una dimensión esencialmente **singular, subjetiva y personal**. Y es aquí donde, a nuestro modo de ver, radica el principal punto de discrepancia entre Eco y esta corriente. No tanto porque el italiano desmienta la dimensión subjetiva de la experiencia interpretativa (y frutiva), cuanto porque, dadas sus tempranas y decididas pretensiones científicas en el estudio de la obra, tal dimensión simplemente no le interesa (algo que, por otra parte, ya se evidenciaba en su repudio de las "estéticas de lo inefable", es decir, de Croce, Dewey o el propio Barthes de *El placer del texto*).

- El rechazo del carácter subjetivo de la interpretación es, asimismo y tal y como ya se señaló con anterioridad, el punto de inflexión donde se introduce el, llamémoslo así, "factor estructuralista", elemento este por completo ajeno a su concepción de la apertura en los ensayos de *Obra abierta* (1962). Pero sería tendencioso, y sobre todo inexacto, afirmar que Eco asume punto por punto el programa de las poéticas estructuralistas, ni tan siquiera su concepción de la obra de arte. Lo que más exactamente incorpora de esta perspectiva es el en otra parte mencionado privilegio del método sobre la obra que se ajusta perfectamente a sus intereses científicos y que, en su caso particular, se va a traducir en el prurito -que ya no le abandonará en lo sucesivo- de abordar tanto la obra estética como su interpretación desde un **punto de vista objetivo**. Es este prurito lo que -más allá de sus justificaciones en el prefacio de *Lector in fabula* sobre las exigencias coyunturales del estructuralismo en aquella década e incluso de su permanente y perentoria necesidad de acomodarse al *statu quo* académico del momento- explica el largo *excursus* semiótico que separa *OA* de *LF*. Pues parece claro que, antes de abordar el significado estético (o apertura de la obra), resultaba indispensable dilucidar el problema del significado y la semiosis en general, formulando un modelo como la Enciclopedia o Modelo Q del *Tratado*. Es también esa misma pretensión de objetividad lo que, a nuestro modo de ver, orienta su proyecto de *Lector in fabula* de formular la "estructura de la apertura" (1979: 13), o, en otros términos, de **objetivar la apertura de la obra**. Un proyecto que se traducirá en fundamentar la multiplicidad interpretativa de la obra de arte no ya desde el ángulo subjetivo defendido por la hermenéutica, sino desde un punto

de vista objetivo y, lo que es más decisivo, desde ciertas premisas metodológicas (o epistemológicas, puesto que con frecuencia ambos espacios se deslizan sutilmente) sobre el estudio de la obra de ascendente inequívocamente estructural; con el agravante de que, como se sabe, el estructuralismo considera la interpretación como uno de esos asuntos que junto al autor, la referencia, el lector... pertenecen a la "política exterior" de los estudios literarios.

- Queda aún por dilucidar en qué reside la diferencia real entre la posición teórica de Eco respecto a la interpretación y la mantenida por la desconstrucción o, para ser más exactos, por Jacques Derrida (pues, como sucede con los estructuralistas, también existen ciertas sustanciales diferencias entre los "desconstructivistas"). Básicamente, Derrida también suscribiría la existencia de cierta multiplicidad interpretativa, sólo que, en contraste con la hermenéutica, no es la diferencia subjetiva lo que, en sentido estricto y a su juicio, se halla en la base de dicha multiplicidad, sino cierto aspecto relativo al propio funcionamiento del sistema de la lengua. Se trata de la celeberrima noción derrideana de *différance*, es decir, ese sutil mecanismo conforme al que el significado difiere de sí mismo en un doble sentido: no es idéntico a sí mismo, pues en cada ocurrencia discursiva obtiene un valor diverso y, además, produce una especie de permanente desplazamiento/aplazamiento. Pero lo interesante es reparar en que, si bien a través de vías distintas y en función de diversos intereses teóricos, el planteamiento de Derrida -que, como se sabe, extrema la visión saussureana de la lengua como sistema de oposiciones- posee más de un punto de convergencia con las concepciones de C. S. Peirce en torno al interpretante y a la semiosis ilimitada. Porque, por más que, a diferencia de Derrida, Peirce sí afirme la existencia de un (hipotético) límite final hacia el que apunta la semiosis ilimitada, estabilizándose así esa "indecibilidad" del significado, lo cierto es que la noción de interpretante supone un efecto de diferencia y de desplazamiento respecto del primer representamen (o significante), bastante análogo al de la *différance* derrideana. Cabe sospechar que Eco no es del todo ajeno a esta potencial semejanza y que, justamente para evitar el equívoco, nos ofrece en *Lector in fabula* una versión de las teorías de Peirce muy diferente a la del *Tratado*, en la que sintomáticamente se enfatizan los conceptos de interpretante final y de límite pragmático. Hay que subrayar que, si en el 79 Eco relega a un segundo plano el concepto de semiosis ilimitada, es porque lo que en ningún caso parece estar dispuesto a fomentar es la idea de la **deriva interpretativa** de los textos. Y de ahí que, pese a su prodigalidad en el *Tratado* a la hora de concederle un amplio margen a la indeterminación del significado y a la libertad interpretativa, sorprendentemente y en lo tocante a la interpretación de los textos estéticos, Eco abogue por la postura prácticamente contraria: la previsibilidad interpretativa del texto.

