



Umberto Eco

PARA PRINCIPIANTES

Nerio Tello · Sanyú



ERA NACIENTE
Documentales Ilustrados

Umberto Eco para Principiantes*

© del texto: Nerio Tello, 2001.
© de las ilustraciones: Sanyú (Hector Sanguiliano), 2001.
© de la presente edición: Era Naciente SRL, 2001.

Director de la colección: Juan Carlos Kreimer
Diseño interior: Hector Sanguiliano
Corrección: Daniela Acher

Para Principiantes*
es una colección de libros de
Era Naciente SRL
Fax (5411) 4775-7018
E-mail: kreimer@ciudad.com.ar
www.longseller.com.ar/principiantes

Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11.723.

ISBN: 987-9065-91-3

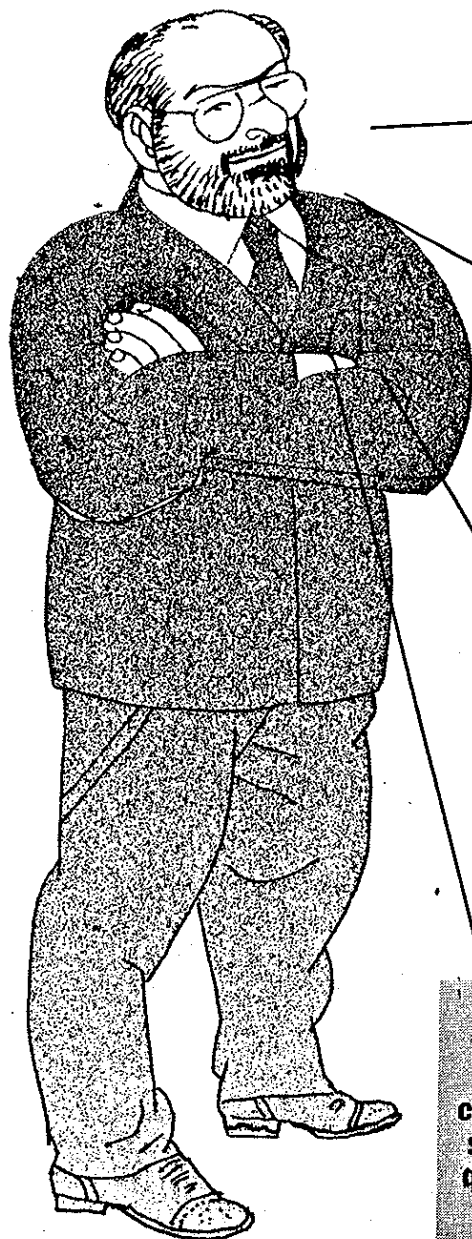
Ninguna parte de este libro puede ser reproducida,
almacenada o transmitida de manera alguna
por ningún medio, ya sea eléctrico, químico
o de fotocopia, sin permiso previo escrito del editor.

Esta edición se terminó de imprimir en
los talleres de **Longseller**, en Buenos Aires,
República Argentina, en julio de 2001.



Umberto Eco pasa con tanta familiaridad sobre los confusos límites entre las distintas zonas discursivas que siempre parece estar en el centro de la cultura contemporánea.

Nació en Alessandria (Piamonte, Italia), el 5 de enero de 1932 y a los 22 años obtuvo el título de Doctor en Filosofía en la Universidad de Turín.



Mi tesis de doctorado fue sobre la estética en Santo Tomás.

Claro que entre 1954 y 1959 trabajé para la RAI (Radio Audizione Italiana) como comentarista.

Luego fui profesor de Estética en Turín y en la Universidad Politécnica de Milán.

En medio de interesantes debates sobre el arte y la comunicación, reuní una serie de artículos en lo que fue mi primer libro: "Obra abierta".

4

Este derrotero iniciado brillantemente en la década del '60 lo transformó en el filósofo (y semiólogo, así como crítico cultural y, desde luego, escritor) más famoso del mundo. Esta condición de **analista de la sociedad** lo llevó a convertirse en un opinólogo, cuyas reflexiones, a través de los medios masivos, dan cuenta de los temas más diversos. Así, Eco se transformó en un **pensador** cuya fama trasciende los límites que suele imponer la indagación científica y filosófica.

Su inquietud por los fenómenos audiovisuales se evidenció con la publicación de "Apocalípticos e integrados".

Por lo que lo nombraron Profesor de Comunicación Visual de la Universidad de Florencia, en 1966.



Dos años después volvió a la escritura con "La estructura ausente".

Y tuvo una cátedra en la Universidad de Bologna.

5

Sin embargo su gran popularidad se la debe a la novela: "El nombre de la rosa".

Y años más tarde, la acrecentó con "El péndulo de Foucault". ¿No, profesor Eco?

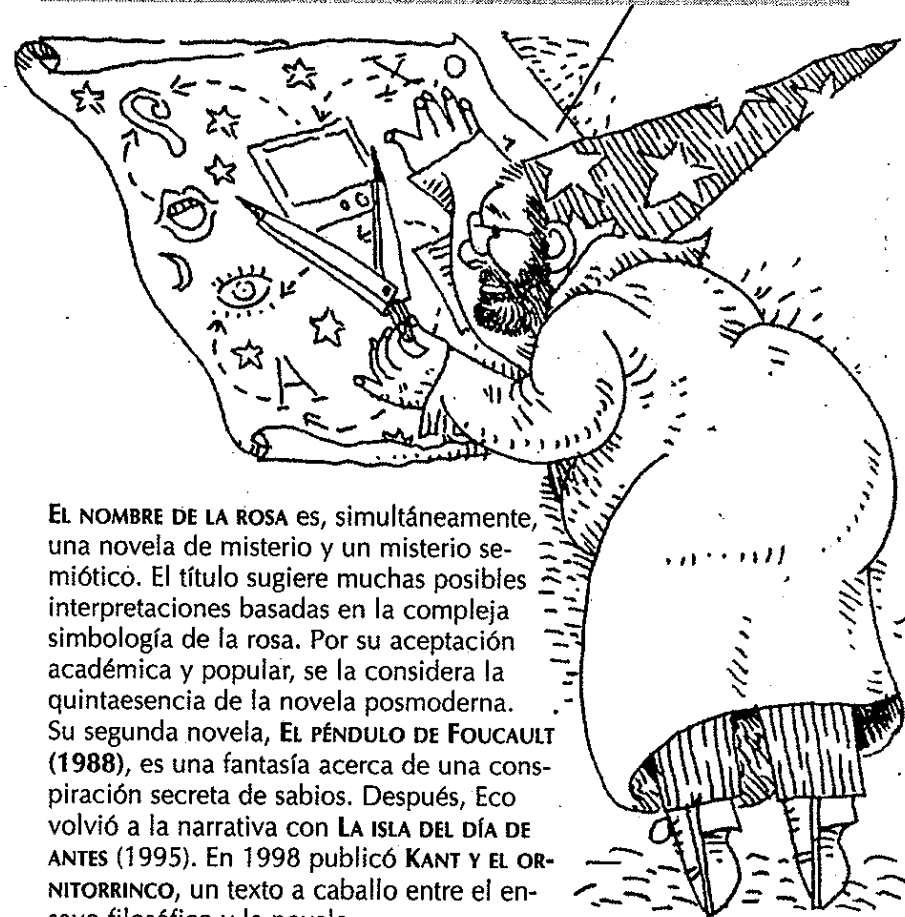
Tratar de entender lo que pasa es, para mí, la única manera de evitar el malestar que provoca la permanente mutación cultural.

Hay quienes dicen que escribo para que mis lectores puedan presumir de inteligentes. Probablemente es verdad, pero no me parece negativo..

Su interés por las formas estéticas de la modernidad, la teoría de la comunicación, la cultura de masas y, en definitiva, por la semiótica en todas sus formas comunicativas y referida tanto a los signos lingüísticos como a los no lingüísticos (instituciones, mitos populares, modas, muebles, formas de comportamiento, etc.), lo convirtieron en una celebridad en el campo de reflexión sobre la estética y el arte.

Cuando publicó *EL NOMBRE DE LA ROSA* (1980), una historia detectivesca que se desarrolla en un monasterio en el año 1327, el respeto y reconocimiento ganados en el ámbito académico se trasladaron a los círculos literarios. En 1986 la novela mereció una adaptación para el cine del director suizo-francés Jean-Jacques Annaud; la fama de Eco llegó al gran público.

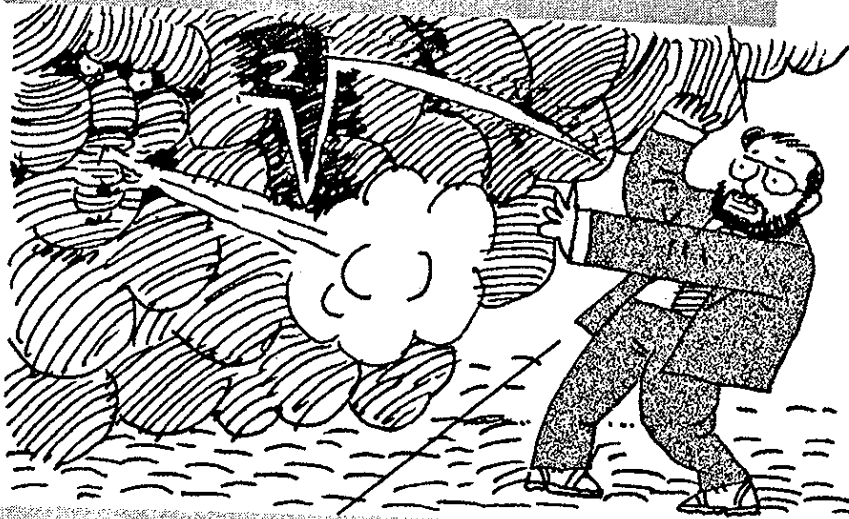
Dejé de lado mi pasión medievalista, seducido por los problemas culturales de mi tiempo. Renuncié a estudiar el orden del universo antiguo para bucear en nuevas coordenadas que me permitieran analizar la complejidad y variación de los problemas comunicativos de la época.



EL NOMBRE DE LA ROSA es, simultáneamente, una novela de misterio y un misterio semiótico. El título sugiere muchas posibles interpretaciones basadas en la compleja simbología de la rosa. Por su aceptación académica y popular, se la considera la quintaesencia de la novela posmoderna. Su segunda novela, *EL PÉNDULO DE FOUCAULT* (1988), es una fantasía acerca de una conspiración secreta de sabios. Después, Eco volvió a la narrativa con *LA ISLA DEL DÍA DE ANTES* (1995). En 1998 publicó *KANT Y EL ORNITORRINCO*, un texto a caballo entre el ensayo filosófico y la novela.

La vastedad de la obra de Eco hace dificultoso cualquier análisis. De entre todos sus trabajos se destacan sus aportes al estudio del arte y de la comunicación de masas, y sus contradicciones teóricas sobre el análisis de los signos y los significados que han creado escuela en los círculos académicos.

Estamos rodeados de poderes inmateniales, que no se limitan a los que denominamos valores espirituales, como una doctrina religiosa. Un poder inmaterial es también el de las raíces cuadradas, cuya ley severa sobrevive a los siglos y a los decretos.



Y entre estos poderes incluiría también la tradición literaria; vale decir, el complejo de textos que la humanidad ha producido y produce no con fines prácticos sino más bien por amor a sí misma. Y que se leen por placer, elevación espiritual, ampliación de los conocimientos...

Este recorrido parcial por el mundo de Eco propone transitar cuatro de sus textos más consultados y, de hecho, convertidos en clásicos. Primero, su análisis sobre la problemática de la comunicación de masas, contenida en APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS. Luego, OBRA ABIERTA y LECTOR IN FABULA, dos lúcidas reflexiones en torno al papel del receptor, una de sus mayores originalidades. Finalmente el estudio de su conocido, y por cierto complejo, TRATADO DE SEMIÓTICA GENERAL.

1 • ARISTÓCRATAS vs. OPTIMISTAS

En 1964 Umberto Eco publicó APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS, un libro que lo hizo conocido en el ámbito académico internacional. En esta obra se propuso analizar en profundidad la cultura de masas, teniendo en cuenta no sólo las condiciones artísticas sino también las económicas, políticas y sociales.

Existen dos enfoques clásicos a la hora de analizar la cultura: por un lado el que la concibe como un hecho solitario, aristocrático, que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre.

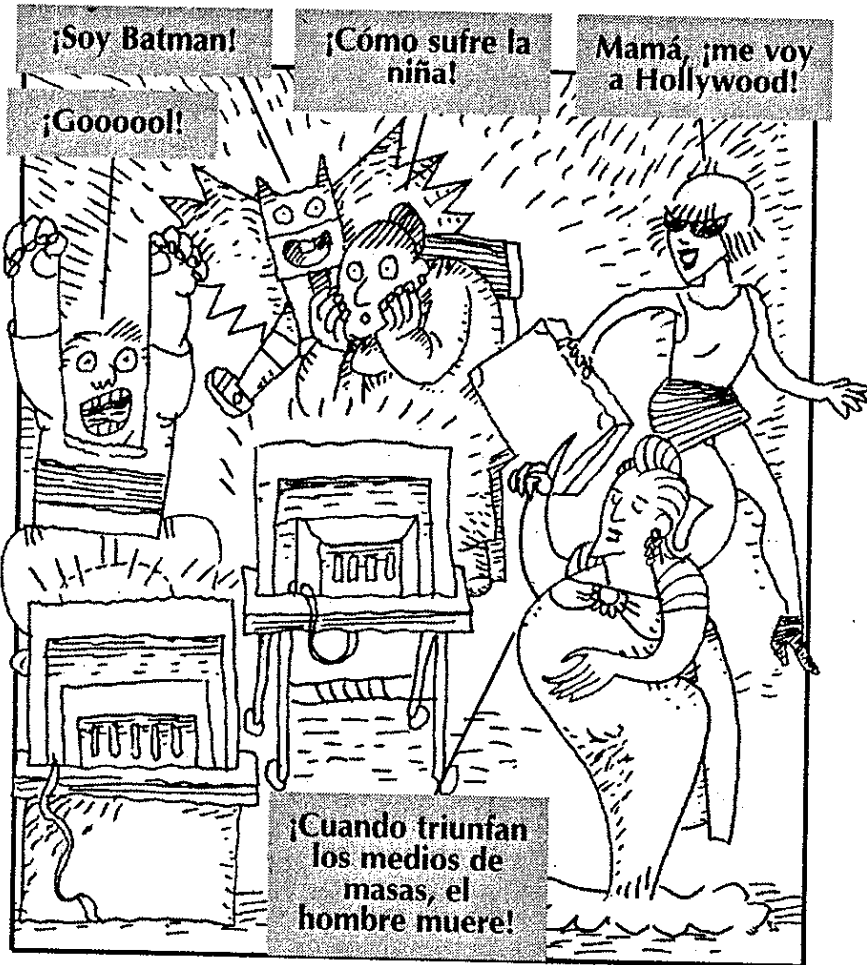


En la vereda de enfrente están aquellos que festejan el advenimiento de la cultura de masas.

A los "aristócratas", la idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que llegue y sea apreciada por todos, les parece un **contrasentido**. Es una "anticultura".

Quienes **aceptan este nuevo fenómeno**, en cambio, sostienen que la cultura de masas acerca manifestaciones artísticas a gente que antes no tenía acceso a ellas.

Los primeros tienen una visión pesimista de la irrupción de los medios. Por eso, Eco los llama **apocalípticos**. En cambio, a los optimistas, los llama **integrados**.



La mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es para el apocalíptico, un **contrasentido monstruoso**.



CULTURA DE MASAS

Estas posiciones opuestas aparecieron como territorio de debate hacia la segunda mitad del siglo XX. La **irrupción de las multitudes** en la vida social se transformó en un fenómeno evidente y perdurable. La industria cultural salió al encuentro de esa masa con propuestas novedosas y, por cierto, cuestionables.



Surgió así la **cultura de masas**. Este concepto genérico y ambiguo incluye la televisión, el periódico, el cine, la historieta y hasta la novela popular.

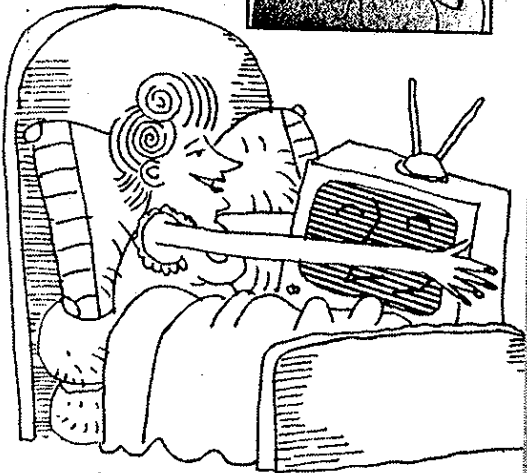
Los medios "*ponen los bienes culturales al alcance de todos, haciendo amable y liviana*" la absorción de nociones y la recepción de información. Esto se traduce en una extensión del campo cultural.

Eco cree que tanto la postura pesimista del **apocalíptico**, como el excesivo optimismo del **integrado**, soslayan la verdadera dimensión del problema. Poner el acento en resolver esta dicotomía constituye su originalidad.

Los apocalípticos asumen una actitud desconfiada ante cualquier acción que modifique el orden de las cosas. Son portadores de un pensamiento conservador.



Los integrados, en cambio, no se preguntan si esas manifestaciones culturales parten de los intereses de la clase social a la que están dirigidas o si es una cultura pensada desde las clases superiores.



"Mientras los apocalípticos sobreviven precisamente elaborando teorías sobre la decadencia, los integrados raramente teorizan, sino que prefieren actuar, producir, emitir cotidianamente sus mensajes a todos los niveles."

—en APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS

CONTEXTO DE LA MASA

Surgió entonces la necesidad de contextualizar la cultura de masas. Es imposible conocerla, dice Eco, si se pasa por alto que el surgimiento de estos fenómenos masivos se produce en un momento en que las masas empiezan a ser protagonistas de las actividades públicas, imponiendo un lenguaje propio y exigencias particulares. Pero, advierte:

El modo de divertirse, de pensar, de imaginar y hasta de soñar de las clases populares es inducido por los medios y responde a los modos de pensar de la clase dominante.

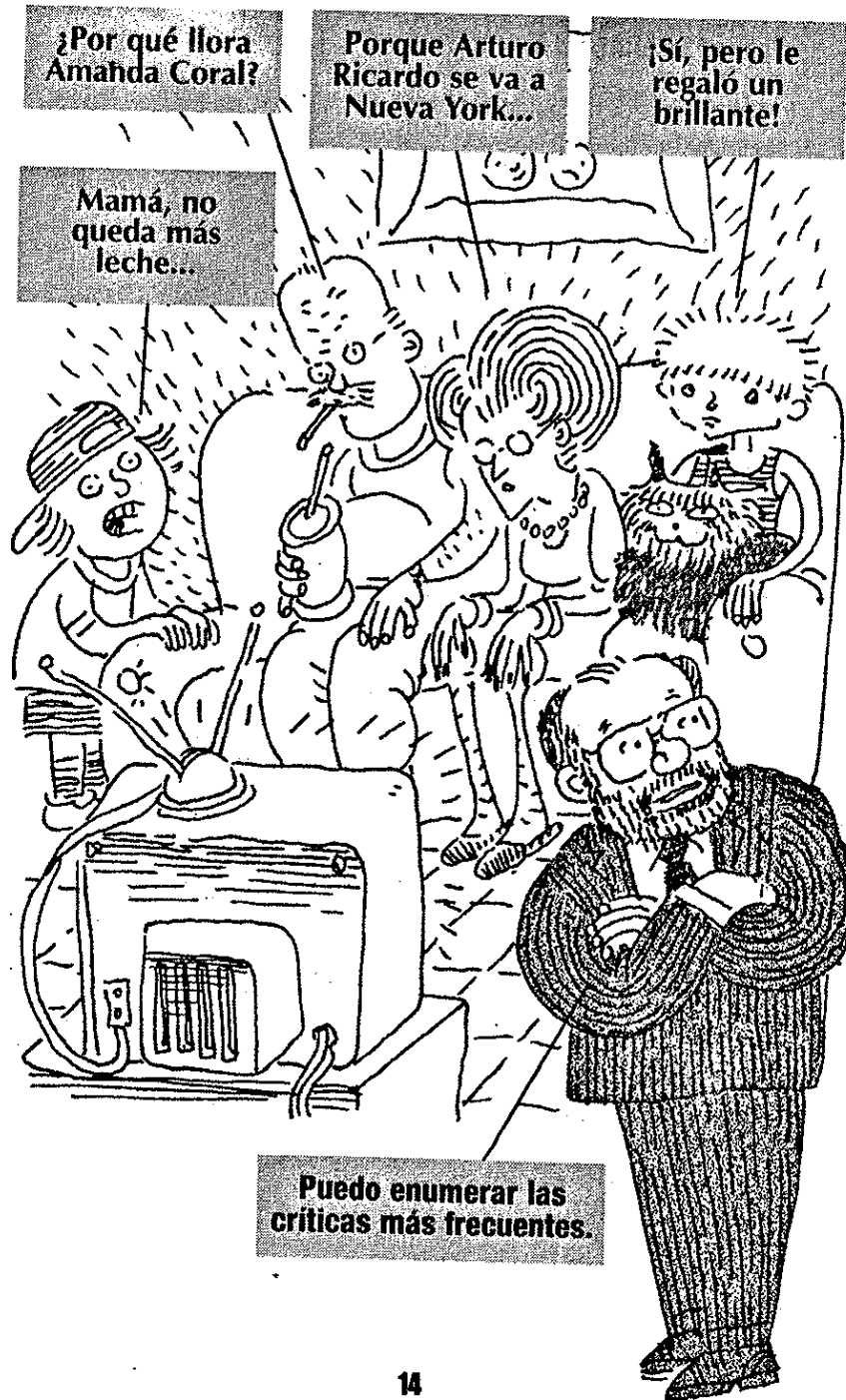
¡Má... estoy re-estresada!

¡Ay nena... usa champú Cabellex!



Los medios de comunicación proponen situaciones que no tienen ninguna conexión con la realidad de los consumidores.

La cultura de masas ofrece expresiones culturales de la burguesía a una amplia franja de gente de las clases populares.



CRÍTICAS A LA CULTURA DE MASAS

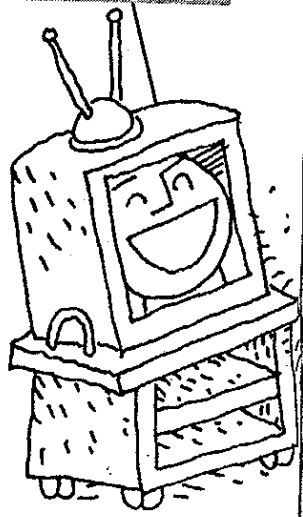
- Al dirigirse a un público muy amplio, y con el objetivo de satisfacer sus expectativas, evita propuestas originales que puedan disgustar a algún sector.
- Como es un mensaje destinado a una clase de tipo homogéneo, destruye las características propias de cada grupo étnico.
- No promueve modificaciones en la sensibilidad o el gusto de las masas.
- No fomenta la reflexión sino que alienta las emociones inmediatas.
- Los consumidores de esta cultura están sometidos a la ley de la oferta y la demanda.
- Ofrece al público únicamente lo que éste desea, o aún peor, sugiere lo que éste debe desear.
- Borra la diferencia entre las elaboraciones de la cultura superior y los productos de entretenimiento.
- Estimula una visión pasiva y acrítica del mundo.
- Trabaja sobre las opiniones comunes; reafirma lo ya aceptado socialmente.
- Favorece el conformismo.
- Frecuentemente es empleada por la clase dominante con fines de control.
- Utiliza modelos impuestos desde arriba para impedir el progreso de las masas.



Yo soy el guerrero intergaláctico.

Yo soy alto y rubio...

¡Mano dura con los delincuentes!



Eso: ¡pena de muerte!

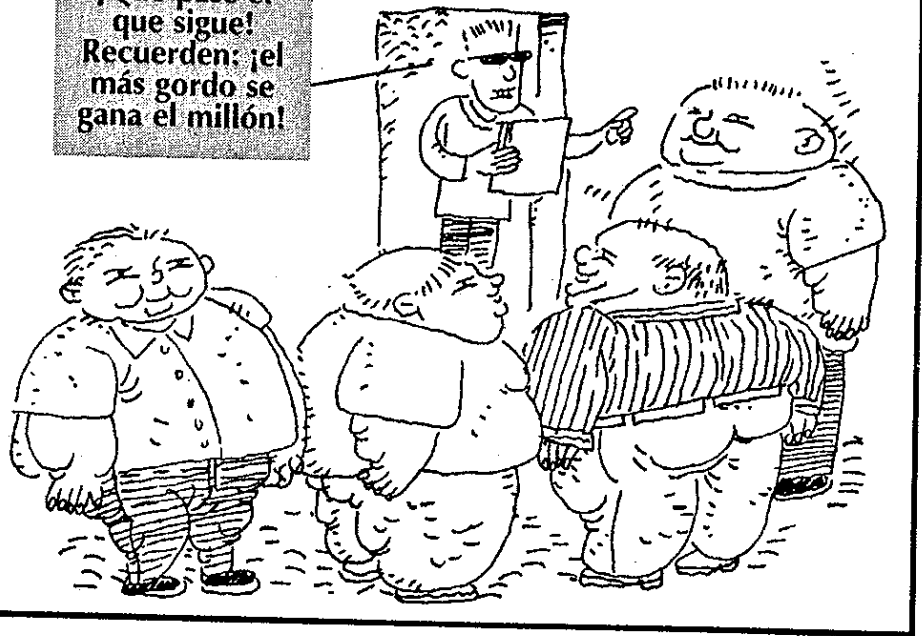


¿Quién dijo: "Fue la mano de Dios"? ¿William Shakespeare, Diego Maradona o el Papa Juan Pablo II?

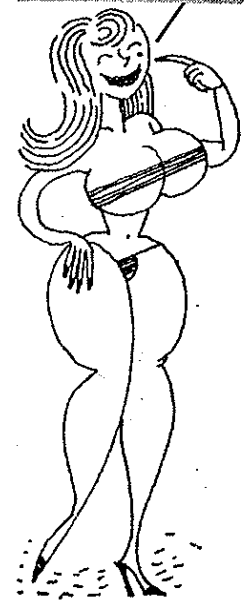


¡Aquí sí que hay oportunidades para todos!

¡Que pase el que sigue! Recuerden: ¡el más gordo se gana el millón!



¡El lunar Plim te hace sensual y única!



¡Cuando sea grande voy a lustrar 1.000 zapatos por día y me voy a hacer rico!





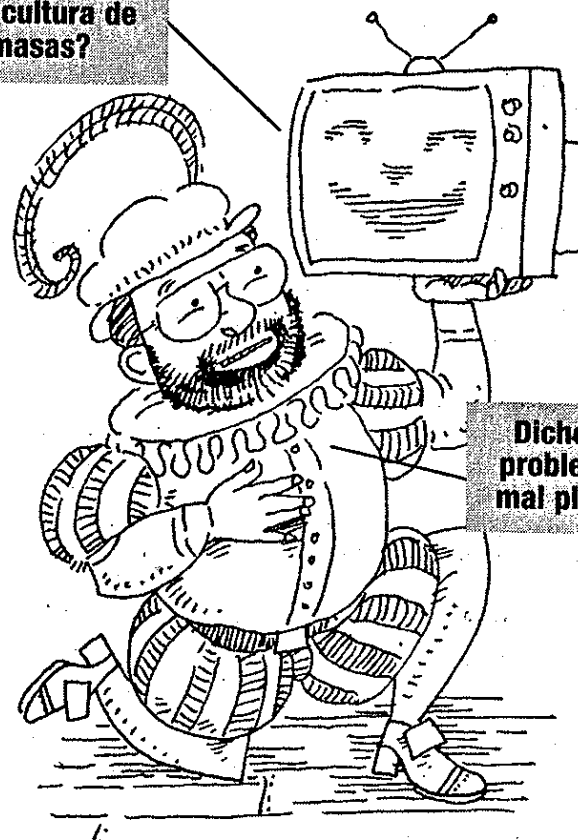
VENTAJAS DE LA CULTURA DE MASAS

- Un amplio grupo social participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo y el disfrute de las comunicaciones.
- Los medios masivos llegan a amplios sectores que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura.
- La acumulación de información que ofrecen los medios masivos de comunicación incrementa la formación e incentiva la reflexión.
- Al igualar el gusto, los medios contribuyen a eliminar ciertas diferencias de clase y a unificar las sensibilidades nacionales. Por lo tanto, colaboran con la descongestión anticolonialista en muchas partes del mundo.
- Al favorecer la divulgación de información, los medios masivos estimulan las ansias de conocimiento por parte de personas antes marginadas.
- Los medios ayudan al hombre contemporáneo a conocer aspectos del mundo que antes desconocía.
- Además, colaboran en la renovación de la cultura, mediante la aparición de nuevos modos de hablar y la incorporación de novedosos lenguajes artísticos.