2. Llegamos así al punto que, a nuestro modo de ver, constituye la piedra de toque de toda la teoría del Lector Modelo y donde, por añadidura, estriba la auténtica

singularidad de la posición de Eco respecto al problema de la interpretación: la cuestión de la **previsibilidad interpretativa**. Pues lo que en realidad diferencia su punto de vista del resto de las posturas antes reseñadas no es precisamente, como acaba de verse, la idea de una multiplicidad interpretativa, que, a su manera, no tendrían inconveniente en suscribir tanto la hermenéutica como la desconstrucción; ni siquiera la pretensión de realizar un análisis objetivo de la interpretación, propósito que, por otra parte, no resulta ajeno a la mayor parte de los enfoques semiótico-lingüísticos de la obra. El matiz radica en que, si bien Eco afirma que "de un texto pueden darse infinitas interpretaciones" (p. 84), se halla persuadido de que esas **infinitas interpretaciones del texto son previsibles** o, en palabras suyas, de que el texto es capaz de "prever su propio destino interpretativo". Ésta es, sin lugar a dudas, la idea más genuinamente original de Eco a lo largo de *Lector in fabula*, así como la hipótesis central que vertebra tanto su argumentación sobre la apertura del texto estético, como el meticuloso modelo textual que, como ya explicamos, viene a justificar y fundamentar científicamente dicha consideración de partida.

Ahora bien, tras esta brevísima ojeada panorámica, resulta evidente que la vía que le queda a Eco en 1979 para retomar el problema de la interpretación de la obra, demostrando la hipótesis anterior, tiene visos de ser un angosto desfiladero: sigue afirmando, al igual que en *Obra abierta*, la existencia de una multiplicidad interpretativa, pero en absoluto desea que tal vindicación llegue a confundirse con las, en su opinión, "aberrantes" posiciones de la desconstrucción sobre la deriva interpretativa. Por otra parte, y lejos ya de la orientación hermenéutica que marcaba su reflexión sobre la apertura en 1962, aspira ahora a elaborar un modelo textual no ya capaz de explicar la interpretación en términos objetivos, sino de demostrar que ésta es un fenómeno previsible. Se encuentra, además, con que los métodos estructurales que - como él mismo asegura (1979: 14)- le abrieron el camino del análisis objetivo y riguroso de la obra, le cierran ahora la posibilidad misma de abordar la intervención interpretativa del destinatario. Es justamente esta combinación de intereses dispares, al menos desde el punto de vista de cierta ortodoxia metodológica, lo que, a nuestro modo de ver, torna sumamente **problemático** el proyecto de Eco de "definir la forma o la estructura de la apertura" (1979: 13).

3. Desde el punto de vista metodológico, en el 79 Eco encuentra la solución a sus desvelos en la **pragmática del texto**⁷¹. No tanto por haberse "convertido"

71 Y más específicamente, en su propia y ciertamente interesante acepción de la pragmática del texto, que, muy someramente expuesta, consiste en el desarrollo, en primer lugar, de algunos de sus planteamientos sobre el semema como texto virtual, ya implícitos en el modelo de significado enciclopédico del *Tratado* (vid. el capítulo 1, "Texto y enciclopedia" de *LF*); y, más significativamente, en la reinterpretación de las teorías de Peirce sobre el interpretante y la semiosis ilimitada a la luz de su pragmatismo, así como en la implementación de ciertas indicaciones de Peirce sobre el significado pragmático (vid. el capítulo 2 de *LF*, "Peirce: los fundamentos semióticos de la cooperación

repentinamente a este nuevo enfoque de la obra, cuanto debido a que -tal y como ya ocurriera con su anterior coqueteo con el estructuralismo- dicha perspectiva se acomoda a sus intereses teóricos del momento, en la medida en que habilita el espacio teórico idóneo para acometer el proyecto arriba mencionado. En tanto que disciplina que estudia el efecto que los signos tienen sobre sus destinatarios, la pragmática del texto le permite rebasar, por una parte, los confines estructuralistas de la inmanencia del texto y, paralelamente, establecer un vínculo material y objetivo (tangible) entre las operaciones del texto y las operaciones que, correlativamente, efectúa el lector del texto.

3.1. Sin embargo, lo verdaderamente importante es reparar en que, más allá de la coartada pragmática, la **solución** que ofrece Eco en 1979 a toda esa problemática relativa a la interpretación de la obra no dista en realidad demasiado de aquella a la que, indirecta e intuitivamente, apuntaban sus tempranas reflexiones de *Obra abierta*. Pese a la de sobra comentada diferencia de contextos teóricos en que se inscribe esta cuestión en ambas obras, la respuesta al problema de la apertura sigue residiendo, por paradójico que ello resulte, en la **forma** de la obra. Y esto porque la forma constituye el principal **vehículo de la previsibilidad interpretativa**.

- No resulta extraño, por tanto, que, en la obstinada persecución de Eco del engarce entre la obra y sus interpretaciones, la forma sea precisamente el concepto genérico que más transformaciones ha sufrido. En este sentido, parece legítimo considerar que tanto la noción pareysoniana de **modo formativo**, como la categoría de **estructura** y, por último, la de **estrategia textual** son diversos modos de referirse a la forma de la obra. No obstante, en esta sutil variación terminológica, que encierra significativas diferencias de contenido, se halla parte de la solución al problema. Mientras que la noción de **modo formativo** resultaba demasiado vaga e irresoluta a la hora de especificar ese vínculo material y objetivo entre obra y lector, la **estructura** -y en ello radicaba el aliciente fundamental que Eco le encontró en la 2ª ed. de *OA*- sí constituye un instrumento inestimable para desentrañar las operaciones textuales; si bien, como se comentó, posee el inconveniente de confinar el análisis en los límites de la inmanencia textual. Por esa razón, en *LF* la forma será nuevamente redefinida a partir de la categoría de **estrategia textual**, clave de todo el discurso de Eco sobre el funcionamiento del texto estético, puesto que le permite cubrir ese espacio vacío o discontinuidad existente entre el espacio del texto y el espacio del lector. La estrategia textual representa, pues, aquel aspecto del texto que "estimula y al mismo tiempo regula la libertad interpretativa" y que, como el propio Eco reconoce (1979: 13), lleva infructuosamente tratando de determinar desde los ensayos de *OA*.

- Es interesante, con todo, observar más detenidamente este concepto, porque, al revisar el modelo textual de Eco, se descubre que, en realidad, la estrategia textual consiste en la articulación de la categoría de **estructura** con la de **movimiento**

cooperativo. Y de ahí que, como ya explicamos, todos los niveles de cooperación textual del modelo se vertebran mediante estructuras que se manifiestan en la superficie textual a través de diversos tipos de isotopía, que encuentran un eco inmediato en el *topic* o hipótesis interpretativa formulada por el lector modelo. Así pues, la ventaja de la estrategia textual sobre la estructura reside en que participaría de una doble naturaleza o, cuando menos, se alojaría en un doble espacio teórico. Remite a la estructura, pero a diferencia de ésta se le atribuyen competencias de índole pragmática, o sea, el poder de provocar reacciones interpretativas notablemente previsibles por parte del lector (recuérdese la analogía de Eco entre el funcionamiento de las estrategias textuales y la operatividad de las estrategias militares). Se diría que la estructura, antes monarca absoluto del espacio textual, pero confinada en él, hubiera extendido su soberanía al espacio extra-textual del lector.