El error de los **integrados**, defensores extremos de la cultura de masas, es creer que la multiplicación de los productos culturales es de por sí buena. **No la critican** ni piensan que haya que buscar nuevas orientaciones.

Los **apocalípticos**, por su parte, confían en que es posible proporcionar una cultura que evite el **condicionamiento industrial**, lo cual es un error. Sostienen que la cultura de masas es **mala** por el sólo hecho de ser industrial.

¿Es bueno o malo que exista una cultura de masas?



Dicho así, el problema está mal planteado.

La propuesta cultural de la sociedad industrial está desarrollada y se identifica con los medios masivos; o sea, frente a esta situación que sí es **inmodificable**, lo que hay que preguntarse es: ¿qué se puede hacer para que estos medios de masa sean vehículos de cultura?

Antes de la irrupción de los medios, la cultura estaba estratificada en tres niveles: alto, bajo y medio.



Estos niveles socioeconómicos se correspondían con formas diferenciadas de consumo cultural.

La cultura de masas implica la abolición de esta distinción:

- Los consumidores de cultura no están ya determinados por su clase socioeconómica de pertenencia. Un integrante de la clase alta puede ser consumidor de expresiones artísticas de nivel bajo.
- Los productos culturales no responden linealmente a la división de alto, medio o bajo. Grandes novelas pensadas para ser leídas y disfrutadas por las "clases ilustradas" terminan siendo de consumo masivo. Contrariamente, ciertos *comics*, fruto de una cultura marginal, son adoptados como productos sofisticados por las elites intelectuales.
- Los niveles alto, medio y bajo no coinciden con niveles de complejidad o validez estética.
- La apropiación de determinado producto de alto nivel cultural por la clase popular a la que no estaba destinado no implica, por cierto, una degradación. Si bien en algunos casos puede ser así, en otros es el resultado de una elevación en el gusto colectivo.

EL KITSCH, UNA ESTÉTICA DEL MAL GUSTO

Una de las características más salientes de la cultura de masas está basada en lo que se dio en llamar una estética del mal gusto, algo que suele definirse con el concepto de *kitsch*. Este estilo posee las siguientes características:

- Toma prestados procedimientos de la vanguardia —es decir, de las expresiones artísticas más innovadoras y provocadoras— y los adapta para confeccionar un mensaje comprensible y disfrutable por todos.
- Emplea dichos procedimientos una vez que las nuevas propuestas han sido conocidas y aceptadas; por lo tanto, evita el riesgo de ser rechazado.

Por ejemplo, ciertos programas de televisión que imitan el montaje rápido y fragmentado de los films de Quentin Tarantino —TIEMPOS VIOLENTOS—, considerado un cineasta de vanguardia.

- Busca un efecto fácil e inmediato, recurriendo a lugares comunes: imágenes o palabras que tengan una efectividad reconocida. Para esto, apela a la redundancia, es decir, a señalar una idea o emoción de un modo repetitivo e insistente.

En las populares telenovelas, el efecto romántico es buscado y sostenido por todos los recursos de que se disponen: sobreactuación, diálogos exagerados, primeros planos contundentes, música acorde con la situación, etc.

- Hace creer al consumidor que se trata de manifestaciones artísticas con un gran valor estético, cuando en realidad representan expresiones vulgares, simples remedos del verdadero arte.
- Al mismo tiempo, tranquiliza al consumidor; al convencerlo de haber realizado un encuentro con la cultura, de forma que no se plantee otras inquietudes.

Muchos programas televisivos buscan posicionarse como "productos culturales" y le hacen creer al espectador que está frente a valiosas expresiones artísticas, cuando en realidad no son más que productos industriales cuidadosamente confeccionados.

LA HISTORIETA (EL CÓMIC)

El universo de las historietas es...



...particularmente esclarecedor...



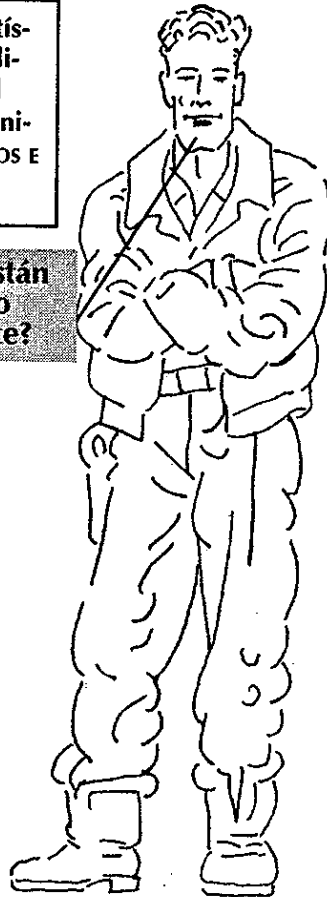
... de la cultura de masas.



Eco convierte el *comic* en un género artístico privilegiado para indagar las posibilidades y limitaciones del mundo cultural contemporáneo. Este tema ocupa un significativo tramo de su ensayo APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS.

Les presento a Steve Canyon, un personaje creado por Milton Caniff en 1947.

Oye, ¿me están dibujando nuevamente?



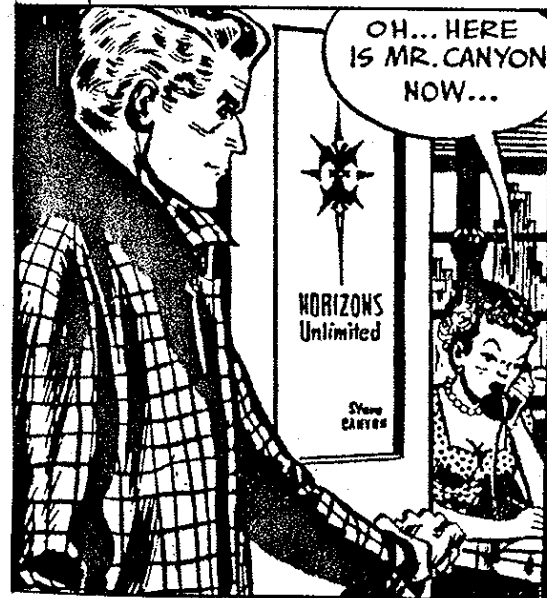
A partir de un análisis detallado de los componentes formales y narrativos de la historieta (también llamadas *tebeos* o *comics*), Eco deduce:

- La existencia de un género literario **autónomo**,
- dotado de elementos **propios**,
- con una forma de comunicar específica, basada en la utilización de un **código compartido** por los lectores.

El bueno de Steve

Steve Canyon es un piloto amigo de la policía; informal, espontáneo y gentil con las damas y los niños. Un perfecto "human relations". En la presentación, el personaje aparece recortado, generando incógnita. Lo llaman "capitán", sugiriendo

un grado militar anterior (la historieta se publicó por primera vez en la posguerra). En el quinto cuadro, Canyon ya se ha quitado el sombrero: es rubio, alto y de pelo ondulado. En el sexto cuadro se ve su rostro: duro y tenso, maduro y vigoroso. Finalmente, el piloto se ha descubierto en todo su potencial: anglosajón, exitoso, respetado y, desde ya, "del lado de la ley".



Steve Canyon, de Milton Caniff.

De esta manera, Eco desarrolla la relación que hay entre la **tipología** del personaje, su **caracterología**, el **contenido** del *comic* y lo que busca transmitir. En este caso, se pretende relacionar a un hombre de mediana edad, aliado de la Justicia y la Ley con los conceptos de valentía y valores humanos. También sobresale el hecho de que sea blanco, de inequívoca apariencia "estadounidense" y veterano de guerra.

¡ES UN AVE, ES UN AVIÓN!

La segunda parte del libro APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS contiene un ensayo sobre el *comic*. Para ello, se vale del análisis de una de las historietas más difundidas en el mundo: SUPERMAN.



Superman es el mito típico que **alimenta la imaginación del lector gris y frustrado**. Por un lado, procede de otro planeta -Kripton-; no es humano, lo que justifica que aunque haya crecido en la Tierra, tenga poderes sobrehumanos. Posee una fuerza ilimitada y puede volar ¡más rápido que la luz!, por lo tanto tiene la posibilidad de sobrepasar las barreras del tiempo y transferirse a otras épocas.

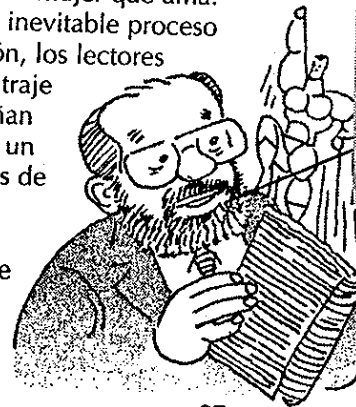
Pero simultáneamente el superhombre vive entre los humanos bajo la apariencia de...

Yo soy el periodista Clark Kent, y esta muchacha es Luisa. Yo la amo, pero ella...



Clark Kent está dominado por problemas corrientes y es ignorado por los semejantes, aun por la mujer que ama. Inducidos a un inevitable proceso de identificación, los lectores se meten en el traje de Clark y sueñan con despojarse un día de sus ropas de oficinistas y encarnarse en un superhombre que los saque de la mediocridad.

Los héroes del comic surgen de una combinación de la mitología tradicional y de la civilización de la novela.



En la mitología tradicional el espectador no espera escuchar algo nuevo, sino que **busca recorrer un camino ya conocido** donde complacerse de un modo más intenso y rico cada vez... Algo similar ocurre con los relatos infantiles, que los niños solicitan una y otra vez, sin tolerar un cambio en la historia.

Entonces, tras años de peripecias y penurias, Ulises llegó a Itaca y abrazó a su Penélope...

Jesucristo llegó al monte de los Olivos donde fue apresado por los romanos y conducido...



Los personajes míticos encarnan una ley. Por lo tanto, deben ser previsibles. No se espera de ellos reacciones inesperadas o diferentes.

En el siglo XIX se asistió a la aparición de una **nueva clase** de narración. El personaje de la novela **realista** era un hombre como cualquier otro, pero al que le sucedían cosas **impredecibles**. La atracción del relato estaba en la sorpresa, en los hechos extraordinarios.

DISPARO INESPERADO



Julian Sorel, el protagonista de "Rojo y Negro", de Stendhal, dispara sobre su amada, Madame de Renal, en un acto desesperado... e inesperado.

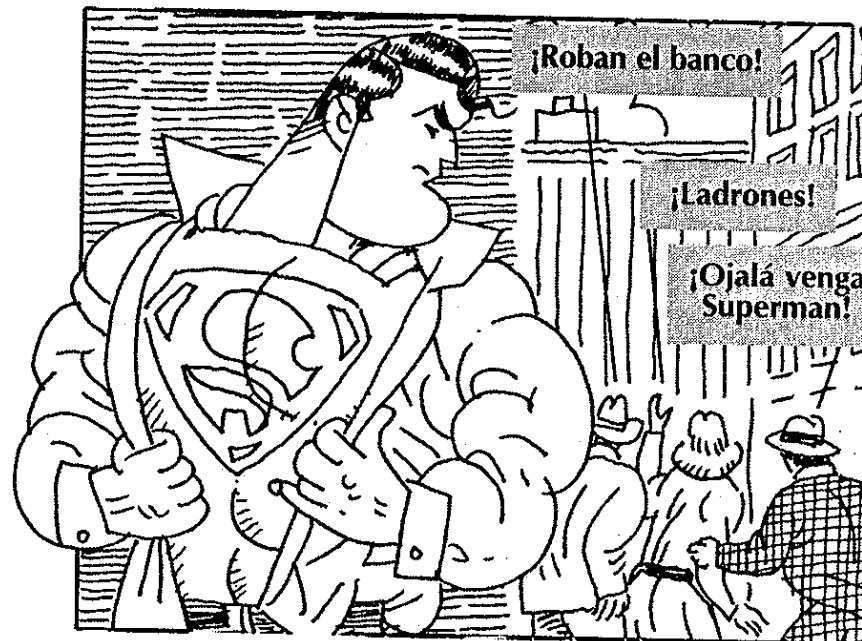
Esa característica de la novela moderna atrapa a una clase de lector que disfruta de lo **inesperado**. Pero, desde ya, **aleja** a los personajes de la posibilidad de convertirse en **mitos**: tienen reacciones humanas, como las que tendría cualquier lector.

El lector de *comics*, como aquel consumidor de mitos, no espera que se lo sorprenda o que se le cuente algo nuevo sino que busca **recorrer un desarrollo ya conocido**. Este marco le da **tranquilidad** y lo complace. Su conducta se retrotrae a los relatos míticos. Pero el personaje mitológico de los *comics* se halla en una **singular situación**:



Condiciones del superhéroe:

- Debe ser un arquetipo (modelo, prototipo ideal).
- Debe, por lo tanto, representar las aspiraciones de un hombre común (justicia, seguridad, éxito, admiración).
- Al mismo tiempo, y por ser un producto de comercialización masiva, debe estar sometido a un desarrollo característico de los personajes de la cultura novelística: peripecias, riesgos, suspenso, pero con un marco de previsibilidad.

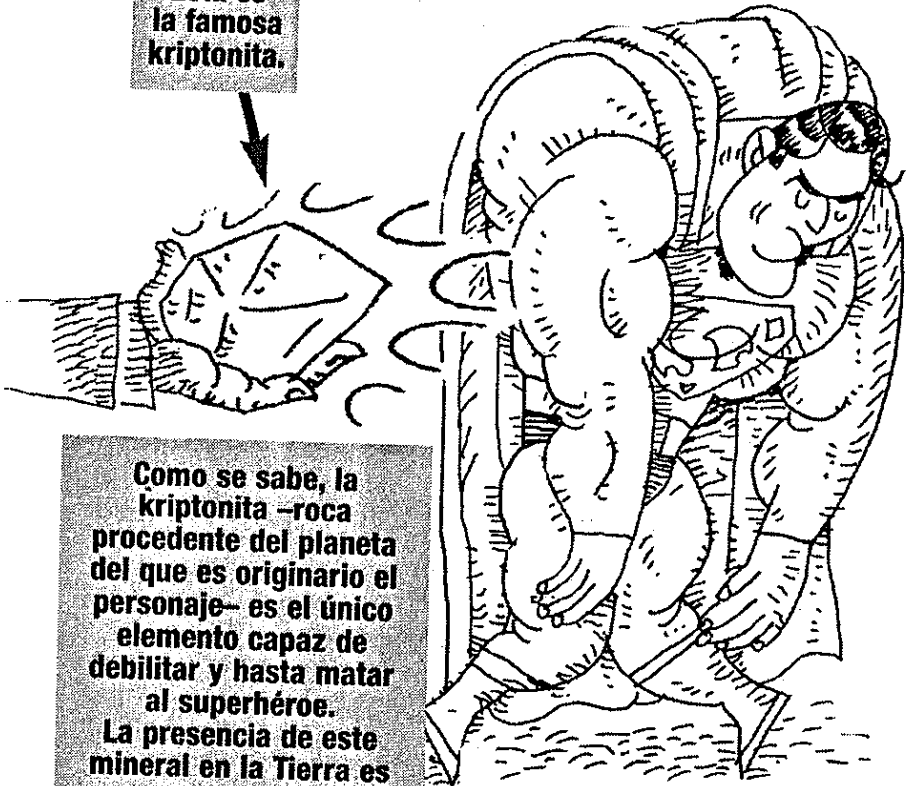


Superman es un **héroe sin adversarios**. Dado su inmenso poder, desarma rápidamente las artimañas de sus ocasionales enemigos (en realidad, enemigos de la sociedad).

Además de sus eventuales adversarios, tiene algunos obstáculos, que dan condimento a la historieta.



Ésta es la famosa kryptonita.



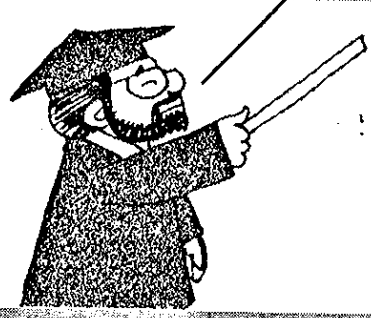
Como se sabe, la kryptonita -roca procedente del planeta del que es originario el personaje- es el único elemento capaz de debilitar y hasta matar al superhéroe. La presencia de este mineral en la Tierra es una rareza y, por cierto, una amenaza latente.

Como todo mito, Superman no está expuesto a la muerte. Representa el modo de vida cotidiano (como Clark Kent) pero, por ser quien es, no envejece y supera la **paradoja** de la vida-muerte.

Para solucionar esa paradoja del tiempo que no pasa para el protagonista, los creadores de la tira recurrieron a un procedimiento muy llamativo, luego copiado por las series de televisión. Cada nueva historia que se inicia no hace alusión a otra anterior. Por lo tanto, es imposible distinguir si una entrega precede a la otra, o si es precedida por ella. Este bombardeo de acontecimientos sin unión lógica hace olvidar el orden temporal. Se crea la ilusión de un continuo presente, sin pasado ni futuro.

¿A QUIÉN SE DIRIGE ESTA HISTORIETA?

Al hombre heterodirigido.



- Aquel que vive en una comunidad de alto nivel de desarrollo tecnológico,
- a quien se le sugiere constantemente lo que debe desear
- y cómo lograr lo que desea, según procedimientos prefabricados.

Las historias de Superman se basan en una idea de repetición que se relaciona con el placer que se logra en la infancia al escuchar múltiples narraciones del mismo cuento.



Los *comics* parten de un criterio de **redundancia**, que es característico de la cultura de masas. Esto permite que el lector se relaje y realice un consumo **distendido** y superficial.

Pero este personaje es portador, además, de un mensaje ideológico.



Superman tiene poderes tales que podría apoderarse del gobierno. Sin embargo, como es un personaje bueno y de alto sentido moral, acepta las leyes naturales y civiles.

EL COMPORTAMIENTO DE SUPERMAN DEFINE SU IDEOLOGÍA

- Desarrolla sus actividades en comunidades cerradas o pequeñas (Smallville, en su infancia; Metropolis, en su adultez).
- El mal que combate está personificado por pequeños maleantes o ladrones de bancos.
- El delito toma la forma de atentado a la propiedad privada.
- El bien se evidencia sólo como caridad.
- Superman no modifica el orden político, económico o social, que tanto sufrimiento genera. Sólo se ocupa de lo contingente y anecdótico.

¡Encierren a este hombre para que no haga daño a la sociedad!



El estatismo de SUPERMAN y la repetitividad de la trama, así como la sucesiva presentación de fenómenos aislados, sugieren la idea de que el superhéroe puede reparar los pequeños males, pero de ninguna manera modificar el conjunto de la sociedad. Hay una relación entre la forma de contar y la ideología conservadora que transmite.

Superman-Clark Kent se transforma en el ejemplo por excelencia de la cultura de masas.

¡No lo diga muy alto profesor...!



No es cierto que los comics sean una diversión inofensiva.



Destinado a los sectores populares, pero orientado a la conservación de la estructura social, SUPERMAN resume la ambigüedad y las múltiples posibilidades de los productos surgidos de los medios masivos de comunicación.

CON HILOS Y SIN HILOS

La industria de la cultura de masas fabrica historietas a escala internacional, y las difunde a todos los niveles.



El comic es un típico producto industrial. Orientado desde arriba, funciona según la mecánica de la persuasión oculta. Esto presupone en el lector una actitud de evasión que es estimulada por los realizadores.

Si bien la mayoría de los autores de *comics* asumen estas reglas de **dominación y seducción** como propias, **otros las rechazan**. La genialidad particular de cada uno, y sus propias ideas, permitirán a estos autores elaborar, a través de otros productos —como de hecho existen— un **discurso incisivo y eficaz** capaz de dominar las condiciones dentro de las cuales se mueve.



Así, tanto la posición integrada como la apocalíptica deben dejar su lugar a otro punto de vista.

No se trata, según Eco, de defender o criticar la cultura de masas, sino de su estudio y análisis, con el fin de alcanzar su mejoramiento. La cultura de masas debe ser un medio por y para la transformación de los nuevos sectores que emergen de la sociedad.

"La batalla por la supervivencia del hombre como ser responsable en la Era de la Comunicación no se gana en el lugar de donde parte la comunicación sino en el lugar a donde llega."

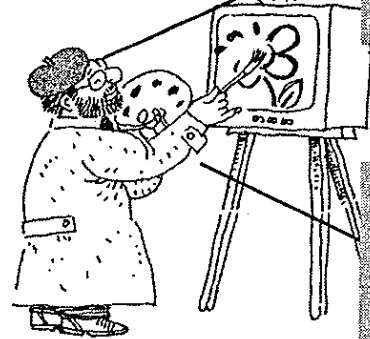
— en LA ESTRATEGIA DE LA ILUSIÓN

La publicación de **APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS** generó una polémica de grandes proporciones en el campo intelectual europeo. Significó un cambio radical en la concepción de los intelectuales sobre la cultura de masas la cual, hasta ese momento, había sido **descalificada**. Antes de Eco, nadie había imaginado que ésta podía merecer estudios de relevancia teórica.



A partir de este libro, los medios de comunicación pasaron a ser analizados como un componente fundamental de la sociedad contemporánea. Así, el estudio sistemático de los *mass media* se transformó en un campo de conocimiento que se incorporó como disciplina en los centros académicos más importantes y prestigiosos del mundo.

El trabajo de Eco tiene, sin duda, un **contenido fuertemente crítico** hacia los medios de comunicación.



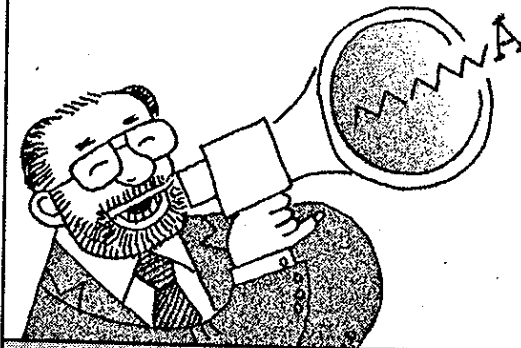
Sin embargo, mi intención es que todo trabajo analítico o teórico colabore con la transformación de los medios masivos de comunicación.

Éstos pueden ser eficientes instrumentos de cultura destinados a los sectores marginales de la sociedad.

La hipótesis de Eco puede resumirse así:

- Un aumento cuantitativo de la información, aunque se produzca de modo desordenado, genera resultados imprevistos.
- Todo incremento de la cultura, más allá de las intenciones ideológicas de quien lo propone, deviene en un cambio de gran valor que propicia el acercamiento de las masas al conocimiento.

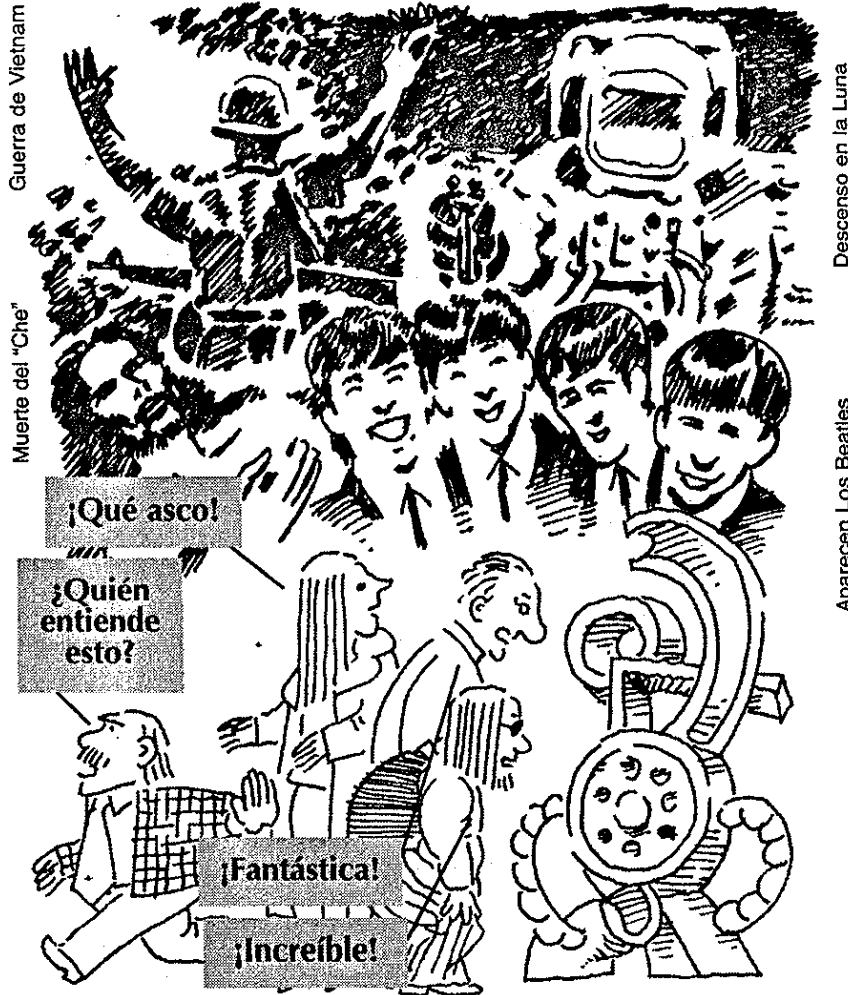
Una de las objeciones que se me han hecho es la de utilizar un aparato cultural exagerado para hablar de cosas sin importancia.



Sin embargo, la suma de estos mensajes mínimos que acompañan nuestra vida cotidiana constituye el fenómeno cultural más notable de nuestra civilización.

2 • EL ARTE COMO APERTURA

A comienzo de los '60, Eco impartió clases de Estética en las Universidades de Turín y Milán. El mundo, mientras tanto, había comenzado a manifestar síntomas de lo que sería una de las décadas determinantes de la cultura del final del siglo.

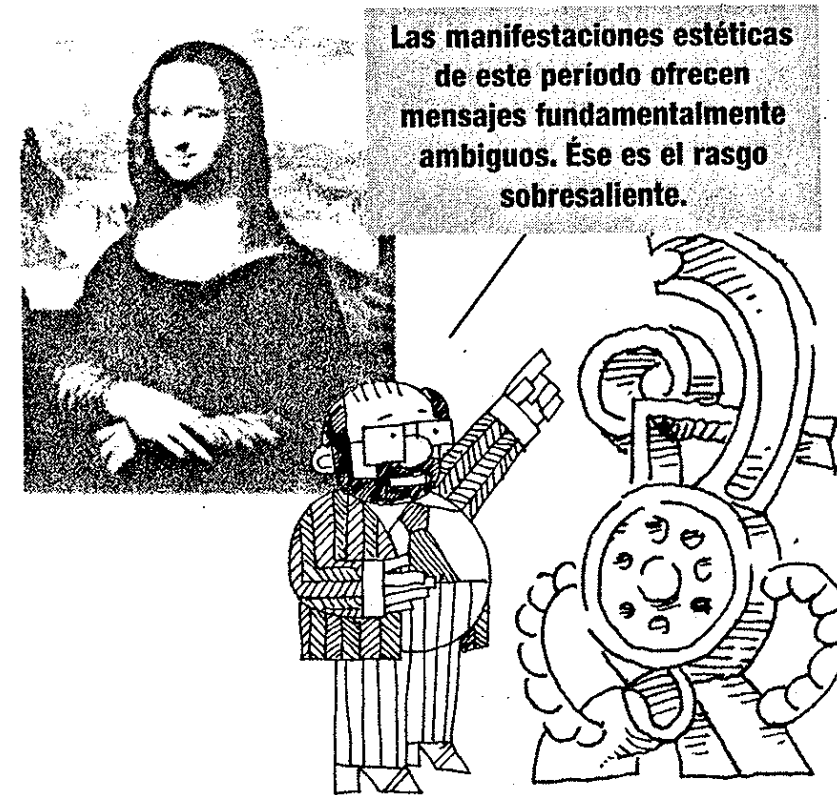


Los movimientos de **vanguardia** en el arte, que se venían manifestando desde el comienzo mismo del siglo, hicieron eclosión. Esta irrupción de obras nuevas e irreverentes, que coexistían con las obras de arte tradicionales, trazaron un panorama rico y complejo.

Para mis estudios, parto del concepto de que la obra de arte moderna tiene una pluralidad de significados que conviven en un solo significante.



Esta reflexión lo llevó a escribir y publicar **OBRA ABIERTA** (1962). A partir de ese momento tomó un lugar destacado entre aquellos que piensan el arte contemporáneo.



Los movimientos artísticos expresan una innovación tan importante que demandan la modificación del concepto de arte.

¿MENSAJE ÚNICO? ¡NO!

Eco sostiene que es muy difícil señalar un único mensaje en una obra. Cada obra puede ser comprendida de distintas maneras, de acuerdo al punto de vista del receptor.