- Y, de hecho, la extraordinaria rentabilidad que Eco extrae del concepto de estrategia estriba en gran medida en su facultad de actuar como bisagra entre los ámbitos antes separados del texto y del lector. Gracias a dicha facultad las estrategias textuales se van a convertir en la teoría de Eco en el principal **vehículo del control interpretativo** que, hipotéticamente, ejerce el texto sobre el lector. Si, como afirma Eco, el texto puede llegar a prever sus múltiples y variables interpretaciones, es porque lleva instalado, por así decirlo, un mecanismo estratégico que lograría activar ciertas reacciones interpretativas o, como Eco los denomina, ciertos movimientos cooperativos de parte del lector que se corresponden con la *intentio operis* (¿o *auctoris*?) del propio texto.

3.2. El tratamiento del **significado** de la obra -aunque este término no aparezca nunca en *LF* explícitamente convocado- viene a reforzar, más si cabe, la hipótesis central de *Lector in fabula* acerca de la previsibilidad interpretativa de la obra. Pues, como ya se dijo en el transcurso de la exposición, la estrategia fundamental que sigue Eco en este sentido consiste en reducir sensiblemente la apertura, o sea, el complejo fenómeno de la ambigüedad del sentido estético y de la densidad y polivalencia de significado de la obra a la noción de no-dicho, hueco informativo y demás conceptos adyacentes.

Por otra parte y si, como también vimos, la principal competencia de la estrategia textual reside en arbitrar esos espacios en blanco o huecos informativos que serán después convenientemente rellenados mediante la intervención del lector, parece claro que **la forma de la obra vehicula, asimismo, el contenido o significado estético.** En cierto modo, esta idea ya se hallaba implícita en *OA*, y en particular en el ensayo "De la manera de formar como compromiso con la realidad" donde Eco defendía enérgicamente la idea de que los modos formativos condicionaban por completo la visión del mundo que la obra proponía. Existe, sin embargo, cierta importantísima

diferencia de matiz entre los planteamientos de *OA* y de *LF*. Porque, mientras que en *OA* la forma es vehículo del significado, en el sentido de que modela o imprime una forma a la materia aún informe (y aquí interviene toda la compleja y sutil teoría de Pareyson acerca de la "Formatividad"); en *LF*, la forma, que -no lo olvidemos- posee ahora un carácter estratégico, vehicula el significado con un propósito concreto: hacer llegar cierto mensaje a sus destinatarios (o, lo que es lo mismo, hacer previsibles las interpretaciones de la obra). Después de todo ¿para qué sirve una estrategia formal, sino para comunicar un determinado contenido o mensaje de la obra a sus lectores? De manera que en *LF* la forma adquiere un **carácter instrumental** que es por completo ajeno a las teorizaciones de *OA*. Ahora bien, resulta inevitable preguntarse aquí hasta qué punto esta nueva acepción de la forma de la obra que Eco nos presenta en *Lector in fabula* no es sino el moderno ropaje pragmático de los viejos modos de la **persuasio retórica**.

4. Así pues, y a tenor de lo ya visto, parece evidente que los términos de aquella **dialéctica** entre **forma y apertura** (o **significado**), presente en su *Obra abierta* de 1962 han experimentado una decisiva **reconfiguración** en el transcurso de los quince años intermedios: la forma ha pasado a tratarse en términos de estrategias textuales y la apertura se ha reducido a un mero problema de huecos informativos. Sin embargo, existe un punto de convergencia vital entre *OA* y *LF*. A nuestro modo de ver, Eco ha extrapolado el descubrimiento local de *OA*, relativo al funcionamiento de la apertura en las obras de vanguardia, al estudio, éste sí de carácter general, sobre la obra literaria en *LF*. Ese descubrimiento no es otro que la **decisiva incidencia de la forma en la interpretación de la obra**, que en el 79 sufre un giro radical a partir de la aplicación del enfoque pragmático y del concepto central de estrategia textual.