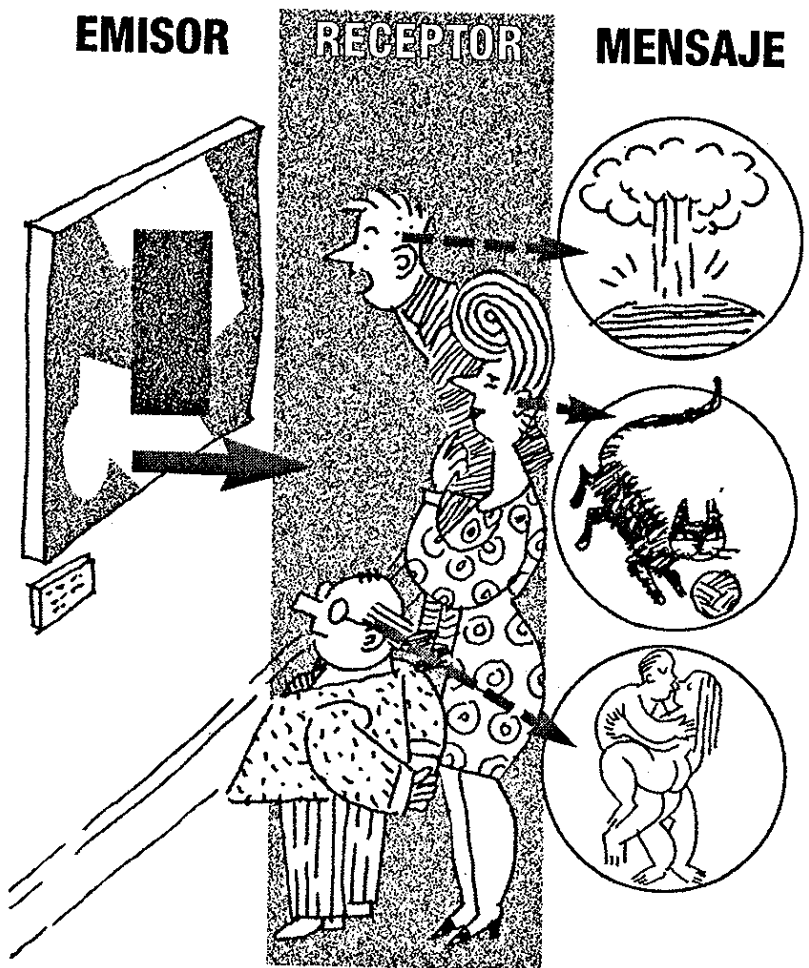


Siempre imaginé una cultura posapocalíptica que descubre entre las ruinas un testimonio de la cultura de nuestro siglo.

Es evidente que, sin otro testimonio, estos futuristas se lanzaron a realizar interpretaciones aberrantes.

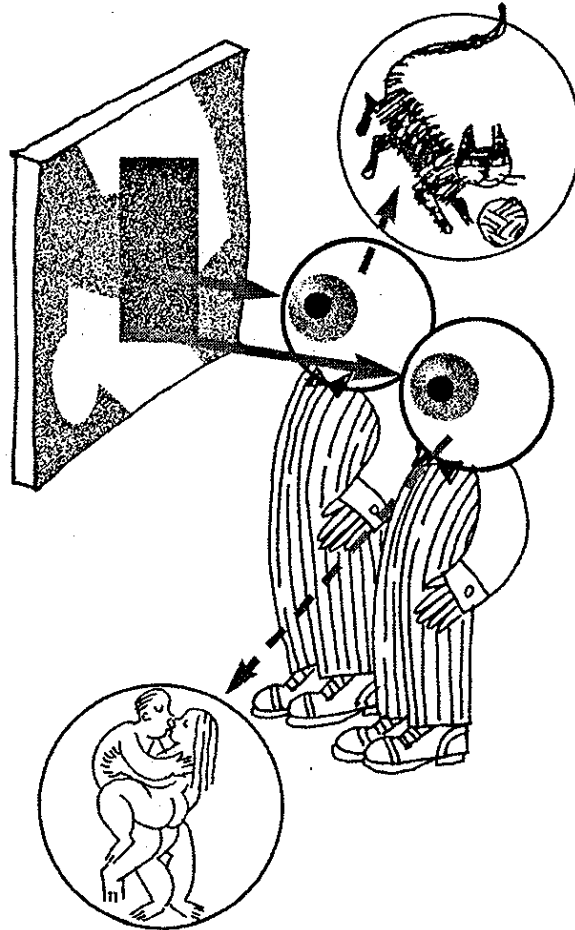
* Primeros versos del tema CANTANDO BAJO LA LLUVIA, de la comedia musical protagonizada por Gene Kelly.

La parábola de los habitantes posapocalípticos sirve para poner énfasis en los peligros de las interpretaciones aberrantes. Cualquier mensaje estético puede ser recibido con un sentido totalmente diferente al propuesto por su creador. Introduce así, el concepto de contexto, poniendo la lupa sobre el receptor (decodificador). Con estos presupuestos, y bajo la luz de las nuevas teorías de la información, Eco desarrolla su idea de obra abierta.



Eco descrea de un fundamento y una verdad únicos. Por tanto, renuncia a un orden estable del universo. Busca, en cambio, coordenadas que le permitan pensar y justificar la complejidad y variedad de la experiencia artística.

La tradición había puesto el acento en la obra de arte, su análisis y significado. Eco modifica el punto de partida. Pone el centro de atención en el **receptor** del mensaje: la obra es juzgada **desde el lector-espectador**. Esto implica un cambio radical en el estudio del arte.



Eco se **opone** a la tradición idealista de unicidad de la obra, al tiempo que intenta **trazar un puente entre ciencia y praxis artística**. Destaca, además, que el rasgo más acentuado de las manifestaciones estéticas de este período es la **ambigüedad** del mensaje. Por lo tanto, se hace difícil para el observador o el crítico afirmar que una obra tiene un sentido determinado.

LITERAL / ALEGÓRICO

Para Eco esta actitud no es nueva: en la Edad Media se desarrolló una teoría que preveía la posibilidad de leer las Sagradas Escrituras **no sólo en su sentido literal sino también en un sentido alegórico y un sentido moral**.



De esta manera, se dotaba a la obra de "**cierto grado de apertura**", dado que no había una única interpretación posible. El lector sabía que cada frase, al igual que el texto en su conjunto, quedaba abierta a **una serie de significados** que él debía descifrar. Incluso podía ocurrir que, de acuerdo a su estado de ánimo, eligiera la clave de lectura que le resultara más adecuada.

En el caso de las lecturas religiosas, la **apertura no significaba desplegar infinitas posibilidades de interpretación**. Si bien los márgenes de la lectura se ampliaron un poco, siguieron **rígidamente prefijados** por la autoridad de la Iglesia. Es decir, la interpretación **nunca** debía ser tan "abierta" que contradijera los preceptos religiosos.

La fe por sí sola no es suficiente, hacen falta las obras.

Sólo sirve la fe, y la fe está en las escrituras, sin intermediación de los Papas y los curas.



El teólogo alemán **Martín Lutero** (1483-1546) realizó una personal interpretación del Nuevo Testamento y, entre otras cuestiones, derribó la tradicional distinción entre ocupaciones sagradas y seculares, lo que lo enfrentó con la Iglesia Católica Apostólica Romana. Lideró el más importante cisma religioso de la cristiandad.

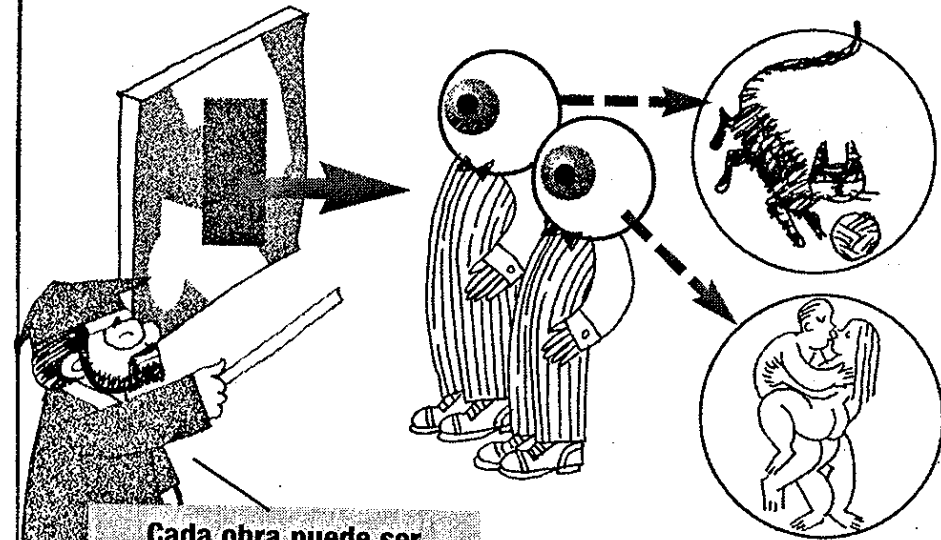
SIGNIFICADO Y SIGNIFICANTE

Eco descubrió y señaló la **indeterminación y ambigüedad** estéticas en las realizaciones contemporáneas. Éstas obligan a una **activa participación del destinatario**, quien no se apoya en un sentido acabado e inalterable.

Para desarrollar su teoría se valió de la clásica división del signo planteada por Ferdinand de Saussure. El semiólogo suizo-francés definió el signo como "**la asociación de un significante y un significado**". Denominó "significante" al representante y "significado" al representado.

SIGNIFICANTE

SIGNIFICADOS



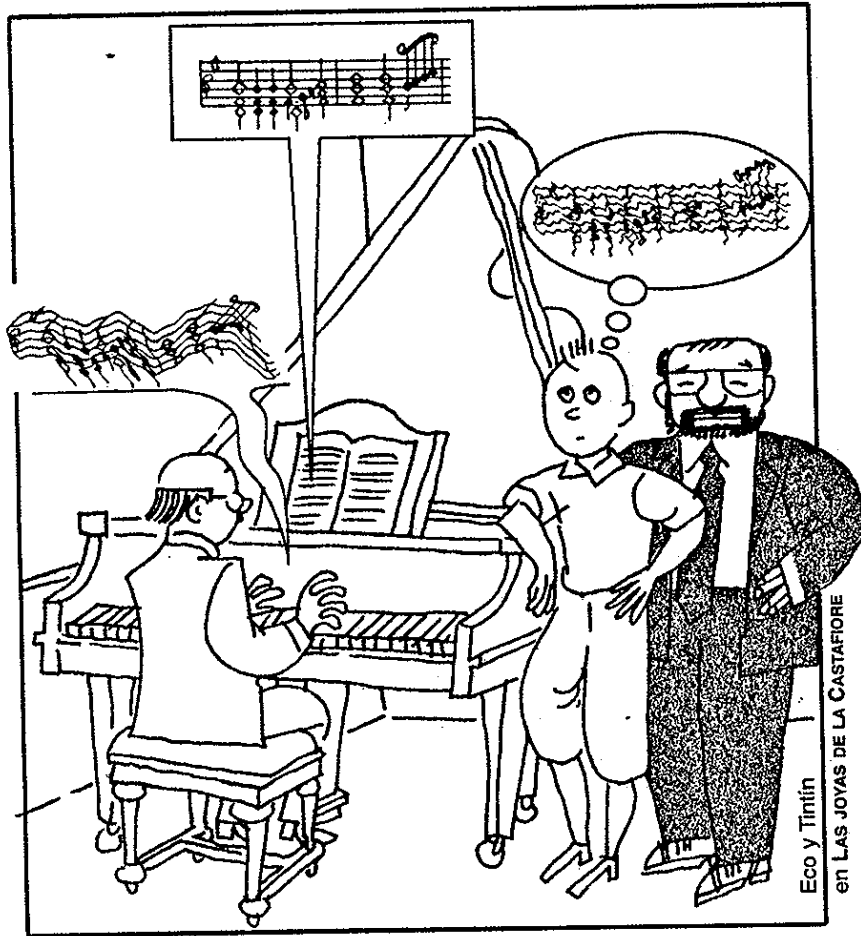
Cada obra puede ser comprendida de diferente manera. Depende del punto de vista del receptor, que es quien le da el significado.

"Una obra abierta tiene una pluralidad de significados que conviven en un sólo significante."

—en OBRA ABIERTA

Para ilustrar sus reflexiones, Eco realiza un análisis de todo cuanto pasa a su alrededor: el **informalismo** pictórico, la **narrativa** y la nueva **música**, la **poesía** y el **cine**. Incluye en sus reflexiones las nuevas categorías de la Física, la teoría de la información y las corrientes filosóficas en boga.

Eco descubre que las producciones de **música instrumental** de la década del '60 otorgan al intérprete enormes libertades que no ofrece la música tradicional. El intérprete **es libre de entender**, según su propia sensibilidad, las indicaciones del compositor.



La **música electrónica** representa la destrucción del lenguaje musical tradicional. El sonido ya no se entiende en relación a otro sonido; no es un elemento dentro de un orden natural. **El sonido pasa a ser considerado un valor absoluto**, autónomo e independiente de las relaciones jerárquicas. Esta postura convierte al oyente en parte **activa**, en un elemento esencial para la existencia de la obra misma.

LA MÚSICA, LAS MÚSICAS

Una obra musical clásica, una fuga de **Bach** por ejemplo, consiste en un conjunto de **realidades sonoras que el autor organizó de modo definido y concluso**. Se traduce en signos convencionales aptos para guiar al ejecutante de manera que éste **reproduzca** sustancialmente la forma imaginada por el compositor.



Karlheinz Stockhausen (1928). En la producción de este músico alemán se destaca **STERNKLAGE (LAMENTO DE LAS ESTRELLAS, 1971)**. Concebida para ser interpretada al aire libre, en el transcurso de la ejecución se van declamando aleatoriamente los nombres de las constelaciones.



Luciano Berio (1925) es quizás el compositor italiano más importante de su generación. En 1969 compuso **SINFONÍA**, obra que funciona sobre varios niveles psicológicos al mismo tiempo. Mientras se escucha un movimiento de la segunda sinfonía de Mahler, por encima se oye un conjunto de fragmentos cantados o recitados por ocho cantantes, además de pequeñas apariciones de la orquesta.



Henri Pousseur (1929) es el representante de la nueva música francesa. **INTERCAMBIOS** es una composición que reproduce, a través de una cinta magnetofónica, sonidos obtenidos con aparatos electrónicos.

Las obras de estos autores no tienen un **mensaje predeterminado**, sino que son "completadas" por el intérprete en el mismo momento en que las ofrece al público...

El autor, como bien dijo Pousseur, no propone que la obra sea revivida en una dirección determinada: es una "invitación a elegir".



Pousseur como Tintin

Como la obra será interpretada de diferente forma por distintos intérpretes, ésta es, siempre, abierta.



El artista, en vez de "sufrir" la apertura como hecho inevitable, la "elige" como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible.

Eco señala que, si bien todas las obras de arte pueden ser comprendidas libremente, fue recién en el siglo XX cuando esta característica se buscó conscientemente por los creadores. Se persigue la libre reacción del que va a gozar de ella. El artista fomenta el hecho de que su obra se termine de realizar con las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete.

EL CASO BRECHT

Buscando ejemplos de obra abierta, Eco analiza la poética de Bertolt Brecht, dramaturgo y director teatral alemán.



El tratamiento original y distanciado de los temas sociales y de los experimentos revolucionarios propuesto por Brecht ha influido enormemente en la creación y en la producción teatrales modernas.



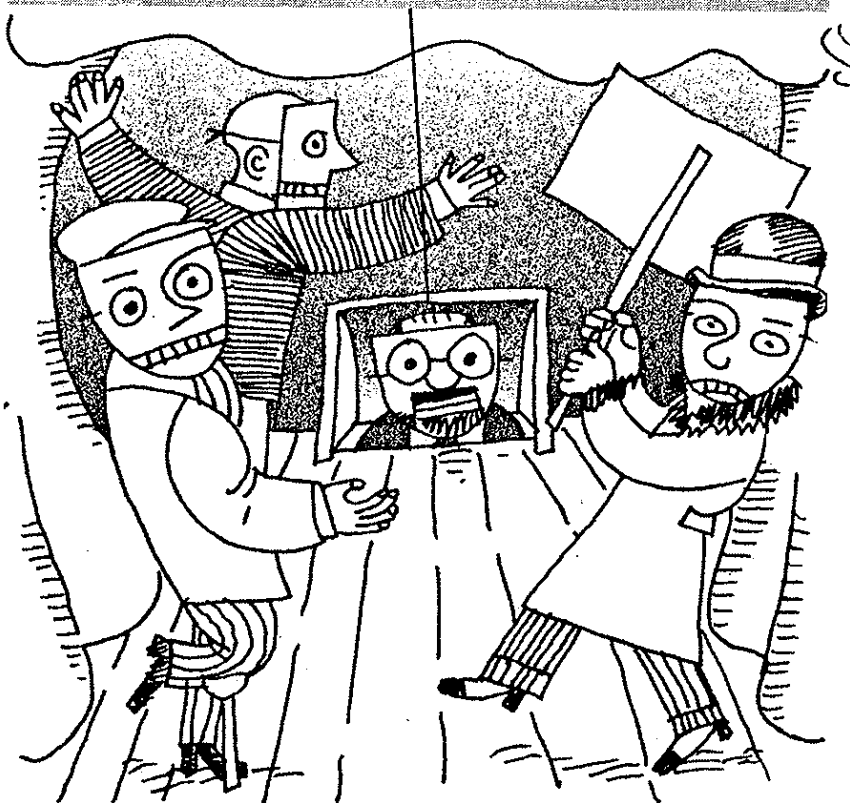
Para Eco, la originalidad de Brecht radica en buscar que el espectador brinde sus propias respuestas a los interrogantes planteados por la obra.

Brecht acuña el término **distanciamiento**.

Este método busca **reducir** la respuesta emocional del espectador y lo obliga a **pensar**. Para ello, usa una forma narrativa más libre, en la que apela a recursos como:

EL DISTANCIAMIENTO BRECHTIANO

- Carteles que adelantan la acción.
- "Apartes" donde los personajes explican al público la escena por venir.
- Máscaras para evitar que el espectador se identifique emocionalmente con los personajes de la escena.

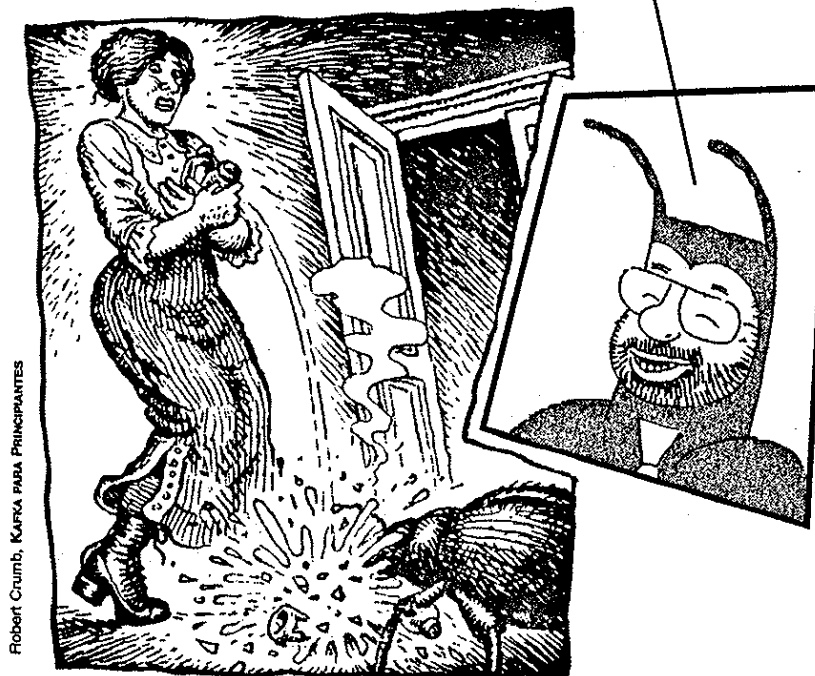


Brecht propone que sea el espectador quien **saque sus conclusiones**. "La obra es abierta en el mismo sentido en que se dice que un debate es abierto", afirma Eco.

Kafka y el símbolo

Gran parte de la **literatura contemporánea** se basa en el uso del **símbolo** como comunicación de lo **indefinido**, de aquello que puede ser entendido en una cantidad infinita de formas. En el ámbito de la literatura, **Kafka** ofrece un ejemplo privilegiado de la obra de arte abierta

El estilo **lúcido e irónico** de Franz Kafka, en el que se mezclan **fantasía y realidad** con total naturalidad, da a su obra un **aire claustrofóbico y fantasmal**, como sucede por ejemplo, en su relato "La metamorfosis".



Robert Crumb, KAFKA PARA PRINCIPANTES

Eco considera que las **situaciones** que aparecen recurrentemente en los textos de Kafka (procesos, enfermedades, metamorfosis, torturas, esperas, condenas) pueden ser comprendidas desde un punto de vista teológico, filosófico, psicoanalítico o clínico, y **ninguno** de estos análisis explica totalmente la obra.

El insecto

En LA METAMORFOSIS, su protagonista, Gregorio Samsa, un voluntarioso agente de seguros, descubre al despertar una mañana que se ha convertido en un enorme insecto. Su familia lo rechaza y lo deja morir solo.

La imagen del escarabajo, o el insecto que cada uno imagine es, quizá, la imagen que tiene Kafka de sí mismo.



O tal vez, la imagen que él cree que de él tienen los demás. Y así podríamos seguir buscando explicaciones sobre este símbolo.



Los temas de la obra de Kafka son la soledad, la frustración y la angustiada sensación de culpabilidad que experimenta el individuo amenazado por fuerzas desconocidas que no alcanza a comprender y que se hallan fuera de su control.

Si bien un texto de Kafka puede ser interpretado de distintas maneras, nunca pierde su forma o su estructura original. LA METAMORFOSIS sigue siendo el mismo texto del cual se parte. Es una obra abierta, pero siempre fija.



Hay obras, sobre todo en el terreno musical, arquitectónico y pictórico, que poseen la cualidad de modificar su propia estructura. Para estas obras abiertas, Eco crea el término de **obras en movimiento**. Las define como aquellas que tienen la **capacidad de asumir diversas formas o estructuras**, de acuerdo a la iniciativa del intérprete.

"Una obra que en cada goce no resulta nunca igual a sí misma."

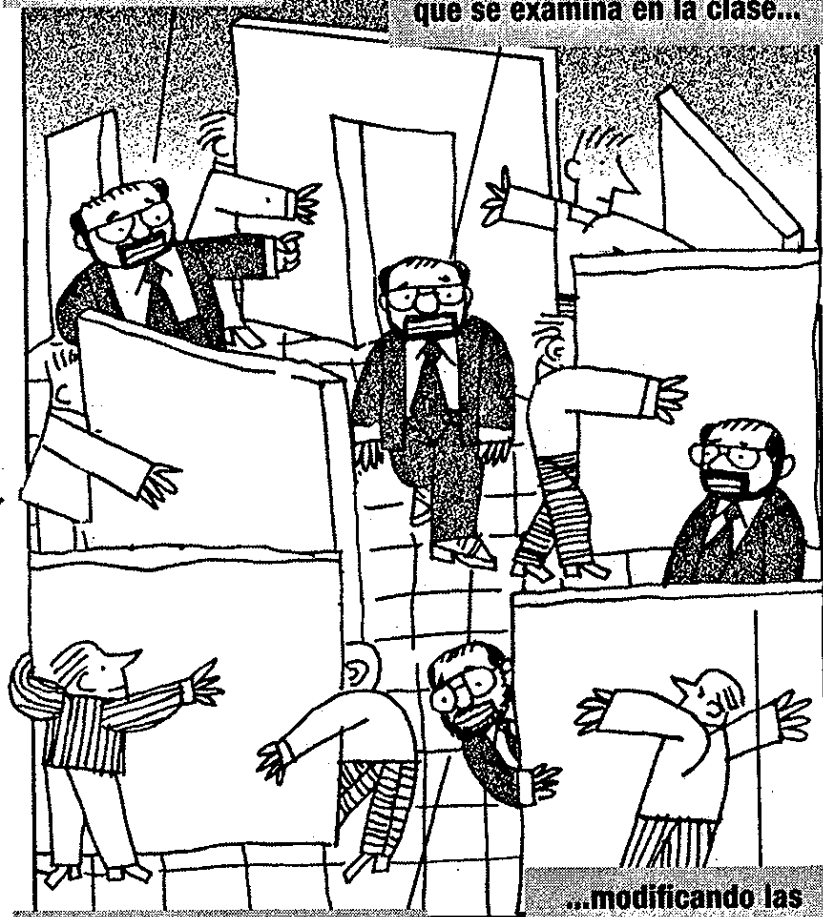
—en OBRA ABIERTA

OBRAS EN MOVIMIENTO

Eco señala, como ejemplo, el diseño de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Caracas, definida como "la escuela que se inventa cada día".

Las aulas están
construidas con
paneles móviles...

... de modo que profesores y
alumnos, según el problema
arquitectónico o urbanístico
que se examina en la clase...

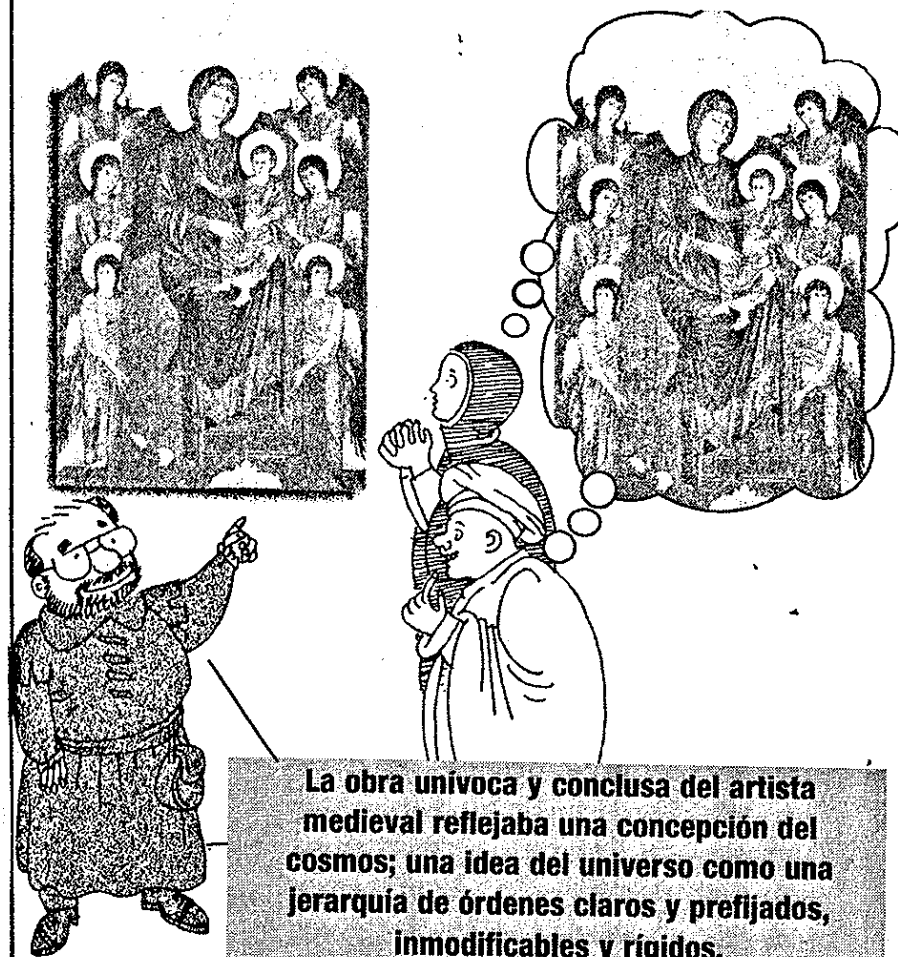


... construyen un ambiente
de estudio apropiado...

...modificando las
estructuras internas
del edificio.

LA METÁFORA EPISTEMOLÓGICA

Pero ¿por qué sucede este fenómeno con las obras de arte del siglo XX? En cada siglo, sostiene Eco, el modo de pensar y crear el arte refleja la manera en que la ciencia o la cultura de una época ven la realidad.



La obra unívoca y conclusa del artista medieval reflejaba una concepción del cosmos; una idea del universo como una jerarquía de órdenes claros y prefijados, inmodificables y rígidos.

En la poética de la obra abierta, la creación se transforma en un espejo de las realidades descubiertas por la ciencia; no pretende encontrar ninguna realidad nueva, sino recrearla a través de "metáforas epistemológicas".

Las metáforas epistemológicas son **resoluciones estructurales** de una difusa conciencia teórica. Es decir, reflejan la repercusión de conceptos e ideas de la metodología científica en la actividad artística. Ésta es una originalidad del arte del siglo XX que Eco pone en evidencia.



"Llevar un término propio de la ciencia al discurso filosófico o al discurso crítico impone una serie de verificaciones y delimitaciones en su significado."