5. Una vez clarificados los conceptos centrales de forma y apertura, resulta más sencillo dilucidar en qué consiste realmente la **redefinición del texto estético** que Eco nos ofrece en *Lector in fabula*, contrastando sus posiciones sobre la obra de arte en *Obra abierta* con las que defiende 15 años más tarde en esta decisiva obra de 1979. Anticipemos que entre ambas obras se advierte un sutil juego de identidades o continuidades y diferencias, ya que si bien Eco desarrolla y perfila en *LF* los descubrimientos fundamentales de *OA*, o sea, los que genuinamente le pertenecen, sin embargo -y ahí habría que darle la razón a sus detractores-, daría la sensación de que **desmiente** aquella **visión abierta de la obra** que defendía en los años 60.

En "La poética de la obra abierta", el ensayo acaso más programático de *OA*, Eco situaba en la base de su teorización de las obras abiertas de vanguardia la siguiente afirmación de Luigi Pareyson extraída de las, a su juicio en aquel entonces, "más valiosas páginas de fenomenología de la interpretación" (1962: 87):

La obra de arte... es una forma, un movimiento concluso, que es como decir un infinito recogido en una concreción; su totalidad resulta de una conclusión y, por consiguiente, exige que se la considere no como el hermetismo de una realidad estática e inmóvil, sino como la apertura de un infinito que se ha completado reuniéndose en una forma. (ibid.)

Citemos ahora, a modo de recordatorio, la definición más paradigmática de *Lector in fabula*: "Un texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo." (1979: 96). Más allá de la discrepancia de tono y estilo, la diferencia más llamativa entre ambas citas consiste en que, mientras que en la primera se mantiene un delicado equilibrio entre la infinitud de la apertura y la conclusión de la forma, en la segunda -al menos a nuestro entender- ese equilibrio se inclina hacia el segundo de los extremos de la dialéctica pareysoniana. Aquí radica, seguramente, la principal discontinuidad entre *OA* y *LF*. No es casual en este sentido que en el 62 Eco elija las obras de la vanguardia más radical como texto-pretexto para la exploración del fenómeno más general, apuntado por Pareyson, de la apertura de la obra; y en 1979 escoja, sin embargo, un texto que, como *Une drame bien parisien* de Alphonse Allais, se distingue por ser notablemente "cerrado", en términos de la propia tipología formal de Eco (obra abierta vs. obra cerrada). Tal elección no revestiría importancia de no ser porque justamente ése es el texto-pretexto que Eco selecciona en esta ocasión para validar su teoría del Lector Modelo, es decir, su teoría del texto. De suerte que no resulta extraño que un autor como Dolezel (1980: 85), a quien no cabe achacarle sospechosas filiaciones con la desconstrucción, señale que "es precisamente en los ensayos referidos a los **textos cerrados** en los que la función específica del lector modelo resulta evidente".

La observación anterior es, a nuestro entender, decisiva para comprender la teoría del texto que Eco propone en 1979, ya que, tal y como pone de manifiesto el propio Dolezel (*ibid.*), el concepto de lector modelo es, de hecho, una figura retórica para describir **los textos como trampas**, o sea, para distinguir entre lo que el texto simula ser y lo que realmente es. Con todo, esta afirmación, que vendría a desmentir las posiciones supuestamente aperturistas de Eco en torno a la obra y su interpretación, no resulta chocante a la luz de lo ya visto. Pues, si en la teoría de Eco la forma de la obra encarnada en las estrategias textuales adquiere, como se ha dicho, una dimensión **instrumental** o, más exactamente, **retórica** (en el sentido de la *persuasio* retórica); es natural que, como consecuencia de ello, el texto termine por convertirse en una trampa con capacidad de manipular a los lectores. Y, ciertamente, el modélico texto de Alphonse Allais está construido a la manera de laberinto textual que, justamente por su carácter laberíntico, logra manipular de manera eficaz al lector, provocando reacciones interpretativas notablemente unívocas.

Ahora bien, llegados a este punto, es preciso recordar que, de acuerdo con la célebre distinción de Eco, las **obras cerradas** se diferenciaban de las obras abiertas justamente por propiciar **interpretaciones unívocas**. Releyendo algunos de los pasajes del 62 a propósito de la obra cerrada, encontramos que no media demasiada distancia entre la definición de texto que citábamos al comienzo de este punto y afirmaciones como la que reseñamos a continuación: "se tiene sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condicionados, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca al control del autor" (1962: 68). Y aquí radica, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más problemáticos de toda la Teoría del Lector Modelo de Eco. Y es que, con el fin de asegurarse la previsibilidad de las interpretaciones, objetivo fundamental del 79, Eco elabora una definición de texto -como artificio sintáctico-semántico-pragmático- que termina por asemejarse a su propia definición de la obra cerrada. En ese sentido y por muy paradójico que resulte, **la teoría del texto de *Lector in fabula* le debe mucho más al concepto de obra cerrada que al de obra abierta**.