— en OBRA ABIERTA

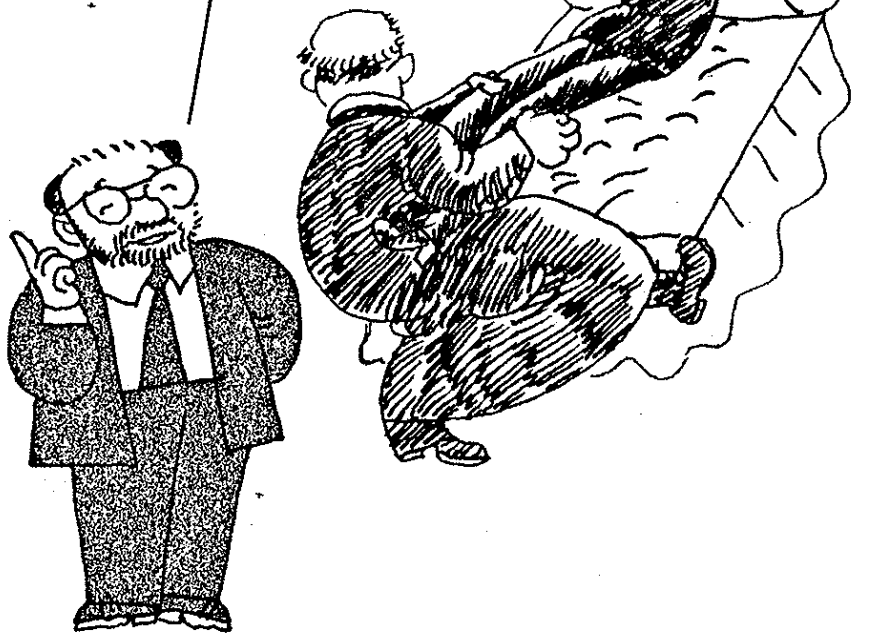
Que un artista utilice términos de la ciencia para designar sus creaciones, no implica, según Eco, que su arte refleje las presuntas estructuras del universo real, sino que estos términos **son nociones que han influido en el artista**. El arte es, por lo tanto, una **reacción imaginativa** a esas teorías, es decir, es una **metáfora**.



No es casual, afirma Eco, el hecho de que la poética de la obra abierta sea simultánea al principio físico de la **complementariedad**. Es decir, a veces hay que aplicar criterios diferentes para estudiar fenómenos u objetos similares.

COMPLEMENTARIEDAD: este principio, introducido por la Física Cuántica, explica que no es posible indicar al mismo tiempo diversos comportamientos de una partícula elemental. Para describirlos, sostiene esta teoría, deben ser aplicados distintos modelos. Cada uno de estos modelos es el adecuado si se lo emplea en el lugar justo. Como a veces se contradicen, se los llama "recíprocamente complementarios".

Una interpretación psicoanalítica de "El proceso", de Kafka, puede ser adecuada, y al mismo tiempo, oponerse o diferenciarse de una interpretación que parta de un punto de vista religioso.



Terminología científica

Por ejemplo, en *EL PROCESO*, de Kafka, el protagonista se ve envuelto en un laberinto judicial inexplicable y asfixiante.

De esta narración surgió el término "kafkiano", que se aplica a situaciones sociales angustiosas o grotescas, o a su tratamiento en la literatura.



Las obras abiertas aparecen tanto como la **traslación** al ámbito de la estética de determinadas **adquisiciones de las metodologías científicas** contemporáneas (complementariedad), como la **apropiación**, por parte de la ciencia, de **terminología** originada por el **arte** (kafkiano).

Eco aporta otro ejemplo. Para definir la naturaleza de su arte, el músico Henri Pousseur habla de campo de posibilidades.

Mi obra "Intercambios" no constituye tanto un fragmento como un campo de posibilidades, una invitación a elegir.



La noción de CAMPO proviene de la Física. En cambio, la noción de POSIBILIDAD, está tomada de la Filosofía.

CAMPO: sobreentiende una renovada visión de las relaciones clásicas de causa y efecto, unívoca y unilateralmente entendida.
POSIBILIDAD: significa dejar una visión estática y silogística del orden, y abrirse a una plasticidad de decisiones personales y a una circunstancialidad e historicidad de los valores.



El autor ofrece al usuario una obra por acabar: no sabe exactamente de qué modo podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, su obra, y no otra.

Al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es su forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no puede prever completamente.

El autor propone posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo.



Es decir que, aunque abierta, siempre hay una intencionalidad o una direccionalidad en la respuesta buscada. El caso más claro es el de Bertolt Brecht, quien estimula ciertas y determinadas respuestas por parte del espectador. Por lo tanto, al hablar de obra abierta, podría establecerse la siguiente clasificación:

<p>Toda obra de arte está abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal.</p>	<ul style="list-style-type: none"> Las obras de William Shakespeare pueden ser interpretadas de múltiples maneras. Sin embargo, estas posibilidades no fueron pensadas como un programa intencional por parte del autor sino que parten del deseo de los diferentes intérpretes, lectores o espectadores.
<p>Existen obras de arte que, aun siendo físicamente completas, fomentan la participación del lector y demandan su interpretación y rol activo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> Ya se mencionó LA METAMORFOSIS, el relato de Kafka.
<p>Las obras abiertas en movimiento, por su parte, invitan a ser hechas junto con el autor.</p>	<ul style="list-style-type: none"> La Facultad de Arquitectura de Venezuela es la más clara muestra de este argumento. También las performances artísticas. (*)

(*) **Performance:** (en inglés, "representación"). Término que describe una práctica artística que consiste en "representar" ante un público y en directo una obra de arte, o en considerar simplemente el evento que constituye esta representación como una obra de arte en sí misma. El artista generalmente asocia diferentes formas de expresión (danza, música, teatro, cine) para realizar una puesta en la que a menudo se incluyen improvisaciones.

CONCLUSIÓN

La **conceptualización** que realiza Eco en **OBRA ABIERTA** significa un aporte de gran valor a la reflexión sobre el arte contemporáneo. Hasta la aparición de este trabajo, el fenómeno sólo había sido estudiado fragmentariamente. Ésta es la primera propuesta que **intenta dar cuenta de los componentes recurrentes** del arte del siglo XX.

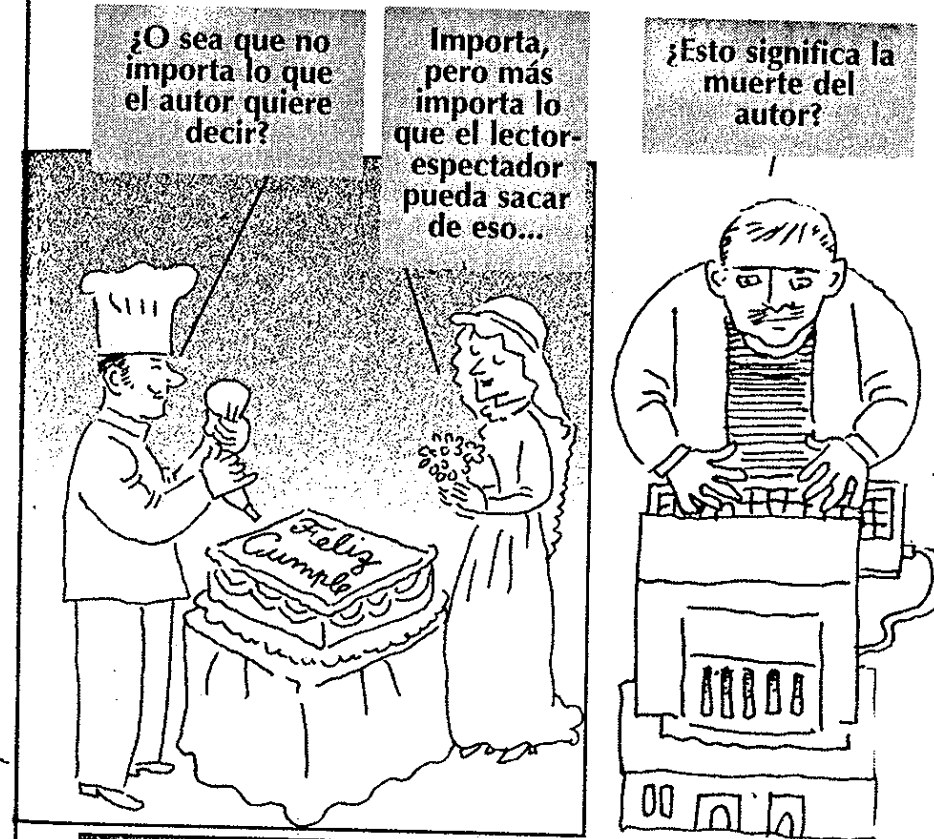
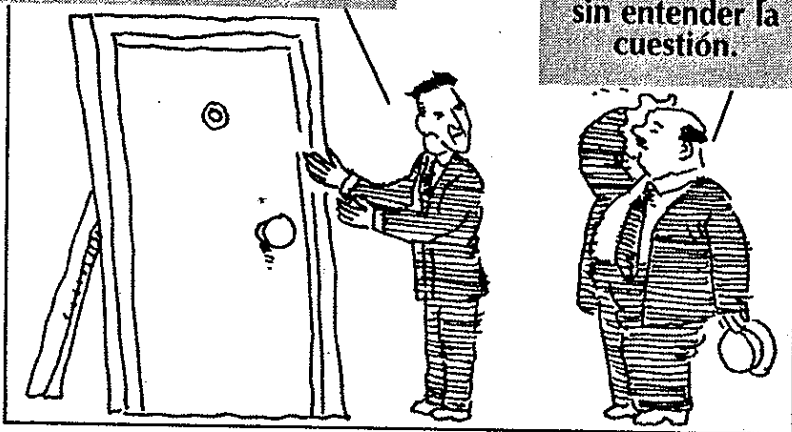


¿Quiere decir que una obra abierta es buena; y una cerrada, mala?

No, obra abierta no implica un juicio de valor.

Maestro, ¿me podría decir si mi obra es abierta?

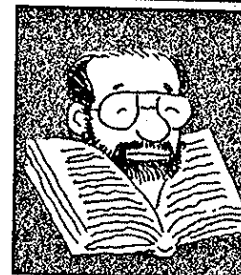
Abierta o cerrada, yo sigo sin entender la cuestión.



¿O sea que no importa lo que el autor quiere decir?

Importa, pero más importa lo que el lector-espectador pueda sacar de eso...

¿Esto significa la muerte del autor?



He buscado trasladar el objeto de estudio, de la obra al receptor. Digo que, si bien importa lo que quiso decir el autor, importa más lo que el lector-espectador puede desentrañar de esa obra, y qué es lo que desentraña.

Alguien podría preguntar, entonces: ¿Todo es tan **subjetivo**? No exactamente. Los mensajes "abiertos" no dejan de estar regidos por **textuales constricciones**, y proponen un equilibrio entre la libertad interpretativa, que auspician, y la fidelidad a la obra. El lector es **responsable** de su lectura. Y el crítico **debe dar cuenta** de su interpretación. Esta metodología, aún presemiótica, alcanzó su desarrollo en las obras posteriores de Eco.

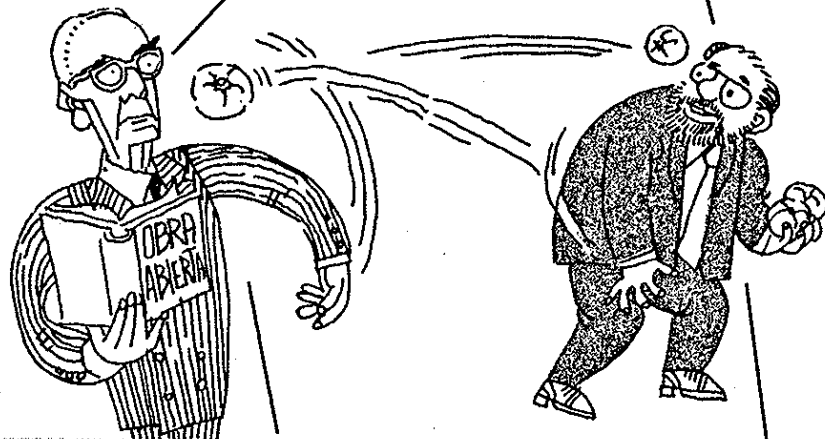
3 • EL NACIMIENTO DEL LECTOR

Cuando Eco plantea su postura de la obra abierta, una pregunta queda flotando entre sus lectores: ¿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?

Si tratara cualquier texto como obra abierta cabría hallar en él todo lo que las épocas posteriores podrían haber introducido en él.

¡Pues sí!

Claude Lévi-Strauss



Una obra, una vez conocida, adquiere la rigidez de un cristal.

¡Pues no!

Según el prestigioso antropólogo estructuralista **Claude Lévi-Strauss** (1908) la función del crítico se limitaba a "explicitar las propiedades" de la obra.

"Si Lévi-Strauss quería decir que **no** cabe afirmar que una obra contiene todo lo que eventualmente podría **introducirse** en ella, es imposible estar en desacuerdo. Pero si quiere decir que **el contenido se manifiesta de modo definitivo** en la superficie significativa de la obra... entonces **no** estoy de acuerdo."

—en LECTOR IN FABULA

En el medio de esta polémica, el crítico y semiólogo francés **Roland Barthes** (1915-1980) publicó S/Z (1968).



Para Barthes, es el lector **quien decide el sentido de un texto**. Éste se guía naturalmente por los signos que usa el autor, pero no está acotado por ellos. Este proceso se conoció como "**la muerte del autor**". O más acertadamente, "el nacimiento del lector".

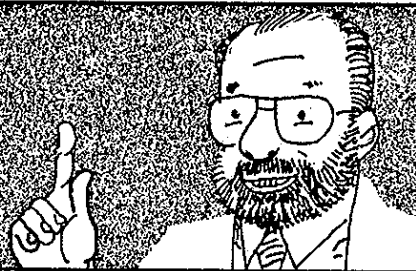
Luego me enteré de que este tipo de estudios correspondía a la pragmática del texto.

Estos movimientos cooperativos del lector producen placer y, en casos privilegiados, el goce del texto.

Roland Barthes



A partir de este momento no me interesó reflexionar sobre el goce, sobre el que ya se explotó Barthes.



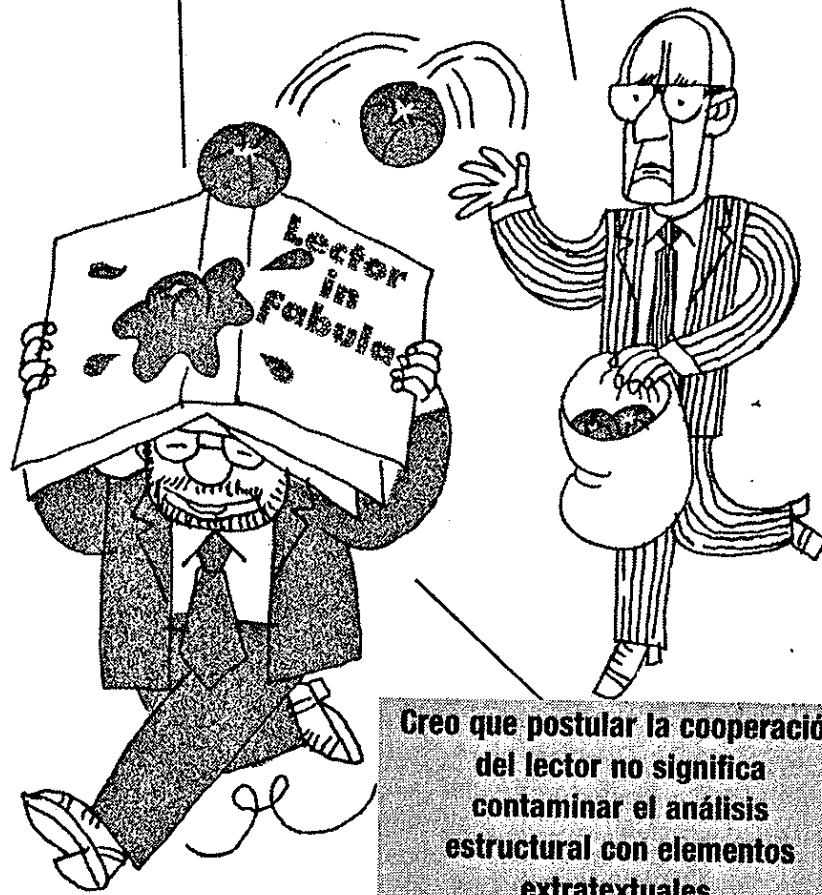
El interés de Eco se centró en determinar qué aspectos del texto estimulan y, al mismo tiempo, regulan, la libertad interpretativa. Éste es el tema central que aborda en su libro LECTOR IN FABULA. LA COOPERACIÓN INTERPRETATIVA EN EL TEXTO NARRATIVO, publicado en 1979.

LA TRAMA Y LA FÁBULA

En la introducción de LECTOR IN FABULA Eco le responde a Lévi-Strauss: "Los textos no sólo requieren la cooperación del lector, sino que también quieren que dicho lector ensaye opciones interpretativas que, si no infinitas, son al menos indefinidas y que, en todo caso, son más que una".

¿Por qué no hablar entonces de "apertura"?

Lo que determina que una obra sea tal, no es el hecho de que sea abierta, sino que sea, precisamente, "cerrada".



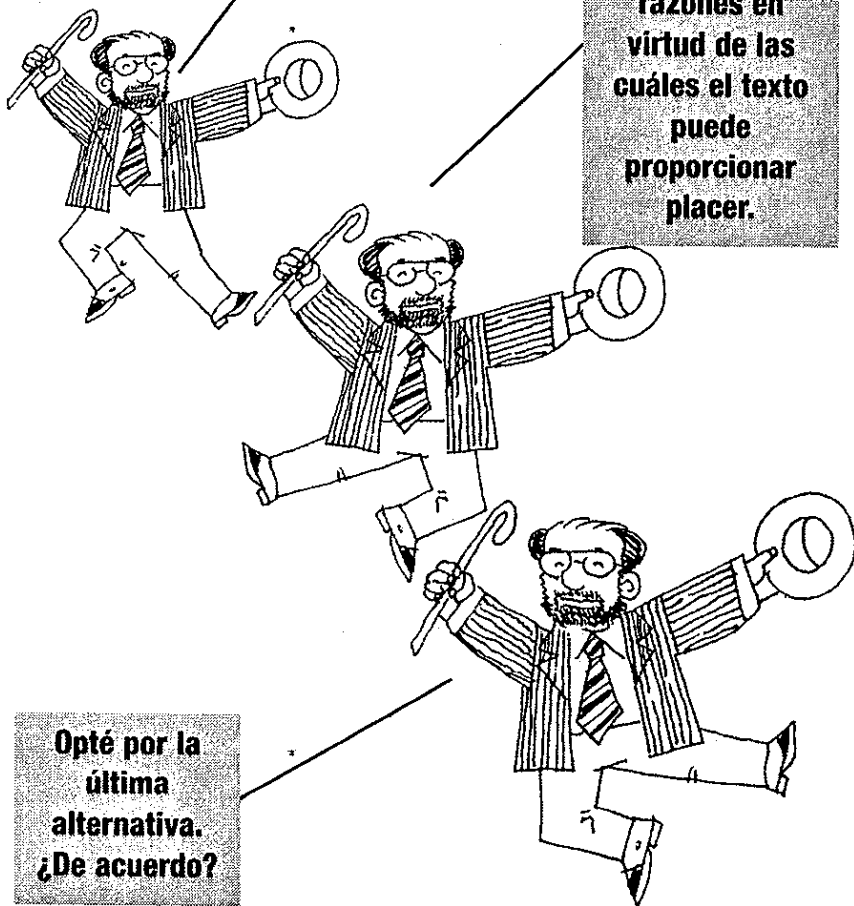
Claude Lévi-Strauss

Creo que postular la cooperación del lector no significa contaminar el análisis estructural con elementos extratextuales.

El nuevo libro de Eco llegó envuelto en esta polémica. En él intentó conectarse con esa preocupación, la **interpretación del lector**, ya planteada en **OBRA ABIERTA**. Por otro lado, da por sentado todo lo que se ha dicho sobre el texto (fundamentalmente, los estudios de Barthes) posteriormente a la publicación de su **OBRA ABIERTA**.

Ahora bien, soslayo aquí la temática generativa del texto y me remito sólo a los procesos de cooperación interpretativa.

Es decir, había que optar entre el placer que proporciona el texto y las razones en virtud de las cuales el texto puede proporcionar placer.



Opté por la última alternativa. ¿De acuerdo?

Eco plantea la existencia de una **actividad cooperativa**, en la que el destinatario extrae del texto **no** lo que éste **dice**, sino lo que **presupone**, promete o sugiere.

El lector, como destinatario del mensaje, se ocupa de llenar espacios vacíos, por ejemplo...

"Las habita una estirpe amarillenta de hombres escualidos, propensos a la fiebre, que miran con avidez las piedras y el hierro, porque entre ellos no hay otra cosa que arena y leña y agua turbia."



Las habita una estirpe (¿raza?, ¿dinastía?) amarillenta (¿asiáticos, enfermos?) de hombres escualidos (¿hambrientos?, ¿flacos?), propensos a la fiebre (¿enfermos?, ¿fogosos?, ¿irascibles?).

En su libro, Eco se ocupa principalmente del fenómeno de la **deco-dificación** del mensaje. Este trabajo, centrado en estudios narrativos, puede también aplicarse al análisis de textos no literarios.

SELECCIÓN CONTEXTUAL

Eco señala la importancia que tiene el contexto para lograr la correcta comprensión de un texto. Un hablante cualquiera es capaz de inferir, a partir de una expresión aislada, su posible **contexto lingüístico** y las circunstancias en las cuales esa expresión fue pronunciada.



(*) En algunos países de Latinoamérica se le dice "gato" al aparato mecánico que permite elevar un automóvil para cambiarle un neumático. El término inglés es *cricket*.



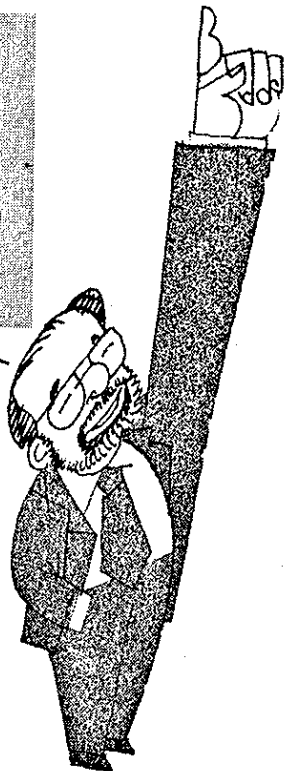
Esta situación es fácilmente asible en la **relación interpersonal**. Pero, en un texto, la comprensión está relacionada con una asociación de palabras que configuran el contexto. Así, en la **primera escena**, la palabra "gato" está vinculada a: automóvil, rueda, neumático. En el caso de la **segunda escena**, "gato" se refiere a: animal, mamífero, felino, carnívoro. A la mecánica que se acciona en la mente de los actores, Eco la llama "**selección contextual**".

Por lo tanto se puede decir que una "selección contextual" registra los casos generales en que determinados términos podrían aparecer en concomitancia con otros.

Texto:
GATO

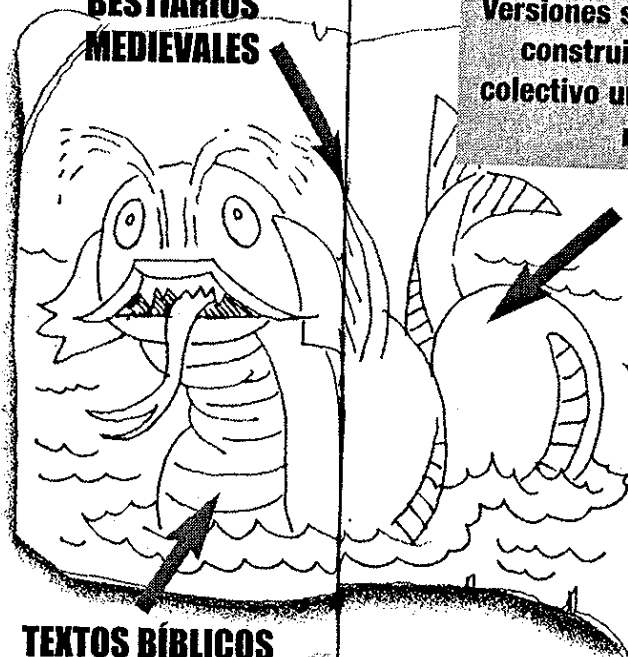
Cotexto:
ANIMAL
MAMÍFERO
FELINO
CARNÍVORO

Estas palabras, que aparecen concretamente asociadas al primer término, constituyen el **COTEXTO**.



Otra selección que ayuda a interpretar correctamente un término o un texto es lo que Eco llama **selección circunstancial**. En este caso la interpretación está relacionada con la circunstancia en que fue enunciado el término.

BESTIARIOS MEDIEVALES



TEXTOS BÍBLICOS



Tras los estudios de George Cuvier, creador de la anatomía comparada, la ballena pasó a tener su forma real en el imaginario de la gente.

Aun cuando una persona nunca haya visto una ballena o un canguro, ante los términos "ballena" y "canguro" se hace una imagen bastante parecida al animal original que enuncian.

Los antiguos tenían una imagen mitológica de la ballena. Versiones sobre versiones habían construido en el imaginario colectivo un ser mitad pez, mitad monstruo ...



Así, texto, cotexto y selección circunstancial son elementos básicos para abordar la problemática del libro **LECTOR IN FABULA**. A partir de este momento, Eco se abocó a analizar, para luego utilizar, los estudios del filósofo y físico estadounidense Charles S. Peirce (1839-1914).



El filósofo estadounidense Charles S. Peirce fue uno de los fundadores de la **SEMIÓTICA**. Sus investigaciones y reflexiones sirvieron de base para explicar mi teoría.

CONVERSANDO CON PEIRCE

Eco reproduce la definición de signo creada por Peirce:

"Un SIGNO es algo que está para alguien en lugar de algo en cuanto a algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás, un signo más desarrollado. Al signo que crea, lo denomino interpretante del primer signo. Este signo está en lugar de algo que constituye su objeto. Está en lugar de ese objeto no en cuanto a la totalidad de sus aspectos, sino respecto de una especie de idea, que a veces he denominado el ground de la representación."

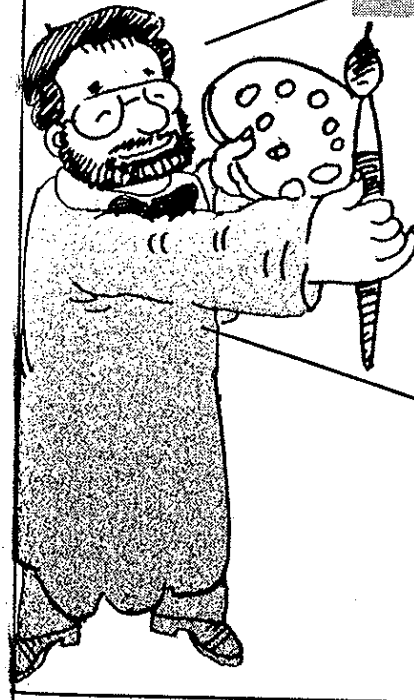
—Charles S. Peirce, en LA CIENCIA DE LA SEMIÓTICA



Ver SEMIÓTICA PARA PRINCIPIANTES.

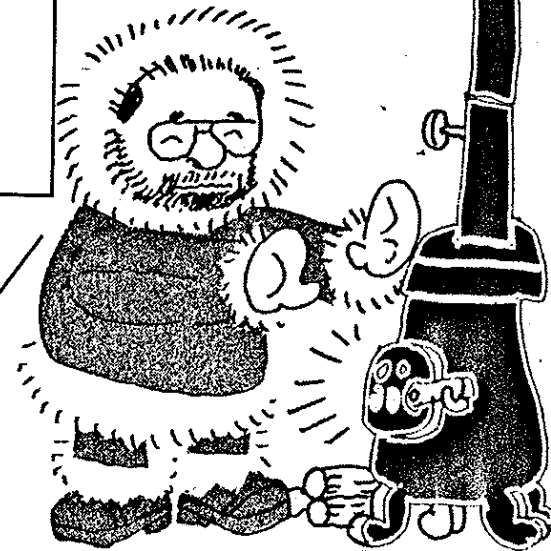
El *ground* es uno de los conceptos centrales de la definición de signo.

El *ground* es un atributo del objeto en la medida en que dicho objeto se ha seleccionado de determinada manera...



... y sólo algunos de sus atributos se han elegido como pertinentes para la construcción del signo.

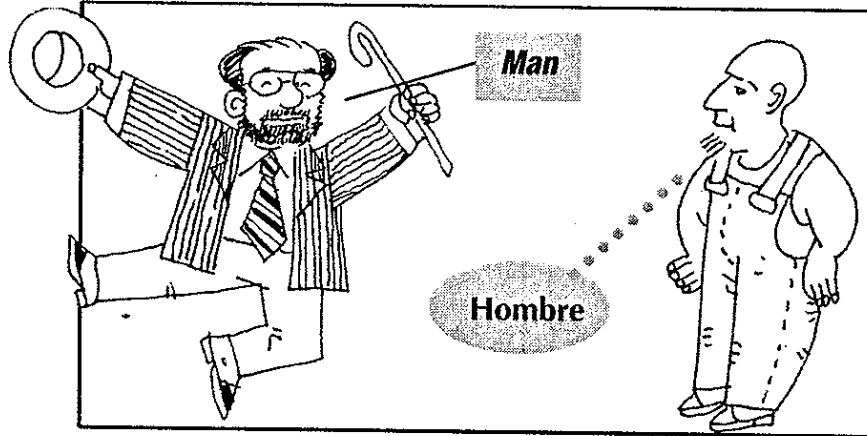
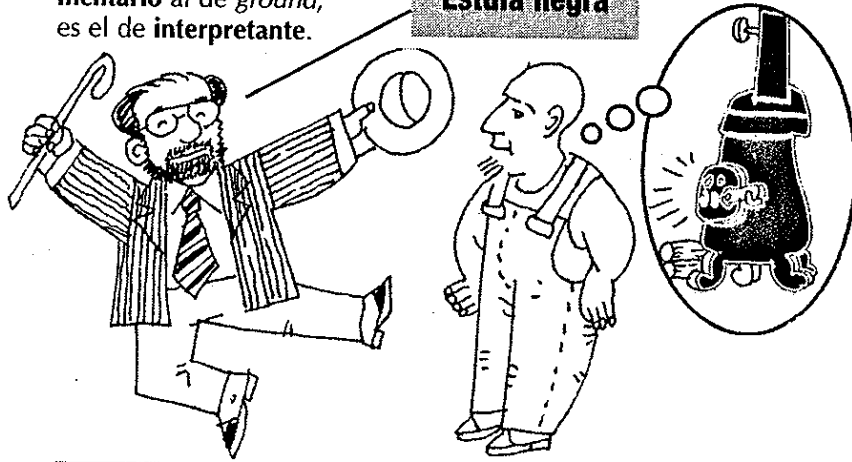
"Esta estufa es negra." En esta frase, atribuimos a la palabra "estufa", un atributo general: "negra".



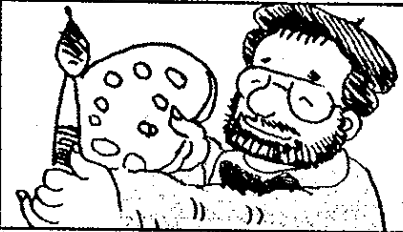
Asimismo, Eco podría haber dicho: "caliente", "vieja" o "grande". *Ground* es el aspecto **determinado** ("negro") que puede comprenderse o transmitirse de cierto objeto ("estufa").

Otro concepto **complementario** al de *ground*, es el de **interpretante**.

Estufa negra



El interpretante es la idea que el signo origina en la mente del intérprete, es el medio para representar ese objeto mediante otro signo.

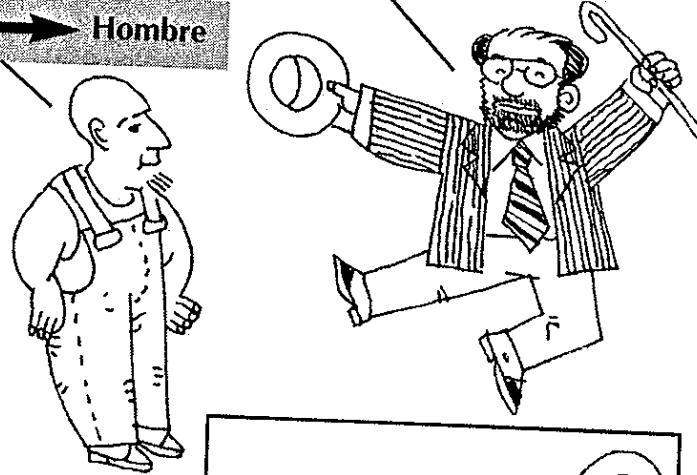


El signo "niño" por ejemplo, tiene como **interpretantes** tanto una definición de la palabra "niño" (niño: ser humano en los primeros años de su vida) como una **imagen** de niño, el recuerdo de un **texto** sobre niños, etc.

Para Peirce, el **interpretante de un signo** es un signo cuyo interpretante es un signo, y así hasta el infinito...

Podría pensarse, por lo tanto, que los signos no nos ponen en contacto con los objetos concretos de los cuales son signos.

Man → Hombre



Los signos se conectan indirectamente con sus objetos.



Dicho esto, Eco se dedicó a indagar el **rol que cumple el lector** en el proceso de interpretación. El texto narrativo se distingue de otras expresiones por su mayor complejidad. Esta dificultad reside en que está plagado de elementos **no dichos**.



Jorge Luis Borges

"A despecho de un dios y de sus mares / A su reino y su reina ha vuelto Ulises / pero ¿dónde está ese hombre..."

Hay elementos que no se manifiestan en la superficie... necesitan ser actualizados por el lector.

¿Ulises era rey?

¡Ah, Itaca!

La reina: ¿Penélope?

El texto requiere de ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes.

El poema de Borges, llamado "Odisea, libro vigésimotercero", implica saber (o no) que en la famosa ODISEA, de Homero, el canto XXIII se llama "Reconocimiento de Odiseo por Penélope". El tema del poema de Borges es la renuncia que hace Ulises de su otra vida, la de navegante de los mares, la de viajero y explorador de lo desconocido. Un hombre audaz, que se atrevió a ir más allá de lo conocido.

Los espacios en blanco

A la información faltante de todo texto narrativo, Eco la denomina espacios en blanco que hay que rellenar. Estos espacios quedan blancos por dos razones:

"¿Dónde está aquel hombre / Que en los días y noches del destierro / Erraba por el mundo como un perro / Y decía que Nadie era su nombre?"



¿?

Uno: el texto es un "mecanismo perezoso" que vive del agregado de sentido del lector.

El texto busca depositar en el lector las iniciativas interpretativas, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad (es decir, que sólo puede tomarse en un sentido).

Dos: los textos quieren que alguien los ayude a funcionar. Necesitan de un lector COOPERANTE.

Los textos narrativos presentan a su destinatario no sólo una **capacidad comunicativa** sino también su **potencialidad significativa**. Sin embargo, es sabido que la **competencia** o formación del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor.

"... Y decía que Nadie era su nombre?"

¿Nadie? ¿Cómo Nadie?
¿No tenía nombre?
¿No era Ulises?



¿Qué garantiza la cooperación textual frente a la posibilidad de interpretaciones aberrantes?

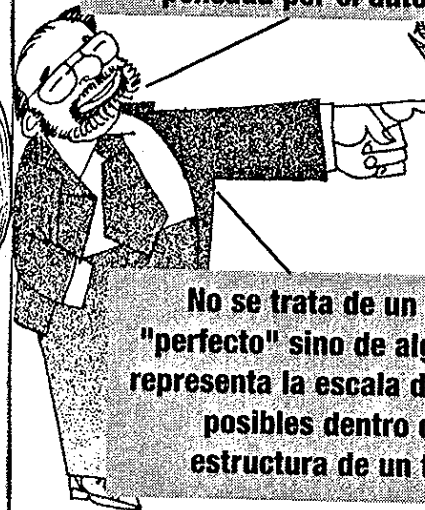
En la comunicación cara a cara intervienen múltiples formas de reforzamiento extralingüístico (gestos, entonaciones, movimientos de manos) que ayudan a la **interpretación correcta** y reducen la posibilidad de **decodificación aberrante**.

Eco denomina decodificación aberrante a una interpretación totalmente errónea del enunciado.

Acerca de las competencias del lector

¿Qué ocurre con un texto que el autor entrega a una **variedad** de actos interpretativos? Para Eco, un autor debe remitirse a una serie de **competencias** capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza.

El **LECTOR MODELO** es un lector virtual, capaz de cooperar en la interpretación del texto de la manera pensada por el autor.



No se trata de un lector "perfecto" sino de alguien que representa la escala de lecturas posibles dentro de la estructura de un texto.

LECTOR MODELO

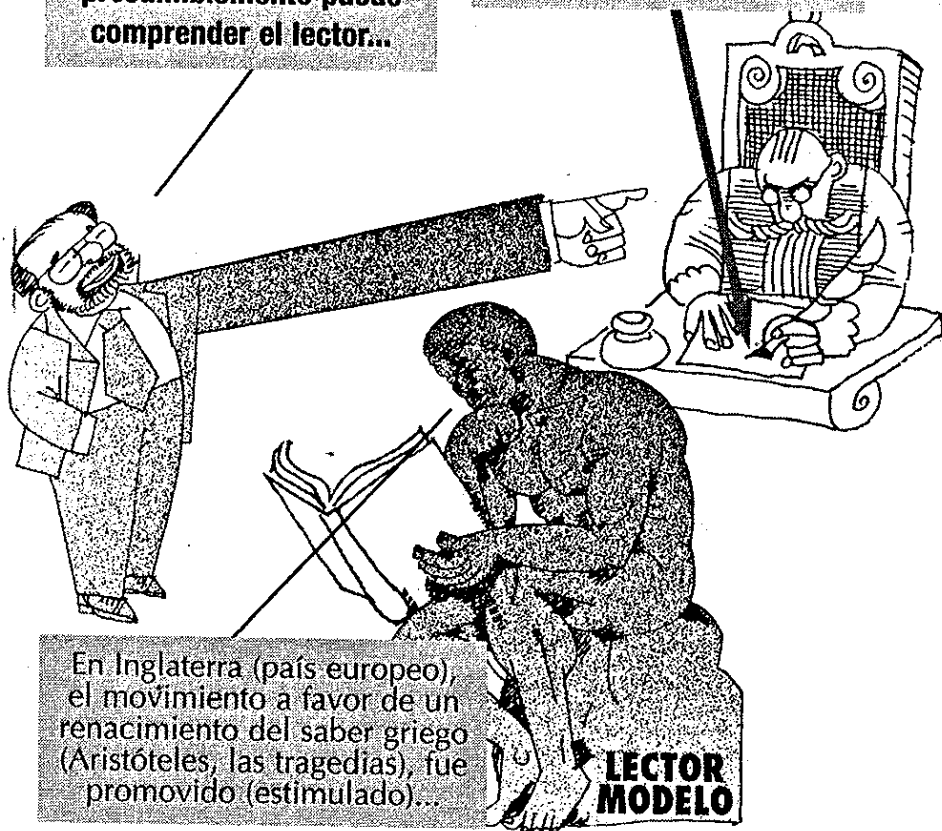
Para crear este **lector modelo**, el autor debe recurrir a diferentes procedimientos:

- Optar por una **lengua**, lo que excluye a aquellas personas que no hablan ese idioma.
- Elegir un **tipo de conocimiento** previo. En el caso del poema de Borges, el no conocimiento del texto homérico, disminuye la capacidad de comprensión y/o goce por parte del lector.
- Adoptar un **determinado léxico**, lo que será determinante para la comunión. Un libro científico incluirá nociones específicas, que requerirán a un lector que maneje ese léxico o la mayor parte de él.

Pero el autor no se limita a esperar que el **lector modelo** exista, sino que organiza su texto de manera tal que **él mismo sea capaz de formar su propio lector.**

El escritor puede empeñarse en que cada término, cada referencia, sean los que presumiblemente puede comprender el lector...

"En Inglaterra, el movimiento a favor de un renacimiento del saber griego, estimulado por Erasmo, fue promovido por un grupo de humanistas."

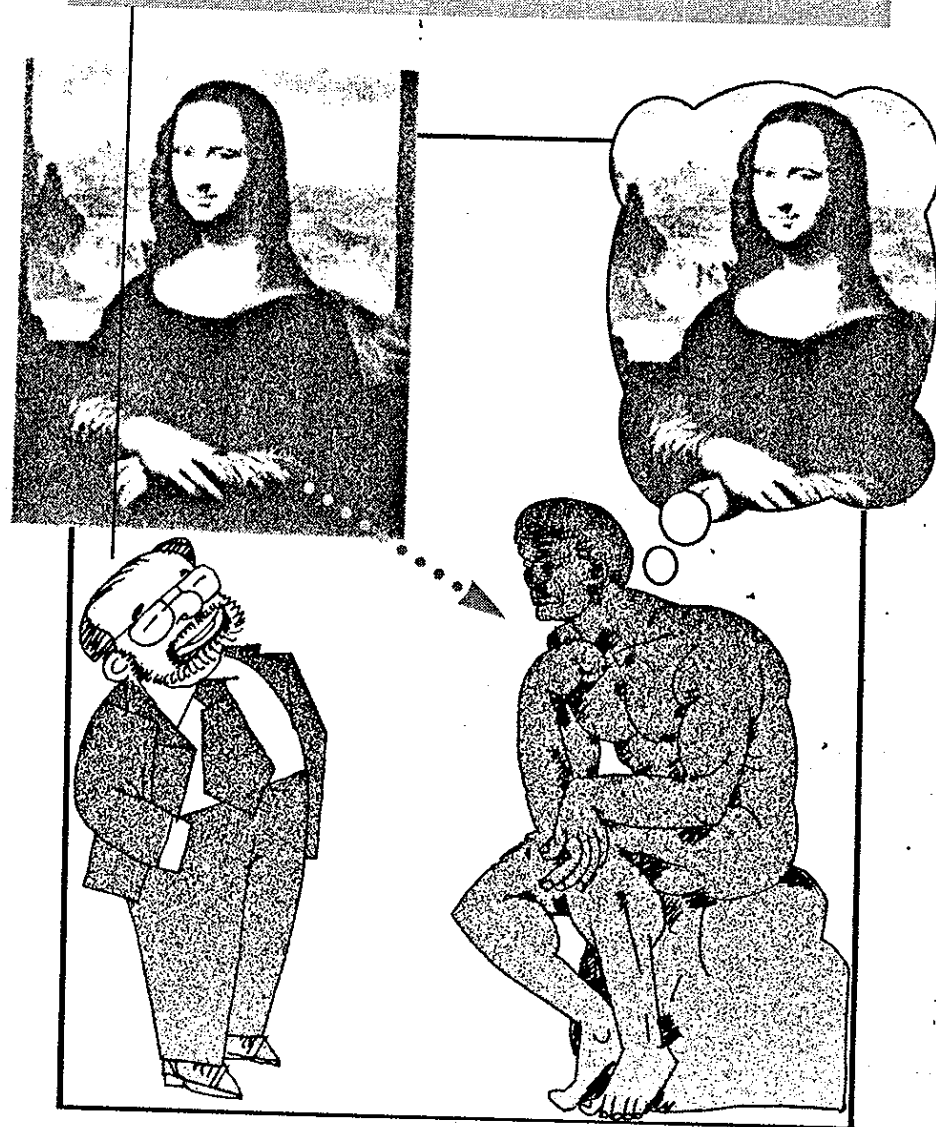


En Inglaterra (país europeo), el movimiento a favor de un renacimiento del saber griego (Aristóteles, las tragedias), fue promovido (estimulado)...

En los libros científicos o en la literatura del llamado "realismo socialista", se procura que la idea que se expresa sea muy clara, para evitar interpretaciones que se alejen del sentido que quiere expresar el autor.

Lo mismo ocurría, en otros tiempos, con otras expresiones artísticas.

En la pintura clásica, por ejemplo en el Renacimiento, se realizaba un trabajo muy arduo para transmitir la máxima claridad. De esta manera se lograba el instantáneo reconocimiento de lo representado.



También puede suceder que el escritor o pintor no haya previsto adecuadamente la competencia del receptor.



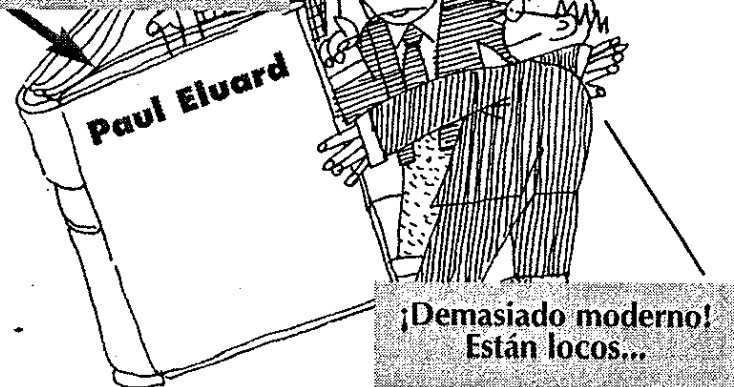
Este error de valoración puede deberse a:

- Un análisis histórico deficiente.
- Un prejuicio cultural.
- Una apreciación inadecuada de las circunstancias en que el texto va a ser recibido.

"Queremos ver claro en los otros ojos / sus agotadas noches de amor / no sueñan ellos más que en morir / sus bellas carnes ya sin memoria / pavanas al torna corazón / abejas apresadas en su miel..." (*)

¿De qué habla?
¡Soñar con morir!

¿Eluard? ¿Este era comunista, no?



¡Demasiado moderno!
Están locos...

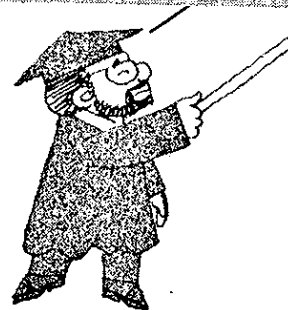
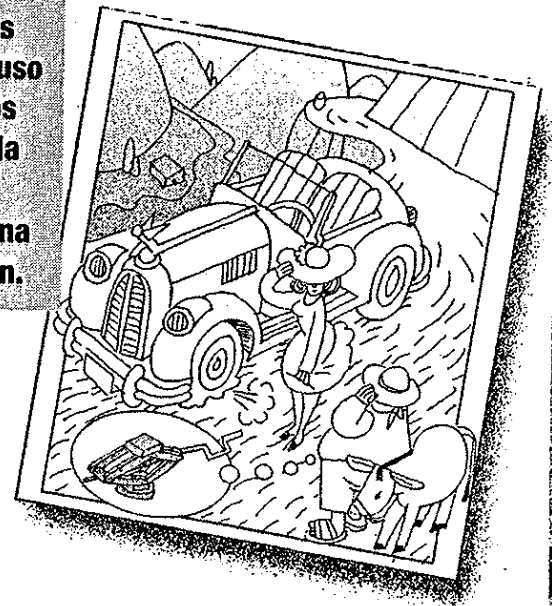
En los tres casos, el resultado es una interpretación del texto que no había sido pensada *a priori* por el creador. No hay un marco similar para el emisor y para el receptor del mensaje artístico. Ambos se manejan con **códigos diferentes** lo que dificulta la correcta comunicación entre ellos.

(*) Paul Eluard (1895-1952), poeta francés. Dentro del movimiento surrealista publicó *MORIR DE NO MORIR* (1924), *CAPITAL DEL DOLOR* (1926) y *LOS OJOS FÉRTILES* (1936). Tras la guerra mundial escribió poemas de contenido político, como *POESÍA Y VERDAD* (1942) y *EN LA CORTE ALEMANA* (1944).

Las referencias

Los textos abiertos sacan todo el partido posible frente al lector modelo. Deciden hasta qué punto se debe controlar la cooperación del lector, así como dónde se le debe demandar.

En este caso la enunciación verbal es bastante evidente. Incluso antes de recurrir a los códigos lingüísticos, la circunstancia de la enunciación proporciona abundante información.



En cambio, cuando se lee un texto escrito, la referencia o las circunstancias de la enunciación son diferentes.



Un tipo de referencia decide a qué género pertenece el texto que el lector tiene en su mano (novela, historia, ensayo, etc). Otra referencia más compleja atribuye a un texto, enunciado en una época lejana, su contexto espacio-temporal, cultural, político o filosófico.

Eco propone un desglose de algunos de los elementos que participan de las siguientes referencias:

<ul style="list-style-type: none"> • Diccionario básico: el lector es capaz de atribuir un significado a los términos que aparecen en el texto. 	<p>En el citado texto de Eluard, es obvio que se comprende el significado de las palabras: ojos, agotadas, noches, amor, sueñan, morir...</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Hipercodificación retórica y estilística: existe una serie de expresiones "hechas", registradas por la tradición, y que tienen un significado convencionalizado. 	<p>Por ejemplo, decir: "las perlas de su boca" para referirse a los dientes de una dama.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Competencia intertextual: ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos. El conocimiento que ofrece la lectura previa ayuda a una mejor comprensión de la lectura presente. 	<p>El consumo frecuente de un tipo de film (por ejemplo, de suspenso) hace que el espectador termine previendo los desenlaces. Lo mismo sucede con los consumidores de telenovelas. Sufren, pero saben que finalmente la desventurada pareja protagonista terminará unida.</p>

Un término puede despertar en el lector distintos significados. Pero el lector solamente **explicita** la parte que necesita para hacer comprensible el texto. Al hacerlo, **amplía** algunas **propiedades** del término, mientras que a otras las mantiene **anestesiadas**. Pero, para decidir qué propiedades hay que **ampliar**, y cuáles **anestesiarse**, hace falta recurrir a lo que Eco llama **el topic**.



El topic es una hipótesis de lectura que depende de la iniciativa del lector. Esta hipótesis está formulada de modo un poco rudimentario, en forma de preguntas y respuestas tentativas.

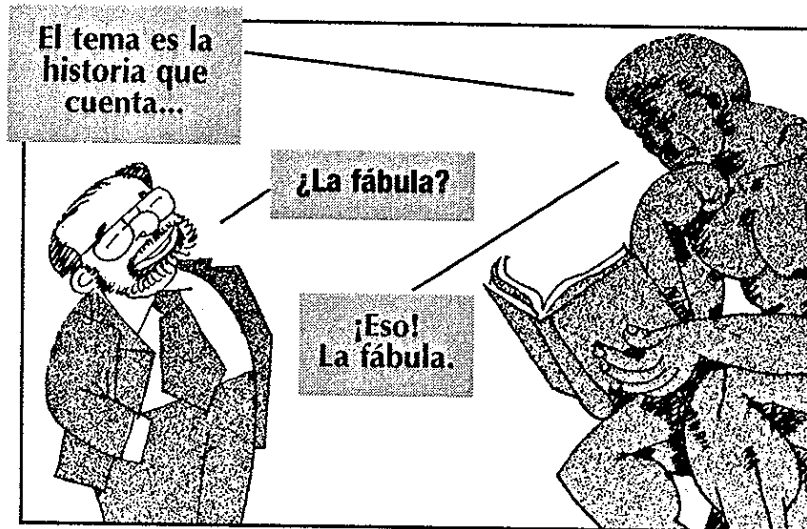
"...ojos / sus agotadas noches de amor / no sueñan ellos más que en morir..."

¿De qué trata este texto? Probablemente quiera decir que...

TOPIC →

¿TOPIC O TEMA?

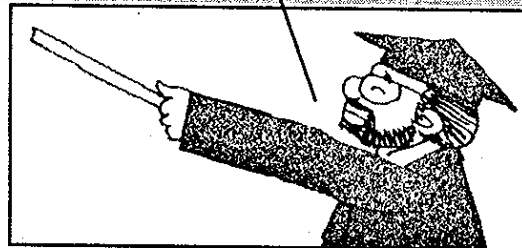
Se podría usar indistintamente la palabra "tema" como sinónimo de *topic*. El problema, aclara Eco, es que "tema" tiene otras acepciones.



La *fábula* (en este caso el "tema" para el lector modelo) forma parte del *contenido* del texto. El *topic*, en cambio, es un esquema que **propone** el lector. Por eso Eco adopta este término que viene del inglés, aunque calcado de la retórica griega. (El término español *tópico*, por su parte, tiene un significado similar al original griego, y también suele ser usado como **sinónimo de tema**). Para evitar todo tipo de confusión, Eco adopta el término *topic*.

Según Eco, a menudo la señal es explícita: el **título** del texto o una **expresión** manifestada dicen de qué quiere ocuparse el texto. Otras veces, en cambio, hay que hacer un esfuerzo mayor para encontrar el *topic*.

El problema reside en saber de qué modo el LECTOR MODELO es orientado hacia la construcción del topic.



¿FÁBULA O TRAMA?

Mediante estas aproximaciones, Eco parte del estudio de los elementos más **pequeños** (como las palabras aisladas) hasta llegar al **análisis de textos enteros**.

LA FÁBULA

Es el esquema fundamental de la narración: la lógica de sus acciones y los acontecimientos ordenados cronológicamente.

Un niño llamado Charles Foster Kane, proveniente de una familia humilde, accede, casi accidentalmente, a una gran fortuna. Transformado en uno de los hombres más poderosos de EEUU., dueño de varios diarios, tiene la posibilidad, incluso, de ser candidato a presidente de su país. Tras dos matrimonios fracasados, muere solo en la incommensurable mansión en la que vivía. (*)

LA TRAMA

Es la historia tal como de hecho se narra, con sus dislocamientos temporales, saltos hacia adelante y hacia atrás, descripciones, digresiones y reflexiones.

El film *EL CIUDADANO* comienza con la muerte de Charles Foster Kane. A partir de allí, se narran diferentes momentos de su vida. Cada uno de ellos está contado desde el punto de vista del personaje que compartió la situación con el protagonista (el amigo traicionado, su segunda esposa, etc.). Así, el film reconstruye, a través de estos fragmentos, la figura monumental del protagonista, rompiendo toda idea de cronología o linealidad temporal. (*)



(*) Éstas son la *fábula* y la *trama* de *EL CIUDADANO* (1941). Dirigido y protagonizado por Orson Welles (1915-1985), es considerado el mejor film de la historia del cine.

La historia total que cuenta un texto coherente, llamada la **fábula global**, aunque está acabada desde el punto de vista del autor, se presenta como **algo en devenir** para el lector modelo, quien la va actualizando por partes:

En las primeras páginas de "Los Novios", de Manzoni*, el lector ya está en condiciones de resumir.

"En una pequeña comarca al lado del lago Como, un anochecer, el cura del lugar se encuentra con dos individuos de aspecto torvo, que parecían estar esperándolo justamente a él."

En este momento el lector es incitado a preguntarse:

¿Qué le ocurrirá al cura? ¿Qué le dirán los matones?



El lector modelo es inducido a prever cuál será el cambio que se producirá, y qué desarrollo tomarán los acontecimientos. Así, colabora en el desarrollo de la fábula, anticipando sus estados ulteriores.

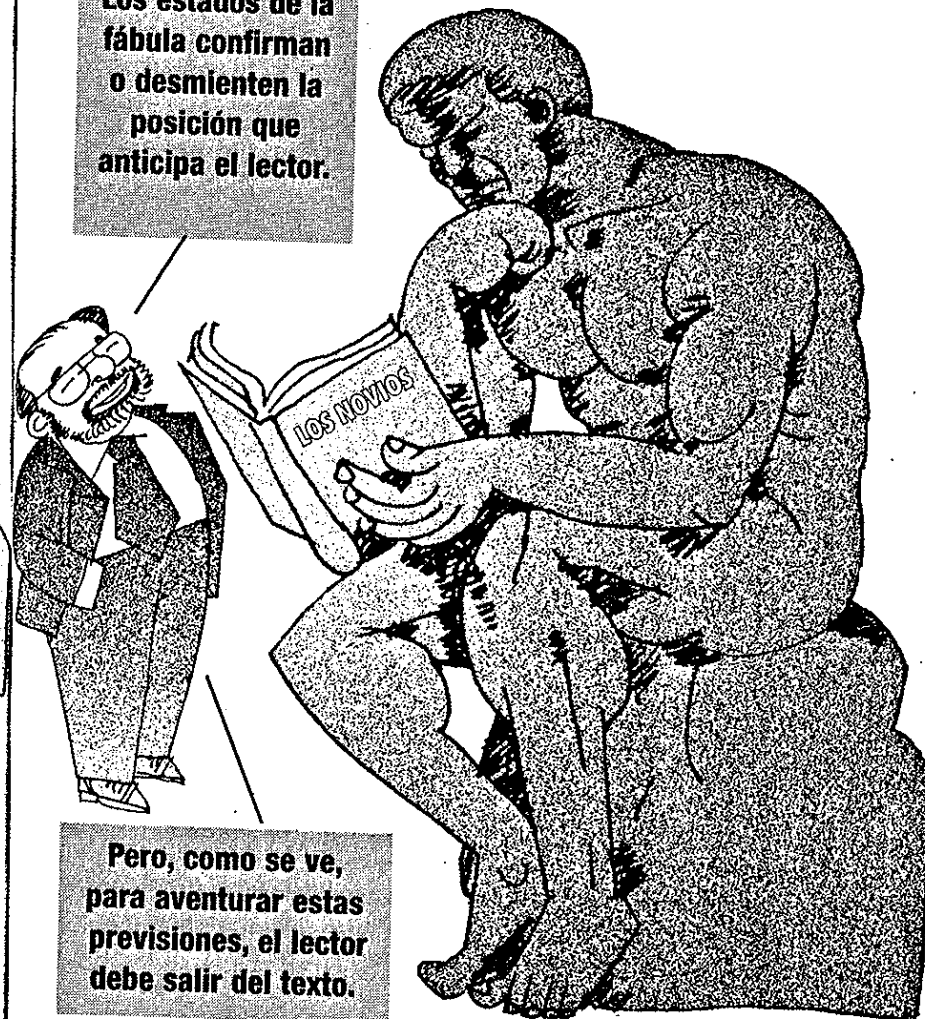
(*) Alessandro Manzoni (1785-1873), novelista, poeta y dramaturgo italiano. Los NOVIOS (1823) es una novela histórica de carácter romántico ambientada en el siglo XVII.