- Pero lo dicho suscita una última consideración adicional en torno a las posibles discrepancias entre *Obra abierta* y *Lector in fabula*. A la luz de lo anterior, cabe pensar que la nueva definición de texto como artificio sintáctico-semántico-pragmático, conjunto de estrategias, etc. llegaría a poner en entredicho uno de sus descubrimientos originales de *OA*, la distinción entre obra abierta y obra cerrada. Ya que, si cualquier texto es capaz de prever sus interpretaciones, provocando cierta reacción unívoca en sus lectores, habría que preguntarse qué es lo que realmente distingue a un texto abierto de un texto cerrado. O, en otros términos, el modelo textual de Eco **neutraliza la oposición entre obra abierta y obra cerrada**. Y, de hecho, basta leer con atención el epígrafe 3.3. "Textos cerrados y textos abiertos" (pp. 82-85) para comprender que aquella distinción inaugural de *OA* se ha desdibujado por completo. Pues, si como el propio Eco nos explica, el autor de un texto cerrado:

determina su Lector Modelo con sagacidad sociológica y con un brillante sentido de la media estadística: se dirigirán alternativamente a los niños, a los melómanos a los médicos... (1979: 82)

y el autor de un texto abierto:

decide hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre. (1979: 84)

no logra apreciarse la diferencia entre ambos tipos de texto, a excepción de la torpeza y el mal gusto del primer autor frente a la elegancia, cortesía y sagacidad del segundo. En ambos casos, como es obvio, el grado de control que se le presume al texto

y, más exactamente, al autor del texto es tan amplio como exiguo es el margen de intervención que se le concede al lector. Cabe concluir, por tanto, que en *Lector in fabula* Eco llega a **subsumir cualquier tipo de texto bajo la categoría genérica de lo que en *Obra abierta* se consideraba un texto cerrado.**

6. Para finalizar, la pregunta que inevitablemente se plantea tras toda esta reflexión sobre las teorías de Eco en *Lector in fabula* es a qué obedece este viraje hacia lo que podríamos denominar una **poética de la obra cerrada.**

Dada la desazón que le causan los planteamientos de la desconstrucción, resulta claro que a partir de 1979 y sobre todo en sus obras más recientes (1990 y 1992) las teorías de Eco tienen como fin primordial presentar un modelo de texto que actúe como antídoto del "veneno" derrideano. Pero lo interesante es determinar en qué radica el núcleo de su aversión por las visiones postestructuralistas de la obra. De lo contrario, tomaríamos como causa lo que es tan sólo un síntoma. No deja de resultar curioso que Eco, quien en el ámbito de una teoría general del significado no tenía inconveniente en suscribir la tesis de la semiosis ilimitada y la infinita recursividad de los signos, se muestre tan reacio a admitir la deriva del sentido en lo tocante a la interpretación de los textos estéticos. Hasta el punto incluso de afirmar la hipótesis justamente contraria, la previsibilidad interpretativa de la obra literaria, que, por más que Eco se esfuerce -como lo hace- en demostrar lo contrario, pone en entredicho la propia noción de semiosis ilimitada, base de su teoría semiótica.