PASEOS INTERTEXTUALES

La **anticipación** del lector **construye una porción de fábula** que debería corresponder a lo que va a leer a continuación.

¿Atacarán al cura?
¿Se atreverán?

Los estados de la fábula confirman o desmienten la posición que anticipa el lector.



Pero, como se ve, para aventurar estas previsiones, el lector debe salir del texto.

Si la fábula dice:

"...el cura del lugar se encuentra con dos individuos de aspecto torvo".

El lector puede inferir: "Estos individuos suelen atacar a las personas, aun a los curas". Por lo tanto, concluirá...



A estas salidas del texto, Eco las llama paseos intertextuales. Es decir, el lector recurre a otros textos ("pasea" por ellos) o a su experiencia, para tratar de prever cómo avanzará la historia que está leyendo.

A medida que los géneros se transforman en estereotipos es más frecuente encontrar **códigos reconocibles**. En el cine, este tipo de recursos suele ser explotado por los guionistas.



La escena del malo que en principio parece muerto y luego resucita para seguir atacando, es un recurso típico. En los géneros de terror se apela a "lugares comunes", como la noche, la lluvia, la soledad, el frío, mujeres indefensas, niños... Este contexto, más la presencia notoria de una música compuesta *ex profeso*, adelantan e incentivan los paseos intertextuales del espectador. Y allí parece residir el placer.

Pero hay que tener en cuenta que **NO** todas las opciones previsionales que realiza el lector tiene el mismo valor de probabilidad. Y esto se debe a que existen dos tipos de fábulas: las cerradas y las abiertas.

CERRADAS Y ABIERTAS

Las fábulas **cerradas** son aquellas que, a medida que se van narrando, **ponen a prueba** las anticipaciones del lector y lo inducen a excluir las posibilidades que no se corresponden con el relato que desea referirse.

Si algo te importa tu vida, no indagues más.

Esta ignorancia hace tiempo que me tortura

¡Ojalá nunca supieras quién eres!

Yocasta sabe la verdad, al igual que el espectador.

El joven Edipo, tras una reyerta en un cruce de caminos, mata al anciano rey Layo, sin conocer su identidad. Al llegar a Tebas se entera de que la ciudad de halla devastada por los maleficios de la Esfinge. Edipo resuelve el enigma de la Esfinge y ésta se mata. Pero una maldición se cierne sobre Tebas, y hasta tanto no se descubra al culpable del asesinato del rey, no habrá paz. La obra de Sófocles (c. 496 a.C.-406 a.C.) relata este deseo de Edipo por conocer la verdad. Hace todo lo posible por llegar a ella, sin mirar las consecuencias de sus actos. Lo mueve un sincero deseo de saber, aunque no sospecha que el conocimiento de la verdad será el descubrimiento de su propia culpabilidad. La profecía que decía que Edipo mataría a su padre y se acostaría con su madre se ha cumplido.

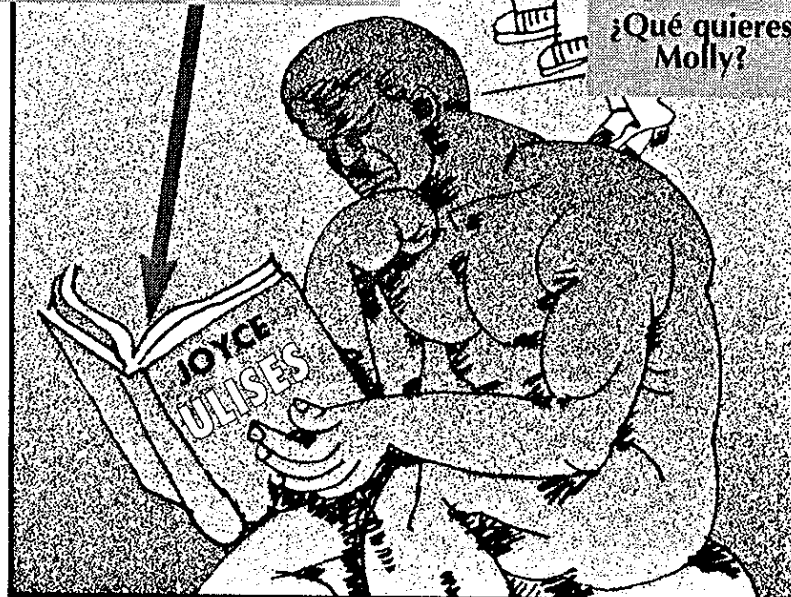
La fábula cerrada **NO** permite alternativas. Elimina el vértigo de las posibilidades.

Suponiendo que haya un destinatario que no conozca el mito, en el caso de EDIPO REY, "el espectador comprobará que la tragedia (a través de anticipaciones y flash-backs) relata la historia de un rey que abandona a su hijo porque un oráculo..., etc., etc.". El espectador sabe por el propio texto lo que el protagonista ignora.

En cambio, la **fábula abierta** requiere como condición imprescindible la **participación** de diversas interpretaciones por parte del lector, las cuales son fomentadas por el mismo texto.

El escritor irlandés James Joyce es un ejemplo paradigmático. La alocución de Molly Bloom, en su novela "Ulises", es un modelo de monólogo interior.

"Y luego le pedí con los ojos que me volviera a pedir sí y entonces me pidió sí yo quería sí decir si mi flor de la montaña y primero lo rodee con los brazos sí y le atraje encima de mí para que pudiera sentir mis pechos todos perfumes sí..."



MUNDO POSIBLE

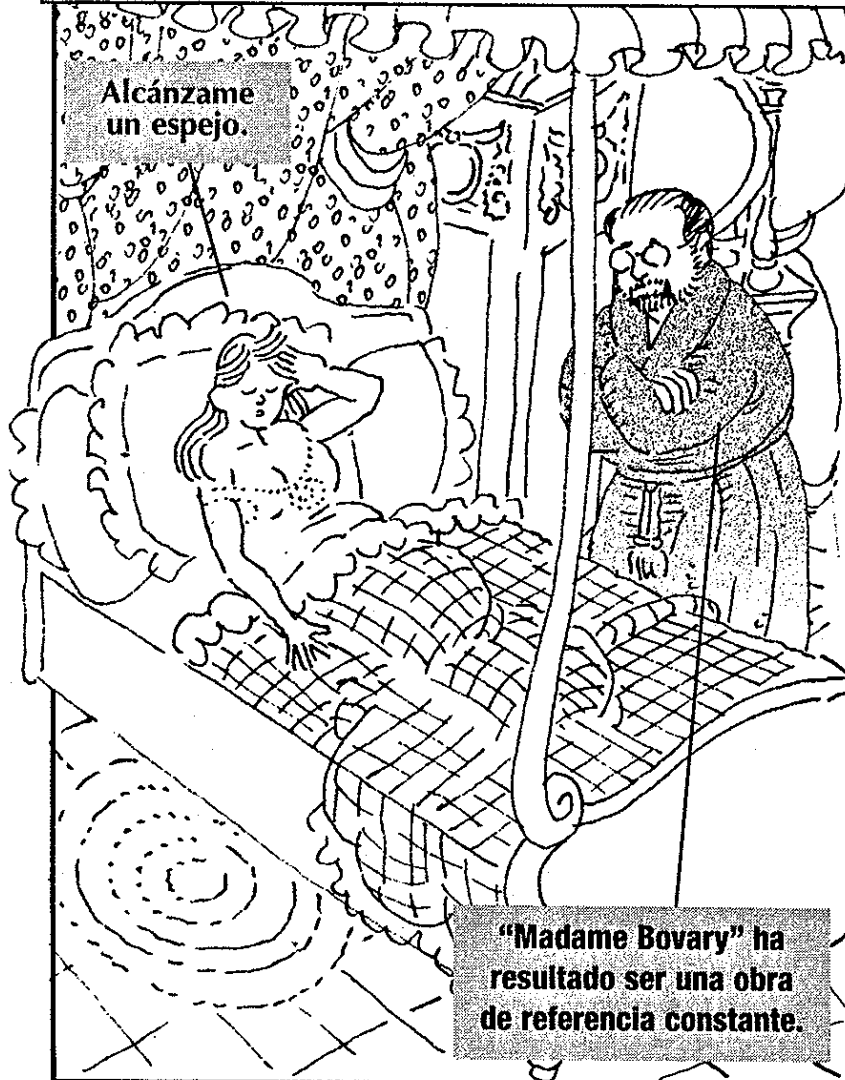
El **ULISES**, de James Joyce (1882-1941) contiene ciertas alusiones a la **ODISEA**, de Homero. Por ejemplo, se ha dicho que Leopold Bloom representa a Ulises, Stefan Dedalus a Telémaco y Molly Bloom a Penélope. También se pueden mencionar las innumerables referencias a los dioses, semidioses, héroes, etc., de la mitología griega. Sin embargo, estas referencias, alusiones y citas no implican que Joyce se haya basado en la estructura de la **ODISEA** para construir las peripecias de tres dublinenses durante casi un día (desde las 8 de la mañana del jueves 16 de junio de 1904 hasta las 2 de la madrugada del día siguiente).

Otro concepto fundamental que retoma Eco es el de **mundo posible**. Sostiene que todo texto crea un **mundo narrativo** que se **diferencia del mundo real**, aunque mantenga contactos más o menos estrechos con él. Por supuesto, no se trata de un universo sustantivo. Si bien puede describirse mediante individuos y propiedades, no se le atribuye ninguna clase de sustancialidad.

"Madame Bovary" es, en apariencia, una convencional historia de adulterio, pero logra convertirse en un profundo análisis de la humanidad y, en concreto, en un ataque a la monotonía y a las desilusiones de la vida burguesa.



Emma Bovary, que soñaba con una vida de amor y pasión, se topa con un insípido matrimonio que la ahoga. Empujada por sus fantasías de ávida lectora, busca satisfacción en una serie de aventuras amorosas. En principio, las ve como grandes pasiones, pero pronto se da cuenta de que en realidad no son mucho más interesantes que su aburrida vida matrimonial. En un ataque de desesperación, Emma se quita la vida.



Alcázame un espejo.

“Madame Bovary” ha resultado ser una obra de referencia constante.

El concepto de **mundo posible** significa que Madame Bovary no existe en la realidad, pero tiene una "realidad cultural" efectiva.



Tomó veneno, ¡no tiene salvación!

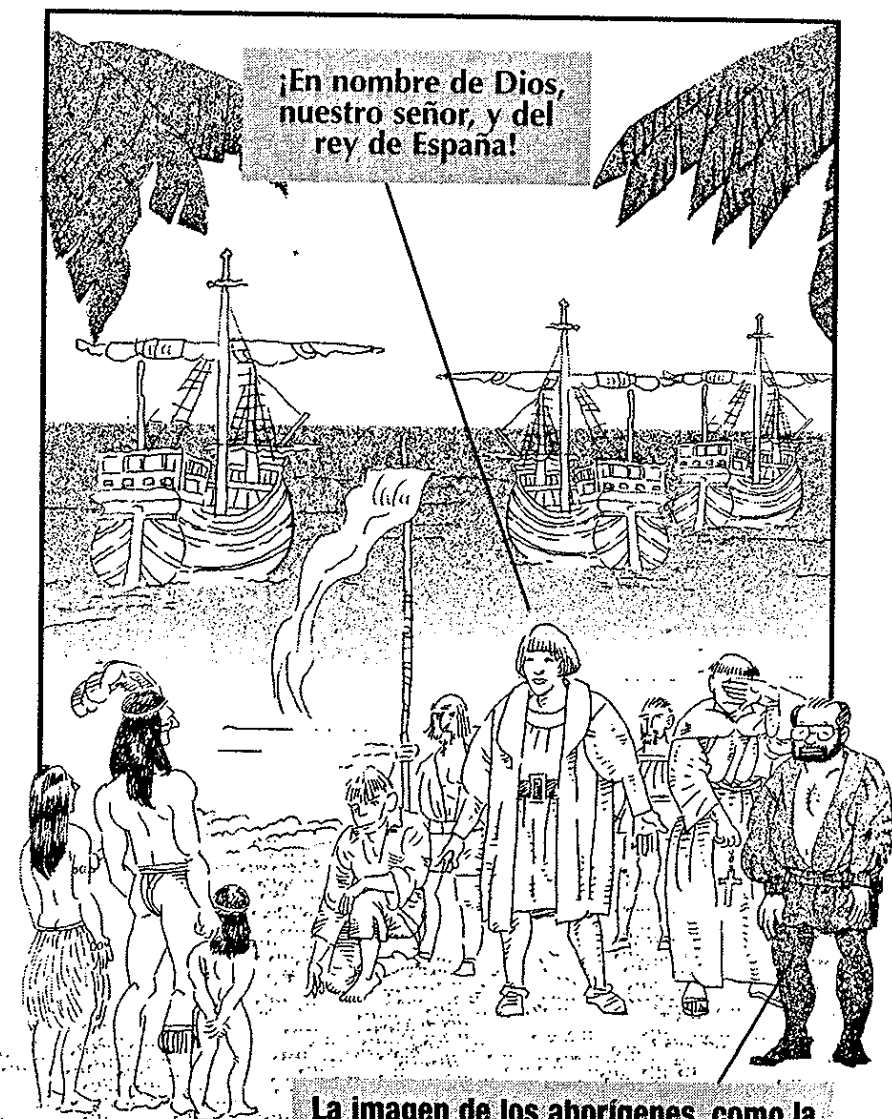
¡Emma!
¿Qué has hecho?

¿Tiene sentido la vida?

Un mundo posible consiste en un conjunto de individuos dotados de propiedades. Aquí hay dolor, incomprensión, desazón...

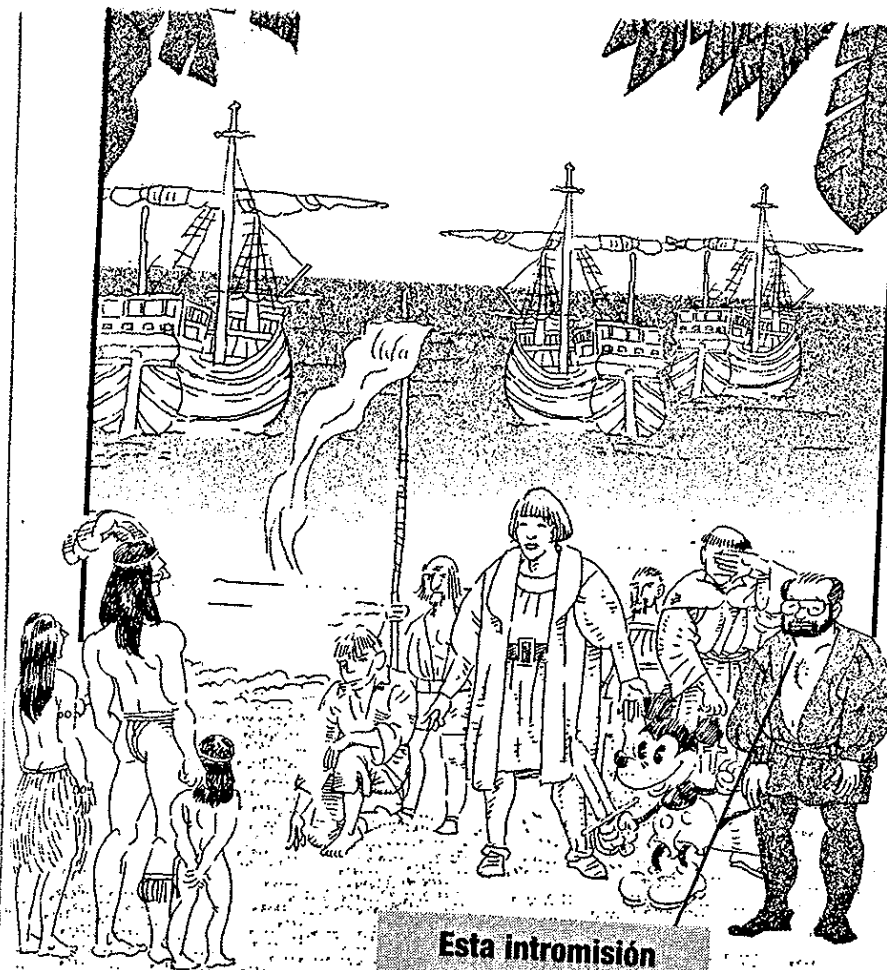
Como algunas de esas propiedades son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un desarrollo de acontecimientos. Pero no es efectivo (no es "la realidad") sino sólo posible. Por lo tanto, ese mundo depende de quien lo enuncie, afirme, crea, sueñe, desee o prevea.

Un libro de historia reúne datos sobre lo que se considera un mundo real. Al describir una porción de ese mundo, se da por supuesto todo lo que se sabe de ese mundo real.



¡En nombre de Dios,
nuestro señor, y del
rey de España!

La imagen de los aborígenes, como la de los conquistadores, coincide con nuestra experiencia del mundo real.



Esta intrusión
sería inaceptable.

¿Qué sucede cuando se proyecta un mundo fantástico, como el de los cuentos de hadas?



En este caso, algunas de las propiedades de los individuos van a coincidir con las reglas del mundo de la experiencia real, y otras, en cambio, valen sólo dentro de ese mundo.

Caperucita en un mundo posible

Eco se apoya en la fábula de Caperucita Roja para desarrollar el concepto de mundo posible.

El mundo narrativo de Caperucita está ocupado por una cantidad limitada de individuos, dotados de una cantidad limitada de propiedades.

Algunas propiedades coinciden con las del mundo real. Aquí hay un bosque, chozas, un cazador...



¡Delicioso!



Un lobo que se come a una niña, luego la regurgita y además habla, no tiene parangón con el mundo real.

Eco observa que los dos personajes más destacados de la fábula, Caperucita y el Lobo, son presentados de manera diferente. Las características de la niña no se enumeran, pues se da por sentado que es un ser humano, de sexo femenino, con dos piernas, etc. En este caso el texto se remite a lo que se define como mundo real.

En cambio, cuando hace falta hacer correcciones, como en el caso del lobo, el texto aclara que "habla".



¿A dónde te diriges preciosa niña?

A la casa de mi abuela.

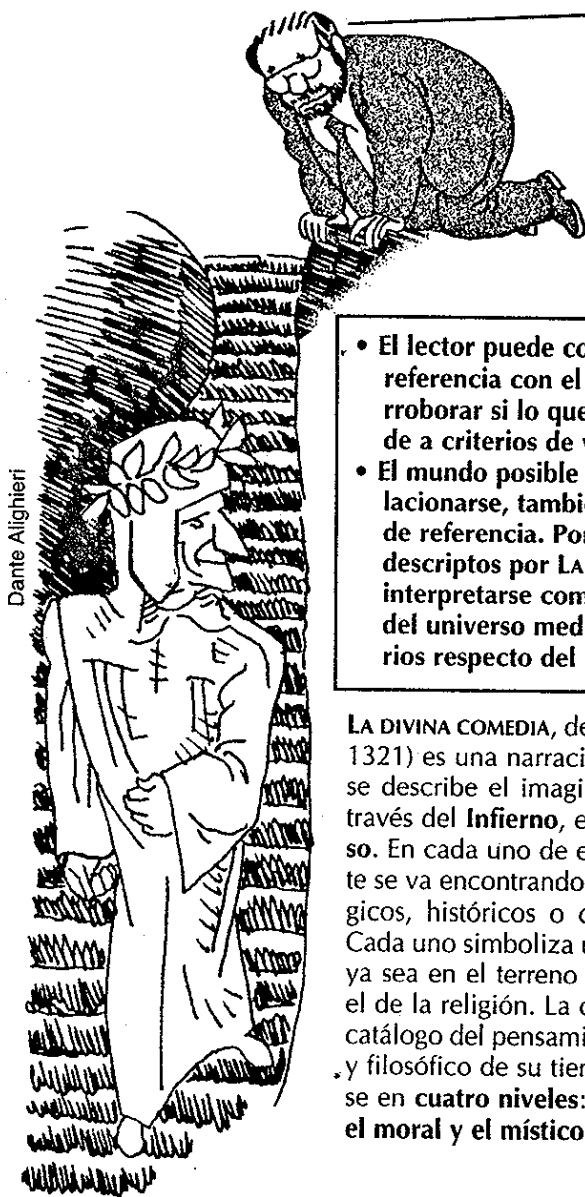
Es decir, los mundos posibles toman prestadas ciertas propiedades del mundo real (abuela, casa).

"Ningún mundo posible podría ser totalmente autónomo respecto del mundo real, porque no podría caracterizar un estado de cosas máximo y consistente a través de la estipulación de todo su mobiliario de individuos y propiedades."

—en LECTOR IN FABULA

Para Eco, las propiedades consideradas esenciales para la caracterización de un individuo dentro de un mundo posible dependen del *topic* que estructura la narración. La elección de un determinado *topic* traerá aparejada la *selección* de algunas propiedades y la *supresión* de otras.

LA VEROSIMILITUD



La relación entre el mundo real y el mundo narrativo, puede adoptar distintas formas:

- El lector puede comparar el mundo de referencia con el de la fábula para corroborar si lo que ocurre en éste responde a criterios de verosimilitud.
- El mundo posible de la fábula puede relacionarse, también, con otros mundos de referencia. Por ejemplo, los hechos descritos por LA DIVINA COMEDIA pueden interpretarse como verosímiles dentro del universo medieval, o como legendarios respecto del mundo actual.

LA DIVINA COMEDIA, de Dante Alighieri (1265-1321) es una narración alegórica, en la que se describe el imaginario viaje del poeta a través del **Infierno**, el **Purgatorio** y el **Paraíso**. En cada uno de estos tres mundos, Dante se va encontrando con personajes mitológicos, históricos o contemporáneos suyos. Cada uno simboliza un defecto o una virtud, ya sea en el terreno de la política como en el de la religión. La obra, que constituye un catálogo del pensamiento político, científico y filosófico de su tiempo, puede interpretarse en cuatro niveles: el literal, el alegórico, el moral y el místico.

LA IDEOLOGÍA FIJA LAS REGLAS

Eco bosqueja otro nivel de relación: el **vínculo** entre el lector y el texto, determinado por una **estructura ideológica**, que manejan uno y otro. La carga ideológica a partir de la cual el lector se acerca al texto **condiciona** en gran medida la interpretación que pueda hacerse del mismo.



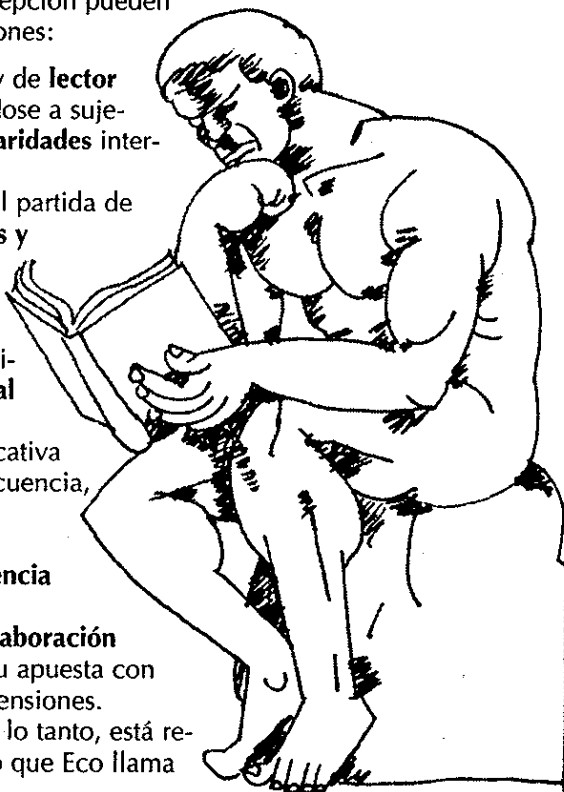
El autor puede presuponer cuál es la ideología de su lector modelo y actuar en consecuencia...

... tanto para reafirmar sus ideas como para ponerlas en crisis.

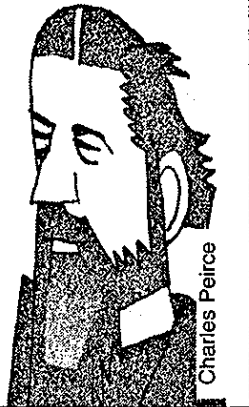
La tríada que constituyen el autor, el texto y el lector está basada en la **cooperación** y en el amplio marco de **libertad** en el que deberían moverse los tres vértices de este triángulo.

En **LECTOR IN FABULA**, Eco logra una compleja síntesis sobre los "simulacros" que se instalan entre el autor y lector modelo. De su concepción pueden extraerse algunas conclusiones:

- Cuando habla de **autor** y de **lector modelo** no está refiriéndose a sujetos concretos sino a **polaridades** internas a la obra.
- La obra sería así una sutil partida de ajedrez, con sus **avances** y **retrocesos**.
- Al solicitar la colaboración del lector, el texto diseña sus posibles próximos pasos, e **involucra al receptor en esa tarea**.
- La construcción comunicativa está montada, en consecuencia, sobre **estrategias prefijadas**.
- En este proceso, la **inocencia** queda fuera de juego.
- El lector incentiva su **colaboración interpretativa** jugando su apuesta con dudas, compromisos y tensiones.
- La actitud del lector, por lo tanto, está regida por la **conjetura** (lo que Eco llama **abducción**).



Así como **OBRA ABIERTA** se inscribe en una etapa **presemiótica**, **LECTOR IN FABULA** avanza sobre el horizonte de la recepción, sobre un sustento conceptual tomado de Peirce. En este sentido, se constituye en una verdadera pragmática de la lectura. Esto es, el estudio del "uso" del lenguaje en contraposición al estudio científico del lenguaje, del cual se ocupa la lingüística.

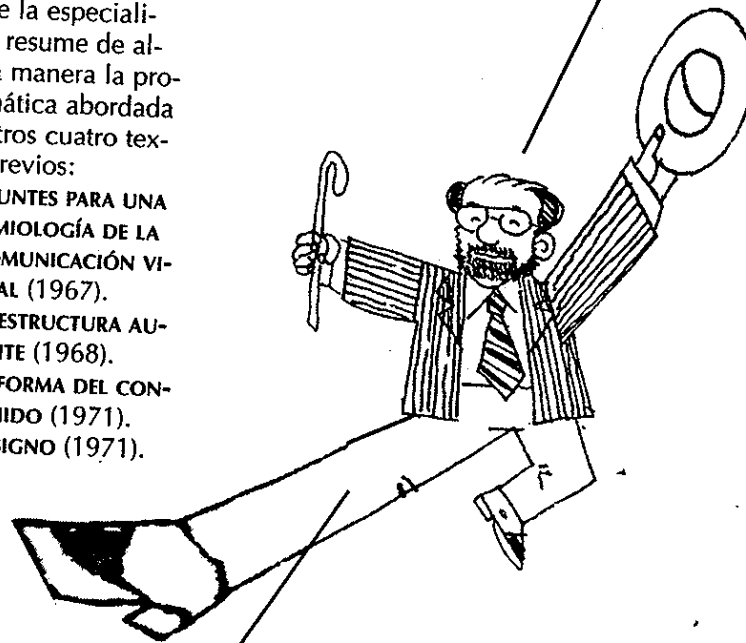


4 • EL SEMIÓLOGO

Como corolario a sus investigaciones en el campo de la semiótica, Eco publicó en 1976 su **TRATADO DE SEMIÓTICA GENERAL**. Este libro, entre tantos otros que escribió sobre la especialidad, resume de alguna manera la problemática abordada en otros cuatro textos previos:

- **APUNTES PARA UNA SEMIOLOGÍA DE LA COMUNICACIÓN VISUAL** (1967).
- **LA ESTRUCTURA AUSENTE** (1968).
- **LA FORMA DEL CONTENIDO** (1971).
- **EL SIGNO** (1971).

No nos detendremos en la semiótica, una ciencia que a esa altura ya había tenido un gran desarrollo.



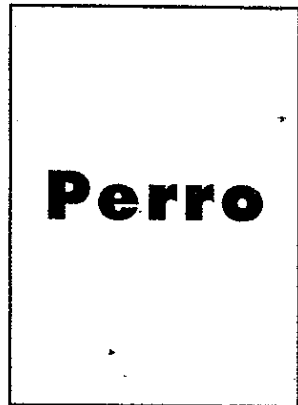
Aunque si conviene actualizar rápidamente algunos conceptos y definiciones...

Como se sabe, la semiótica es la ciencia de los signos, desarrollada por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure y el filósofo estadounidense Charles S. Peirce.

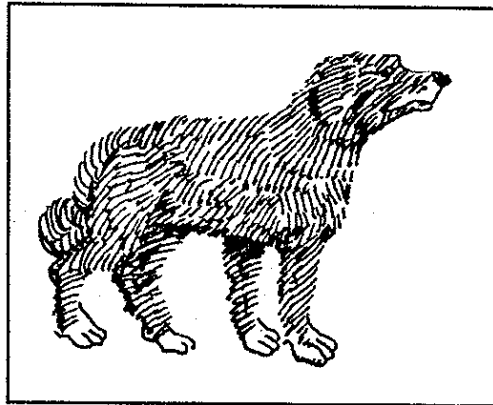
LOS FUNDADORES

Los análisis de Saussure se desarrollan en términos de pares. Afirma que:

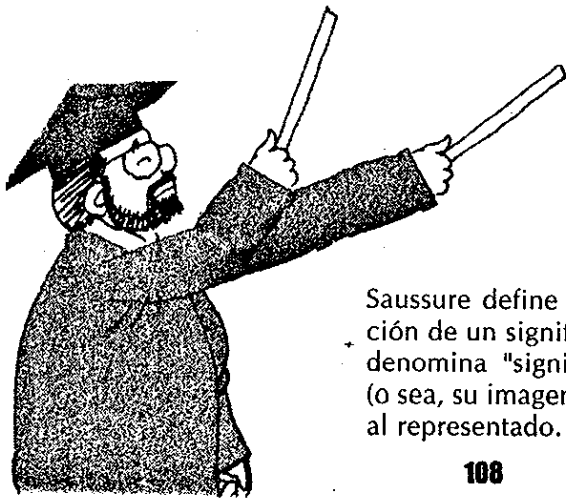
- Los estudios lingüísticos pueden ser **diacrónicos** (históricos) o **sincrónicos** (sobre un momento concreto).
- El lenguaje puede ser considerado como **lengua** o como **habla**. Es decir: tratado como un conjunto de reglas sintácticas y semánticas, o atendiendo sólo a sus manifestaciones individuales (la forma de expresión oral corriente).
- El signo consta de un **significante** y un **significado** que se relacionan en forma arbitraria.



Significante



Significado



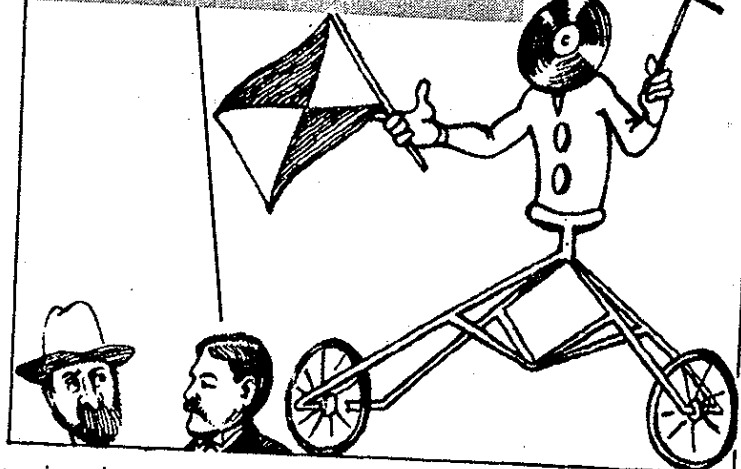
Saussure define el signo como la asociación de un significante y un significado, y denomina "significante" al representante (o sea, su imagen acústica) y "significado", al representado.

Para Saussure, la semiótica es la ciencia que estudia el funcionamiento de los signos en el seno de la vida social. El signo expresa ideas; es un artificio comunicativo que afecta a dos seres humanos dedicados intencionalmente a comunicarse y expresar algo.



Correcto. La estructura actual de un sistema lingüístico por oposición a su evolución histórica.

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas. Es comparable al sistema de escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los rituales simbólicos y a las señales militares.



Los ejemplos que ofrece integran sistemas de significación artificial y **convencionalizados**. Según Saussure, las manifestaciones naturales o no artificiales no pueden ser consideradas signos; por lo tanto, no se las piensa como objeto de estudio de la semiótica.

La teoría del significado de Saussure influyó en la lingüística, ciencia creada por él mismo, en la teoría literaria (Roland Barthes), la antropología (Claude Lévi-Strauss) y el psicoanálisis (Jacques Lacan).



Ferdinand de Saussure

Peirce introdujo dos diferencias a la teoría de Saussure:

- Los integrantes de la semiosis (*) no son necesariamente humanos.
- No es necesario que el signo se emita **intencionalmente** ni que se produzca artificialmente.



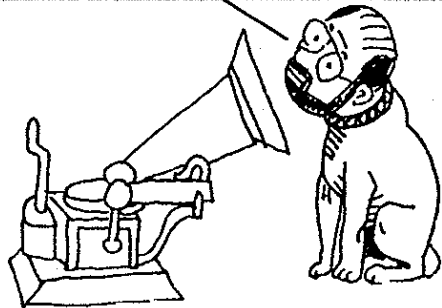
Charles Peirce

(*) Proceso mediante el cual algo funciona como signo. Para Peirce, el signo se fundamenta en un proceso, la semiosis, que es una relación real que subyace al concepto de signo. Esta relación es triádica (el signo, su objeto y su intérprete) y no puede nunca reducirse a acciones entre pares.

Con el propósito de dar inicio a su trabajo de sistematización, Eco sugirió su propia y provisional definición de semiótica.

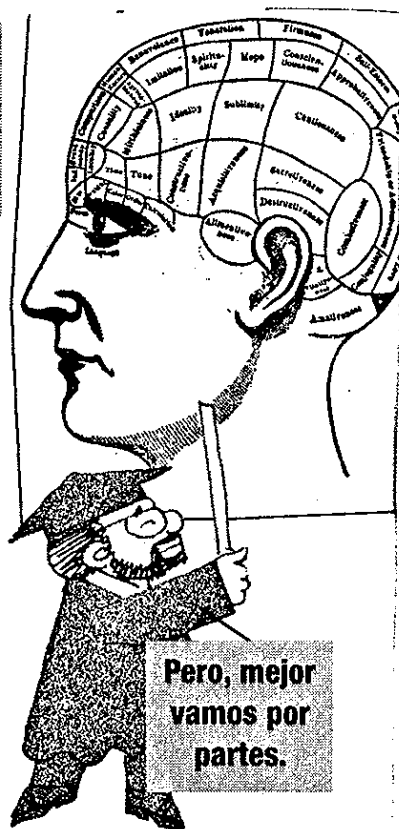


En realidad, hay dos teorías semióticas. Una, de los códigos, desarrollada por estos señores. Y otra, la de la producción de signos.



Efectivamente, en las últimas décadas, la semiótica sufrió un cambio en su eje teórico. En esta subdivisión que planteó Eco radica la gran novedad de su aporte. Eco ya no se interesa tanto por la clasificación de un sistema de signos sino por la exploración de los modos de producción de los signos.

A mí me interesan las formas en que se usan estos signos. Estudio la manera en que son incorporados, y desde ya violados, por la actividad social.



Pero, mejor vamos por partes.

Dos grandes líneas

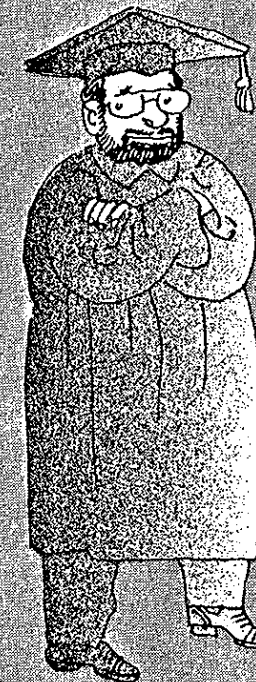
A partir de este momento los individuos pasan a ser considerados "sujetos de la semiosis". Es decir, el receptor no tiene un papel pasivo, sino sumamente activo en la problemática del signo. Esta novedad generó dos grandes líneas:

La primera línea centra su estudio en las características subjetivas de la significación. Está influenciada por el psicoanálisis lacaniano (*), que sostiene que el significado se construye como efecto del sujeto, siendo éste, a su vez, un efecto del significante. La figura más destacante de esta posición es la franco-búlgara Julia Kristeva (1941), psicoanalista, escritora y profesora de lingüística. También puede mencionarse a Christian Metz.



Julia Kristeva

La otra línea analiza una semiótica interesada en acentuar los aspectos sociales de la significación. Es decir, su uso práctico. Según esta corriente, el significado se construye como valor semántico a partir de códigos culturales compartidos. Es la posición de Eco.



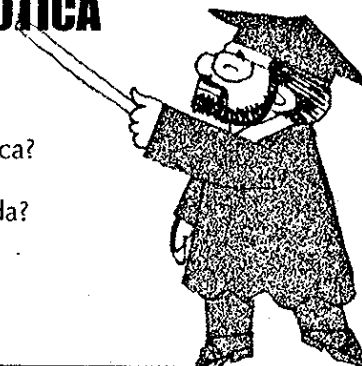
(*) Jacques Lacan (1901-1981), psicoanalista francés considerado el más importante teórico del psicoanálisis. Sus tesis principales hacen referencia a la importancia del lenguaje. Adoptó ideas del estructuralismo lingüístico de Saussure para sostener que el lenguaje es el fundamento mismo del descubrimiento freudiano del inconsciente, es decir, su materialidad. De ahí que su principal tesis sea "El inconsciente está estructurado como un lenguaje".

LOS LÍMITES DE LA SEMIÓTICA

Las preguntas de Eco:

- ¿Cuáles son los límites de la semiótica?
- ¿Hasta dónde llega su territorio?
- ¿Dónde debe abandonar su búsqueda?

A lo que responde:



<p>1 Límites académicos: hay disciplinas que han desarrollado investigaciones sobre temas que los semiólogos reconocen como propios.</p>	<p>1 Por ejemplo, la lógica formal que, mediante el simbolismo lógico, o mediante un lenguaje formal, se ocupa de la forma lógica de los enunciados y sus relaciones, esto es, los razonamientos.</p>
<p>2 Límites cooperativos: varias disciplinas han elaborado teorías o descripciones que suelen ser consideradas como típicamente semióticas. Una semiótica general debe postular un conjunto unificado de categorías, con el objetivo de dar coherencia y sistematicidad a esas colaboraciones.</p>	<p>2 La lingüística, que se ocupa del estudio del lenguaje en todos sus aspectos: su carácter de signo, su función comunicativa, su estructura, sus condiciones sociales, sus condiciones psicológicas, su evolución, su articulación geográfica, las características propias de cada lengua y sus similitudes básicas con otras lenguas.</p>
<p>3 Límites empíricos: más allá de ciertos umbrales, se presentan fenómenos todavía no analizados. La semiótica se encuentra, en ciertos casos, aún en un estadio preliminar.</p>	<p>3 En el momento en que Eco hizo su aporte, los fenómenos como el cine o la arquitectura recién comenzaban a ser analizados.</p>
<p>4 Límites naturales: hay territorios no semióticos o que todavía no fueron abordados por esta disciplina.</p>	<p>4 Con esto se refiere a los fenómenos neurofisiológicos que no resisten análisis fuera de los parámetros de determinadas ciencias.</p>

Hecha esta salvedad, Eco **incorpora** dos tipos de supuestos signos que parecen escapar a una definición en términos comunicativos.

PRIMER CASO

Eco afirma que los fenómenos físicos que proceden de una fuente natural se transforman en signo "siempre que un grupo humano decide usar una cosa para transmitir cualquier otra cosa".



Segundo caso

Otro tanto sucede con los comportamientos humanos emitidos inconscientemente.



Si a través de los gestos es posible descubrir de qué origen es la persona que gesticula, esa gesticulación inconsciente constituye un signo, pues los gestos tienen una clara capacidad connotativa. De la misma manera, se puede reconocer que alguien habla determinada lengua aun sin conocerla.

Así, además de los fenómenos de origen humano, la semiótica trata otros que no lo son (la lluvia, por ejemplo). Además, supera la diferenciación entre los signos "naturales" y los "artificiales" (separación que hacía Saussure).



¿Esto quiere decir, entonces, que todos los fenómenos se incorporan al análisis semiótico? ¡No!

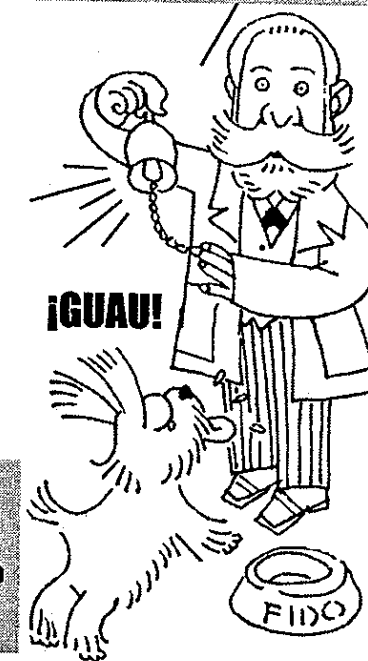
LOS EXCLUIDOS

Queda fuera del análisis la famosa teoría de los reflejos condicionados de Pávlov *, sobre la conducta animal.

¡Toco la campana y sale a comer! Nunca falla.



Esta relación estímulo/respuesta no forma parte del dominio de la semiótica.

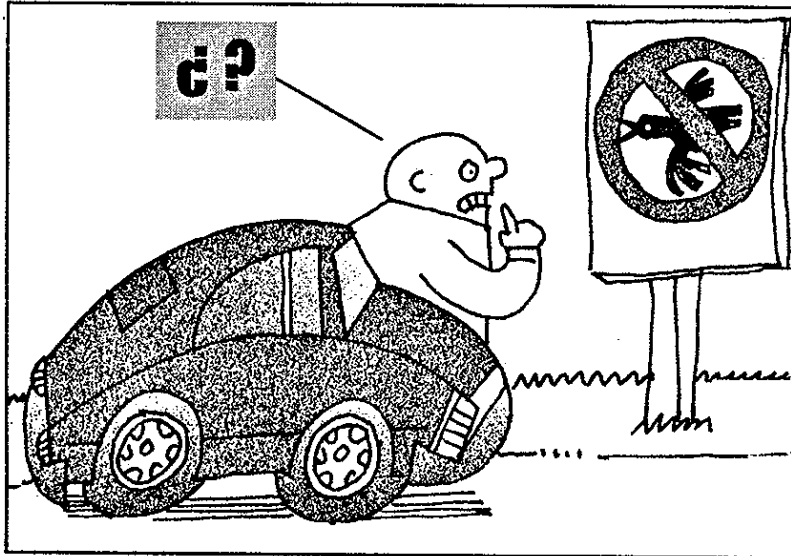


Iván Petróvich. Pávlov

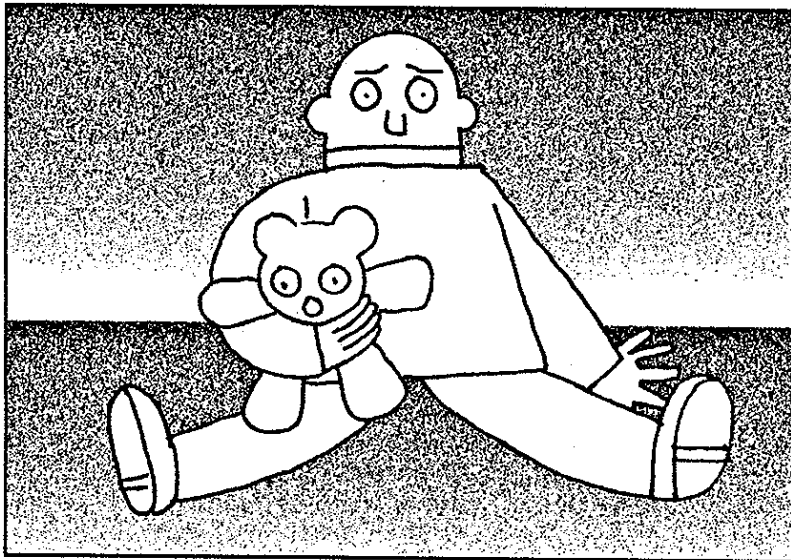
Los experimentos más famosos de Iván Petróvich Pávlov (1849-1936), fisiólogo y Premio Nobel ruso, conocidos por sus estudios sobre el comportamiento reflejo, demostraron la existencia de reflejos condicionados y no condicionados en los perros, y tuvieron gran influencia en el desarrollo de teorías psicológicas conductistas.

Hay otros dos tipos de señales excluidas del campo de la semiótica.

- La **señal simple**, que aún no ha sido codificada. Es decir, a la que todavía no se le ha asignado un sentido.



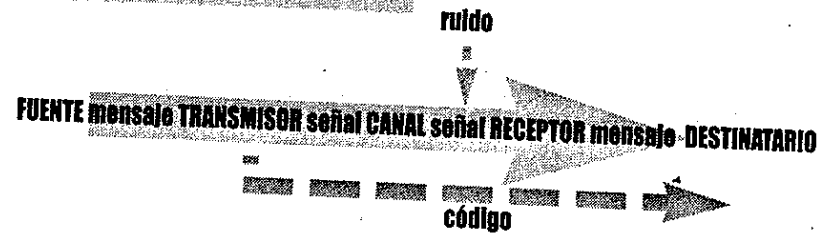
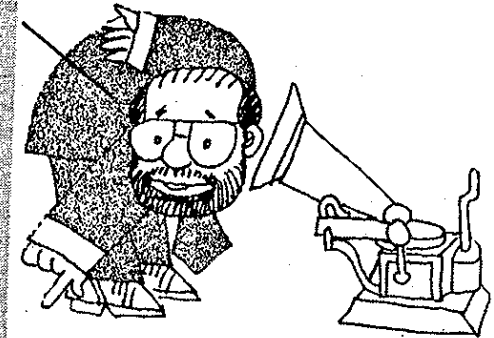
- La otra, la **información física**, producto de fenómenos genéticos y neurofisiológicos.



MODELO ELEMENTAL DE COMUNICACIÓN

Una vez planteados estos supuestos, Eco postula la existencia de un modelo elemental de comunicación que le permite definir cuál es la estructura básica de todo acto comunicativo. En todo proceso de comunicación intervienen:

Una **FUENTE** de información; un **AGENTE TRANSMISOR**, que emite una **SEÑAL**, la cual viaja a través de un **CANAL** y es captada por un **RECEPTOR**, quien, de esta manera, accede al **MENSAJE** emitido.



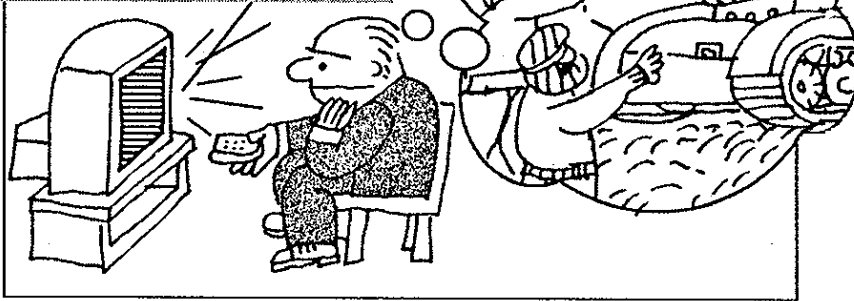
Hay que recordar que todo proceso de comunicación es plausible de tergiversación por la aparición de **RUIDOS** *.

(*) Se denomina "ruido" en la comunicación a toda interferencia que pueda alterar o impedir la recepción de un mensaje: un diario mal impreso, un discurso con voz inaudible o plagado de términos técnicos o voces extranjeras, alguien que pregunta o distrae mientras se está ante un acto comunicativo, etc. El ruido puede ser tanto inherente al medio (el diario mal impreso) como exterior a él (la interrupción).

Dentro de este modelo, al **código** (palabra escrita o hablada) le corresponde asociar los elementos de un **sistema transmisor** con los elementos de un **sistema transmitido**.

Por lo tanto, podría decirse que existe "función semiótica" cuando una expresión y un contenido están en correlación.

Un enfrentamiento entre israelíes y palestinos dejó como saldo...



Un **signo** está constituido por uno o más elementos de un plano de la expresión en correlación con uno o más elementos de un plano del contenido.

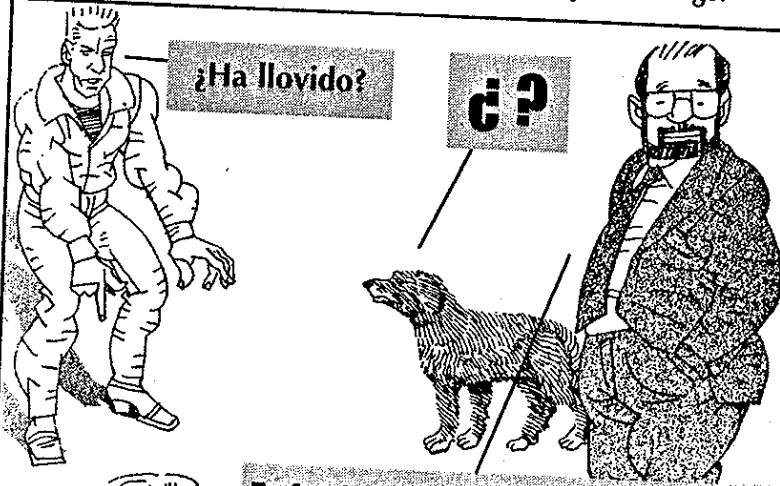
¿Escuchaste la canción del unicornio?

El signo no se concibe como una entidad física, como en este caso en el que el **significante** (unicornio) se refiere a una entidad inexistente.



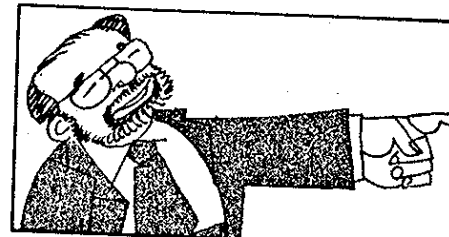
El signo **no** es una entidad semiótica fija, sino que es el **lugar de encuentro** de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas (el habla y los contenidos del habla) diferentes y asociados entre sí por una correlación codificadora.

Los signos son resultados provisionales de reglas de codificación que establecen relaciones transitorias, en las que cada uno de los elementos está autorizado a asociarse con otro elemento, y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código.



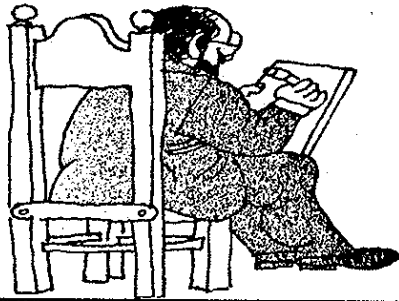
Es fundamental aclarar que la semiótica no toma como objeto de estudio la veracidad o la existencia de aquello que constituye el origen del signo.

Eco llama a este proceso **falacia referencial**. Consiste en suponer que el **significado** de un signo tiene que ver con el objeto correspondiente.

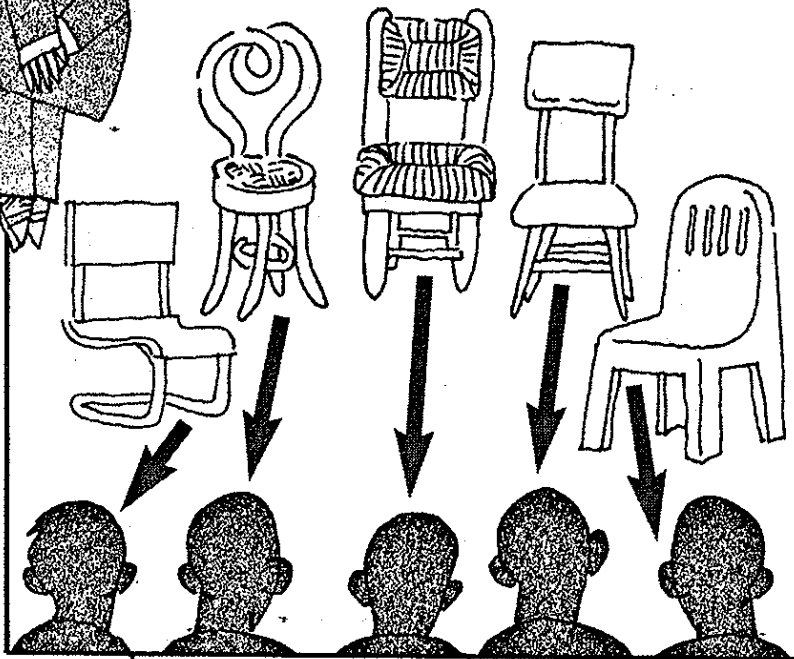


En realidad siempre estamos hablando de "unidades culturales" y no de objetos concretos. Por ejemplo...

Dado el término silla, el referente no será la silla concreta sobre la que estoy sentado mientras escribo.



Cualquier intento de establecer el referente de un signo lleva a definirlo en los términos de una entidad abstracta que represente una unidad cultural.

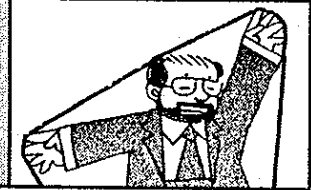


Una silla es una idea (significado) de silla, no una silla (significante) concreta. La imagen de esa silla es la que cada observador tiene de su propia concepción de silla.

Unidad cultural

En todas las culturas, una unidad cultural es algo que esa cultura ha definido como una unidad diferente de otras. Puede ser una persona, una localidad geográfica, un objeto, un sentimiento, una idea o cualquier otra cosa.

Cada una de estas unidades está ubicada dentro de un campo semántico con otras unidades que la circunscriben y se oponen a ella.



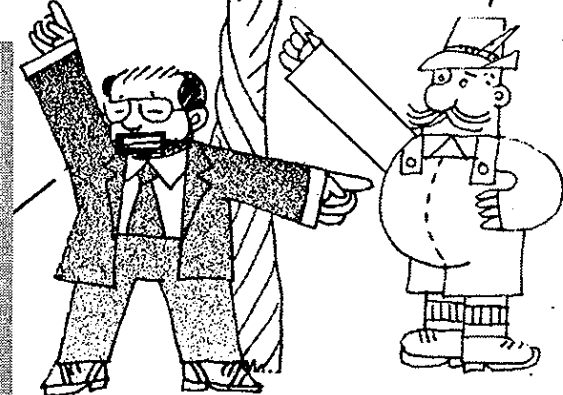
Eco llama a esta acción valor posicional, pues cada unidad se define por la posición que ocupa en el sistema.

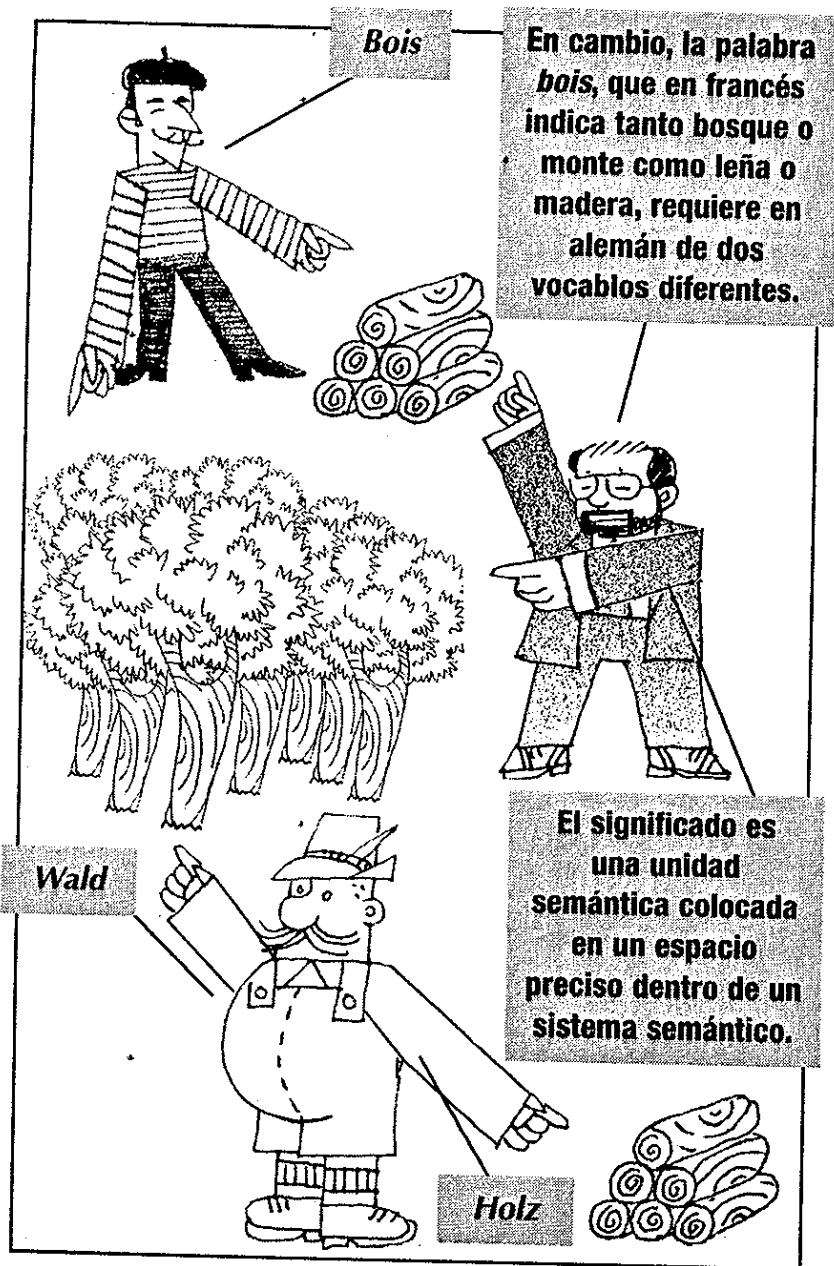
Arbre



Baum

La palabra francesa que nombra al árbol abarca la misma extensión de significado que la palabra alemana.