Habría, pues, que sospechar que, más que la posible ambigüedad, diversidad y variabilidad (o sea, deriva interpretativa) del significado estético, es el **temor a que los textos se independicen de la égida de su autor** lo que verdaderamente inquieta a Eco. Distinto es que, en esta ocasión y a diferencia de OA, Eco haya descubierto que la apertura es un factor que redundaba en la "imprevisibilidad" de la obra y, quizás, a raíz de ello decida ahora confinarla al "hueco informativo", "espacio en blanco", etc. Ese temor es el que justificaría la interrogación de Eco -ya citada en el curso de nuestra exposición- "¿qué garantiza la cooperación textual frente a estas posibilidades de interpretación más o menos aberrantes?" (1979: 120). Pregunta ésta que, a nuestro modo de ver, constituiría la auténtica motivación de la teoría del texto y de esa del texto cerrado -arriba mencionada- que Eco plantea en 1979. Pues, ¿a qué obedece el continuo énfasis de Eco en el carácter estratégico del texto, sino justamente a garantizar la "cooperación textual"? Sólo postulando la obra como conjunto de estrategias textuales, o sea, como **artilugio persuasivo**, resulta posible asegurarse la **evitación del malentendido**, es decir, aquella simetría entre el polo emisor y el polo receptor a la que ya nos referimos en el transcurso de la exposición.

Lo dicho nos conduce a revisar la propia idea de **cooperación textual**, que en el 79 articula su visión de en qué consiste o en qué términos se produce la **comunicación**

estética entre texto y lector. "Un autor "...) -señala Eco- deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente." (1979: 80). Una de las principales dudas que suscita la afirmación de Eco es a qué tipo de intención se refiere cuando alude a la *intentio operis*, si a la intención de la obra como tal, o bien a la intención del autor. Pues tanto en esta cita como en otros numerosos pasajes de *LF* se puede constatar que tras las estrategias textuales siempre se halla el autor-estratega que las orquesta, y a quien, por cierto, Eco -de forma muy optimista- le atribuye competencias casi demiúrgicas como la de "ampliar y restringir el juego de la semiosis ilimitada según le apetezca." (1979: 84).

Sin embargo, lo más destacable de la cita anterior -y de la entera teoría del Lector Modelo- es la insistencia de Eco en subrayar que el lector debe efectuar movimientos interpretativos que se ajusten a la voluntad del autor. Dicho de otro modo, lo llamativo es su énfasis en el **control autorial** del texto. Así pues, se diría que la cooperación textual del lector consiste en ajustarse lo más posible a las intenciones del autor del texto o, de lo contrario, incurrir en lecturas aberrantes del mismo. Con todo, no puede afirmarse que esta solapada -pues nunca la explicita abiertamente- reivindicación del autor en *Lector in fabula* aspire a resucitar la visión romántica del autor raptado por las musas, ni tan siquiera los planteamientos de un Benedetto Croce, y en general de la estilística, en torno al creador y a la obra como creación. Más bien parece tratarse de preservar el **estatuto del autor**, en tanto que dueño de su texto y de los destinos interpretativos del mismo; de igual modo que el amo era dueño del esclavo que se comió los higos (pero lo cierto es que el esclavo consiguió comerse los higos, y esto es lo que Eco siempre olvida). Este es el punto donde parecería deslizarse aquel recelo platónico -ya comentado en el capítulo anterior- relativo a la deriva de los textos escritos. Pues se diría que Eco percibe e interpreta el hecho literario, en tanto que escritura, desde el ángulo o **la posición del padre**, como señala Derrida (1968) a propósito de Platón. Y es por ello que, al igual que el filósofo griego, Eco también "desconfía y vigila siempre la escritura" (Derrida, 1968: 112): "¿qué ocurre -se pregunta Eco (1979: 78)- en el caso de un texto escrito, que el autor genera y después entrega a una variedad de actos de interpretación, como quien mete un mensaje en una botella y luego la arroja al mar?". Ahora bien, desplazando el acento al "otro lado" del texto platónico, Wahnón (1995: 28-36) ofrece una versión complementaria a la derrideana, al señalar (p. 34) acertadamente que, pese a todas sus sospechas respecto a la escritura entendida como retórica o cosmética que enmascara la verdad textual, Platón repara en la existencia de otro tipo de escrito, la Poesía, que vendría a mediar en la oposición entre filosofía y retórica. Esta Poesía, con mayúsculas, que se diferencia de la poesía en minúscula como mera escritura sin valor alguno es -prosigue Wahnón (pp. 35-36)- "ese

discurso que -intercalado como mito en medio mismo de la escritura filosófica- conciliaría saber y lenguaje, verdad y retórica "...). La Poesía platónica se nos aparece ya, como se volverá a aparecer en la reflexión nietzscheana, como un espacio de creatividad metafórica que se emancipa con complacencia de los nombres adecuados para convertirse en autocomplaciente escritura errante".