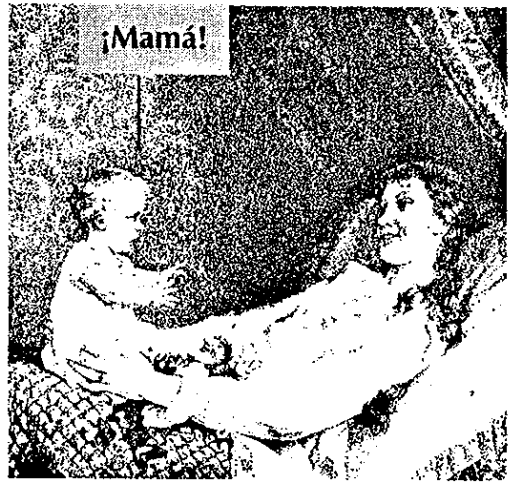


Bois
 En cambio, la palabra **bois**, que en francés indica tanto bosque o monte como leña o madera, requiere en alemán de dos vocablos diferentes.

El significado es una unidad semántica colocada en un espacio preciso dentro de un sistema semántico.

Los significados que generan los signos son de dos tipos o marcas: **denotación** y **connotación**.

Una marca denotativa es una de las posiciones dentro del campo semántico a la que el código hace corresponder un significante sin mediación previa.



Cada palabra cuenta con un significado-base que es la **acepción** primera con que la que se define en el diccionario. Se trata del sentido más común y generalizado de cada término: la **denotación**. O sea, conjunto de semas unidos de forma constante y estable a cada unidad léxica. Por ejemplo, madre: hembra que ha parido.



Pero la palabra "madre" tiene valores léxicos secundarios. Así, madre significa también: **abnegación, sacrificio, amor...**

Éstas son las marcas **connotativas**, en las que intervienen vinculaciones subjetivas y promovidas por asociación. Eco afirma que una marca connotativa es una de las posiciones dentro del campo semántico a la que el código hace corresponder un significante, a través de la mediación de una marca denotativa previa.

De todos modos, razones de índole psicológica, social y hasta política son determinantes en la decantación de los valores connotativos. El fundamento de la connotación está vinculado a la polisemia (propiedad de las palabras de tener varios significados).

Si cada unidad léxica (palabra) tuviera relaciones biunivocas con un solo significado, como sostenía Saussure, no prosperarían los valores connotativos.



Hay valores connotativos diversos y aun contradictorios en una misma palabra, en función del grupo social o de la tradición literaria que lo haya desarrollado.

La palabra "asno" connota torpeza, según la fábula del burro flautista...

...pero también es la constancia y la sobriedad.

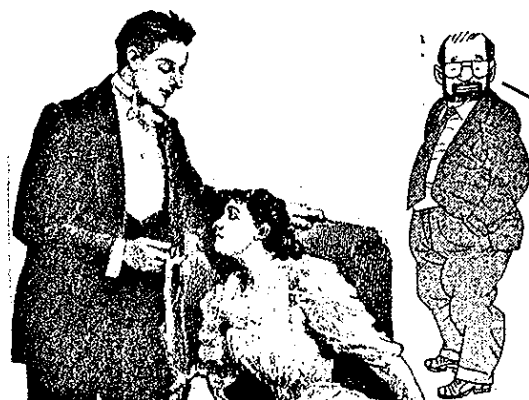


¡Ah, menos mal!

Por esta razón, denotación y connotación son conceptos que se manejan como opuestos y a la vez complementarios.

MARCAS SINTÁCTICAS Y SEMÁNTICAS

Así, el código aparece como una entidad doble que establece, por un lado, combinaciones sintácticas. Y por el otro, plantea correlaciones semánticas.



El significante posee marcas sintácticas* que permiten combinarlo con otros significantes para producir frases bien construidas y aceptables gramaticalmente...

María es hermosa. José es una persona muy amable.

(*) Singular/plurar; femenino/masculino; sustantivo/verbo/adjetivo; etc.

Puede suceder que las frases sean gramaticalmente correctas pero semánticamente anómalas.

El tren ha dado a luz un niño.

O, en cambio, que tenga sentido semántico y sea inaceptable como construcción gramática.



Yo soy un otro.

Las marcas semánticas de diferentes tipos, por su parte, pueden organizarse jerárquicamente. Por ejemplo, en la frase "El tren ha dado a luz un niño", "El tren" tiene una **marca sintáctica (sujeto de singular)** que se corresponde a la marca sintáctica de "ha dado a luz un niño" (predicado/sustantivo/singular). Pero la frase es anómala semánticamente pues...

...**"tren"**, indiscutiblemente, tiene la **marca semántica de inanimado**.



Por lo tanto, no acepta la combinación con la marca de animado que expresa el término "dar a luz".

Ninguna marca semántica realiza por sí sola una función semiótica. El código asocia un conjunto de marcas semánticas con uno de marcas sintácticas, y ambos forman un todo indivisible que se denomina semema.

Una palabra está compuesta por fonemas (los sonidos de las palabras) y sememas (sus unidades de significado). A estos sememas nos abocaremos a continuación.

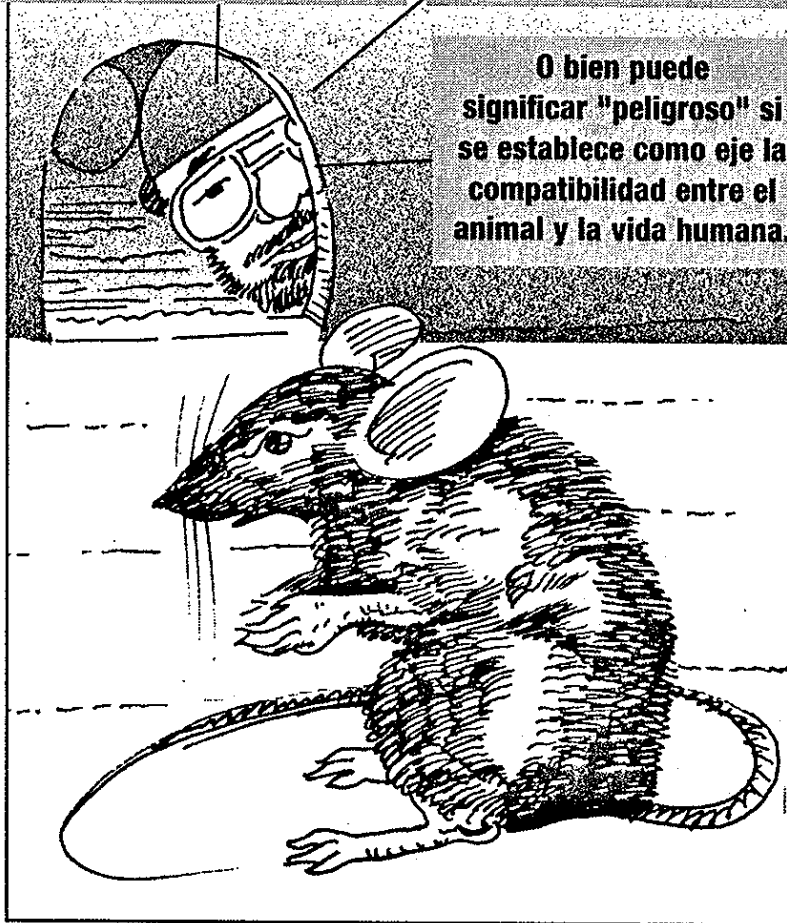


Un significante denota y connota varias unidades semánticas, algunas de las cuales se excluyen mutuamente. Esto quiere decir que en cada semema aparecen recorridos que se diferencian entre sí y producen "incompatibilidades semánticas".

El semema "ratón", puede denotar "ser vivo" en el eje animado *versus* inanimado.

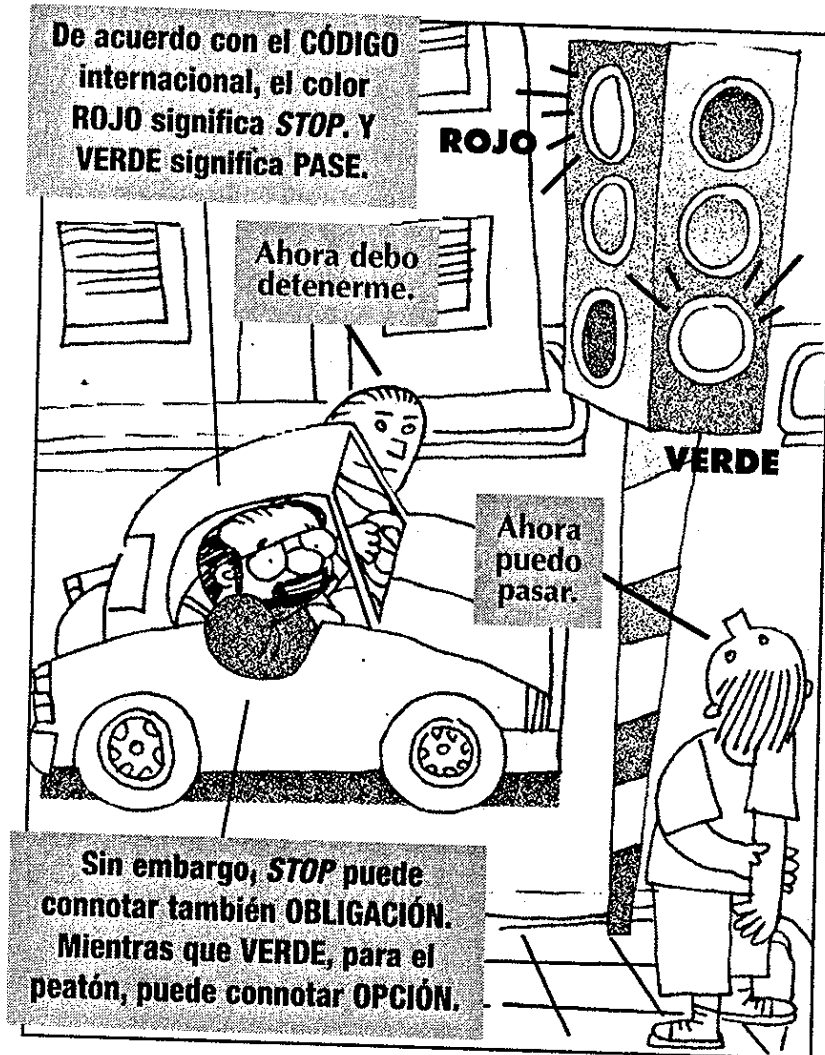
También puede denotar "roedor" si el sistema usado es el eje zoológico.

O bien puede significar "peligroso" si se establece como eje la compatibilidad entre el animal y la vida humana.



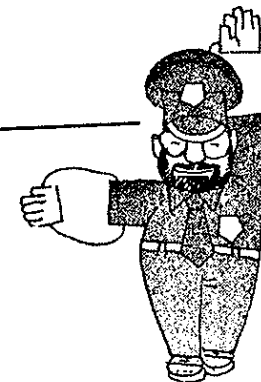
El código ofrece al hablante una competencia que incluye una serie muy amplia de campos semánticos. Éstos pueden oponerse y superponerse de diversas maneras.

Eco plantea la necesidad de redefinir la noción de **código**. El código vuelve equivalentes los elementos de dos sistemas, término a término. Sin embargo, en ciertas ocasiones es necesario considerar una vasta serie de sistemas parciales del contenido, que están en distintos tipos de correlaciones con conjuntos de unidades de la expresión. Un ejemplo:

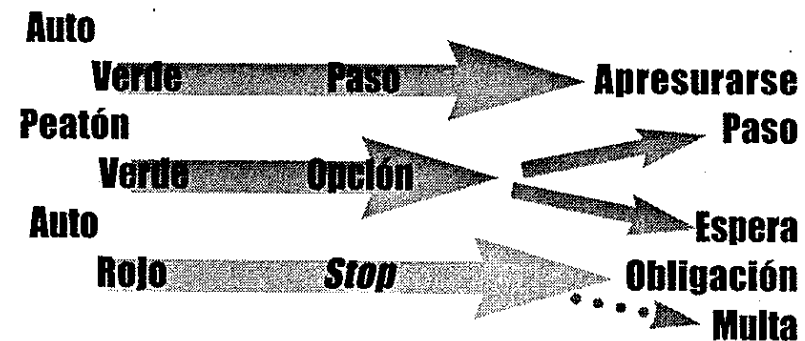


Ante la luz **verde**, el peatón puede decidir, también, **no pasar**. Mientras que el conductor, ante la luz **roja** está obligado a **detenerse**.

En un nivel connotativo posterior, **STOP** connota **MULTA**. En tanto que **VERDE**, puede connotar además, **APRESURARSE**, en especial si quien recibe la señal es un **automovilista**.



Estas circunstancias cambian si es un:



En este ejemplo existen dos ejes. Ambos establecen la oposición entre denotaciones inmediatas: **paso vs. stop** y **opción vs. obligación**. Sin embargo, no existe ninguna oposición entre **multa** y **apresurarse**. Esto significa que, a medida que aparecen, las connotaciones comienzan a alejarse del significado primero. En el ejemplo del auto: "La luz roja indica que debo detenerme. Es mi obligación. Si no me detengo, pueden multarme pues está prohibido transgredir normas de tránsito. Las normas fueron impuestas para... etc., etc."

Por lo tanto, se verifica que un esquema determinado encuentra sus interpretantes buscando en diferentes ejes semánticos (**paso vs. stop; obligación vs. opción; norma vs. anomia**) mientras que el semema que inmediatamente se les opone a nivel de denotación primaria puede, en lo que se refiere a connotación, buscar en otras posiciones de otros ejes que no tienen relación con el identificado en el primer esquema.

Eco propone definir **código** como "una suma de nociones (algunas relativas a reglas combinatorias de los elementos sintácticos y otras referentes a las reglas combinatorias de los elementos semánticos) que constituyen la competencia total del hablante".

HIPERCODIFICACIÓN E HIPOCODIFICACIÓN

El intérprete se enfrenta a dos fenómenos diferentes: la **hipercodificación** y la **hipocodificación**.

La competencia generalizada (estos códigos universales) es la suma de las competencias individuales que dan origen al código como convención colectiva.



Toda regla retórica o estilística que opera en cualquier lengua constituye un ejemplo de hipercodificación.



Profesor Eco, ¡qué placer verlo!



Eco entiende que lo que habitualmente se denomina "el código" es en realidad un retículo complejo de subcódigos. Es más, podría hablarse de un **hipercódigo** que reúne varios **subcódigos**, algunos de los cuales son fuertes y estables (**rojo, verde, stop, multa**) y otros son débiles y transitorios (**opción, obligación**).

Un código establece que determinada combinación gramatical es comprensible y aceptable → ¡Qué placer verlo!
(No es aceptable "¡Que verlo placer!", por ejemplo.)

La **hipercodificación** surge cuando una regla retórica posterior establece que esa combinación sintáctica (¡Qué placer verlo!) debe usarse en circunstancias específicas, con determinada connotación estilística.

La hipercodificación es una actividad innovadora que va perdiendo poco a poco su capacidad de provocación y produce una aceptación social.

Surge como una nueva forma de expresión, pero luego deviene en lugar común.

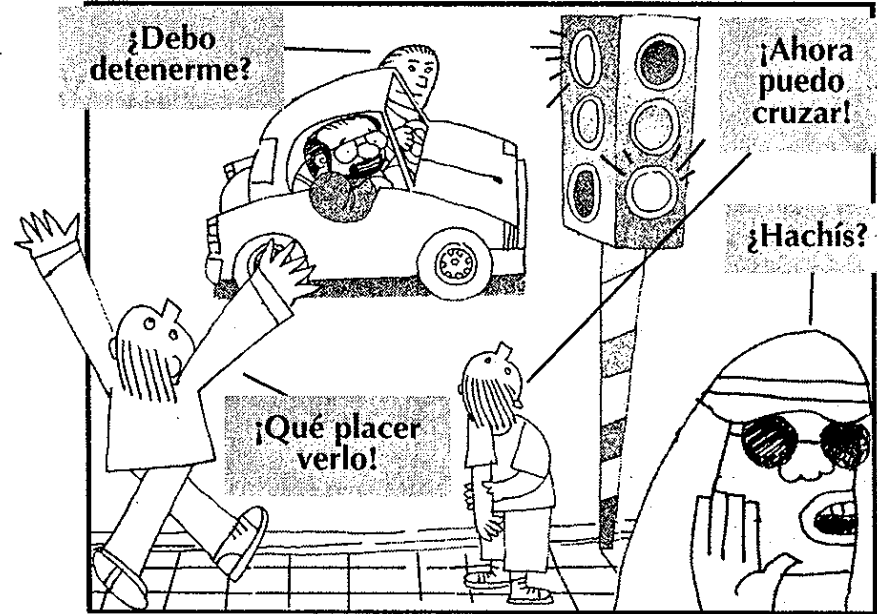
Como sucede con el lenguaje de los jóvenes o con ciertos términos científicos, es críptico al principio y luego suele ser incorporado al habla popular.



La **hipercodificación** avanza desde códigos existentes hacia subcódigos más analíticos.
 Por el contrario, la **hipocodificación** va desde códigos inexistentes (o desconocidos) hasta códigos potenciales o genéricos. Por ejemplo:



La **hipocodificación** es una operación en la que, a falta de reglas más precisas, se admiten transitoriamente porciones macroscópicas de ciertos textos como unidades pertinentes de un código en formación. Este código (como la lengua no conocida) transmite porciones vagas pero efectivas de contenido, aunque las reglas que permiten la articulación de dichas expresiones (el idioma, en este caso), sigan siendo desconocidas. Otro ejemplo podrían ser las tablas con escrituras cuneiformes, cuyo significado se ignora pero cuyo sentido o mensaje es posible reconstruir a partir de algunos pocos datos, aunque sea parcialmente.



El **entrecruzamiento** de las circunstancias y de las **presuposiciones** se anuda al **entrecruzamiento** de los **códigos** y de los **subcódigos** para hacer que...



...cada mensaje o texto sea una forma vacía a la que pueden atribuirse diferentes significados posibles.

La propia **multiplicidad** de los códigos y la indefinida variedad de los contextos y de las circunstancias, hacen que **un mismo mensaje** pueda codificarse desde puntos de vistas diversos y por referencia a sistemas de convenciones distintas.



La **denotación** básica puede entenderse como el **emisor** quería que se entendiera, pero la **connotación** cambia, simplemente porque el **destinatario** sigue recorridos de lecturas diferentes de los previstos por el emisor.



Y esta elección puede conducir, por cierto, a algunas deformaciones en la recepción del mensaje.



El mensaje es una matriz de construcciones que permite resultados opcionales. Algunos pueden considerarse inferencias fértiles que enriquecen el mensaje original; otros son **aberraciones**. La aberración **no** tiene que ver con el punto de vista del emisor, dado que una vez interpretado, el mensaje adquiere una **autonomía** textual propia.

A veces el entorno cultural del destinatario (y las circunstancias concretas en que vive) autorizan una interpretación que el emisor **no habría podido prever** (o desear).



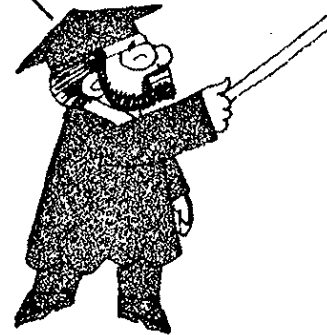
Esta expedición espera encontrar en Marte riquezas insospechadas.

Cuando el receptor **no** logra descifrar el código del emisor, ni sustituirlo por ningún otro código, el mensaje se recibe como **puro ruido**. Esto es muy frecuente, afirma Eco, en este período de globalización en el cual los **mensajes producidos** en los centros de poder comunicativo llegan a la **extrema periferia** del mundo y viceversa.

TEORÍA DE LA PRODUCCIÓN DE SIGNOS

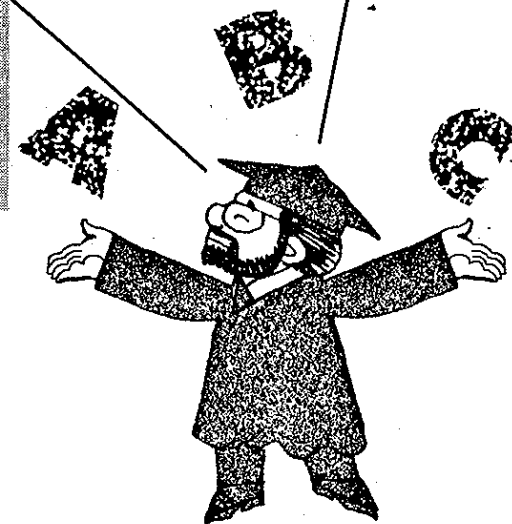
Un hecho básico, muchas veces dejado de lado, es que la producción de signos requiere un trabajo. Este trabajo se desarrolla en varias etapas:

- La producción de la señal.
- La selección, entre otras señales, de aquella que hay que combinar entre sí para componer una expresión.
- La composición de la expresión.
- Finalmente, la identificación de unidades expresivas que se combinan en secuencias expresivas, textos, mensajes...



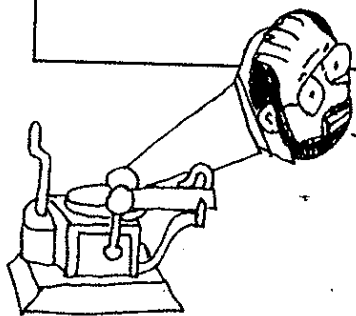
Mientras la teoría de los códigos se ocupa de las estructuras en la función semiótica y de las posibilidades de la codificación y decodificación...

... la teoría de la producción de los signos se aboca al trabajo de interpretar y producir signos, mensajes y textos.



La teoría de la producción de signos, al considerar el trabajo efectivo y material necesario para producir los signos, se ve obligada a reconocer que existen diferentes modos de producción y que los mismos se deben a un triple proceso:

<ul style="list-style-type: none"> • Manipulación del <i>continuum</i> (*) expresivo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Es decir, el dominio de la lengua (palabras, construcciones gramaticales, etc.) del contexto, de las connotaciones.
<ul style="list-style-type: none"> • Correlación de la expresión formada con el contenido. 	<ul style="list-style-type: none"> • Por ejemplo, si se quiere expresar ternura, se deben usar palabras relacionadas con ese objetivo y evitar otros términos que se contradigan. Estos argumentos son muy bien manejados por los publicistas.
<ul style="list-style-type: none"> • 3 Conexión entre esos signos y fenómenos, cosas o estados del mundo. 	<ul style="list-style-type: none"> • 3 El signo "prostituta", por ejemplo, refleja una actividad censurada o descalificada. La palabra "casucha" tiene una connotación despectiva. Una persona inquieta e inestable puede ser calificada como "nerviosa", que es un signo que resume o expresa esos fenómenos.





Estos tres procesos están en conexión mutua. Su delimitación no caracteriza a los signos, sino al modo en que se producen...

(*) *Continuum*: todos los elementos que conforman la lengua (sintáctico, morfológico, fónico, semántico, etc.).

TIPOLOGÍA DE LOS MODOS DE PRODUCCIÓN

Los trabajos que deben confluir en la producción o interpretación de los signos, son:

<p>Trabajo N° 1</p> <p>Existe un trabajo que se ejerce sobre el continuum expresivo para producir físicamente las señales:</p>	<p>Hipervínculo http://www.eco.com</p> <p>La convención World Wide Web, o Gran Red Mundial, quedó resumida como www. Actualmente, se acepta que, aun sin saber el significado de esta triple w, esto indica una página de Internet.</p>
<p>Trabajo N° 2</p> <p>Busca articular unidades de expresión, tanto si éstas existen previamente propuestas por un sistema expresivo... →</p> <p>como si se las presenta en una nueva correlación codificante... →</p>	<p></p> <p>El tema "amor", implica su opuesto "odio", y todos los signos relacionados con uno y otro sentimiento.</p> <p>"Mi cuerpo es como un ánfora hecha de noche oscura/ que derrama su esencia en ti." Federico García Lorca</p> <p></p> <p>Federico García Lorca</p>

Trabajo N° 3

Es que el se refiere a poner en correlación por primera vez elementos del campo de la expresión con elementos del campo del contenido. Se asistiría, en este caso, a la institución de un nuevo código. Por ejemplo:

I ♥ N.Y.

La creación de Andy Warhol para una campaña publicitaria sobre Nueva York, combinó inicialmente con un ícono asociado indefectiblemente a los afectos: un corazón. Esta frase, que resumía el amor por la ciudad, se instituyó en un código.

Trabajo N° 4

Tanto al producir como al interpretar, el emisor como el receptor deben realizar el trabajo de ajustarse a un código determinado.



Publicidad Siles, Girones y Wiseman, Buenos Aires

Trabajo N° 5

Los artistas de vanguardia deben articular un sostenido esfuerzo para cambiar los códigos establecidos.

La música contemporánea, con sus novedosos códigos sonoros, necesita de un oyente advertido y preparado estéticamente para disfrutar de esa novedad.

Trabajo N° 6

En los diferentes tipos de discursos retóricos, y fundamentalmente en los discursos ideológicos, se plantea el campo semiótico fingiendo ignorar su carácter contradictorio.

Trabajo N° 7

El interpretante debe realizar, por su parte, un trabajo a través de procesos inferenciales (o sea, deductivos).

Cuando los pobres dejaban oír su voz lastimera, César lloraba. Pero Bruto dice que César era ambicioso. Y Bruto es un hombre honrado...



El famoso monólogo de Marco Antonio ante el cuerpo de Julio César, asesinado por su hijastro Bruto, es un alarde de ironía política, donde Antonio parece defender lo que en realidad denuncia

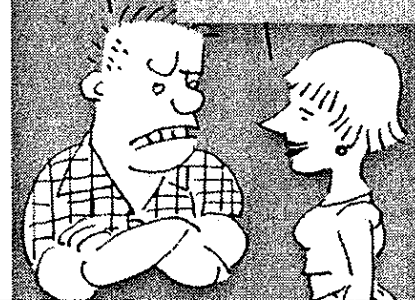
WILLIAM SHAKESPEARE, EN JULIO CÉSAR

No voy a salir porque llueve.

Trabajo N° 8

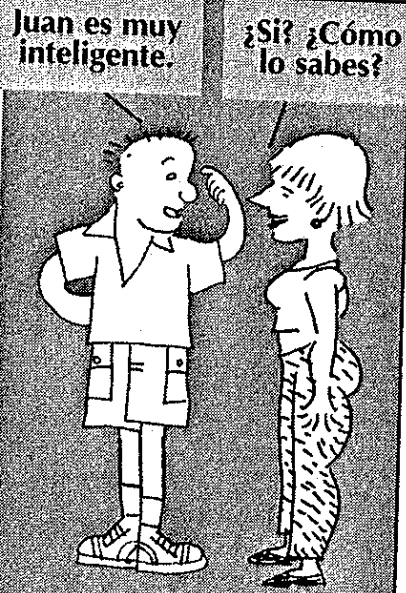
Tanto el emisor como el destinatario deben articular o interpretar enunciados cuyos contenidos deben verificarse.

¿Llueve? ¡Me parece que no!



Trabajo N° 9

El destinatario debe controlar o verificar si una expresión se refiere a las propiedades reales de aquello de lo cual se habla.



Trabajo N° 10

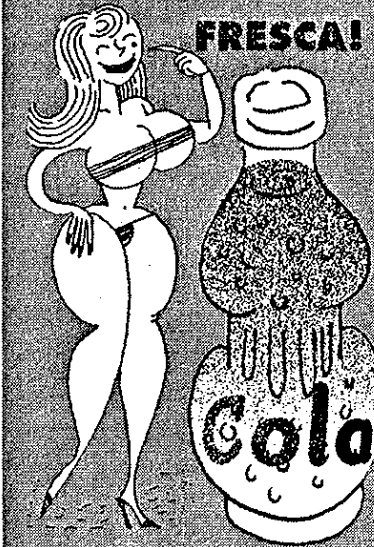
Los gestos imprecisos y los hábitos desconocidos requieren un trabajo adicional para interpretar circunstancias que para el receptor están codificadas sólo parcialmente.



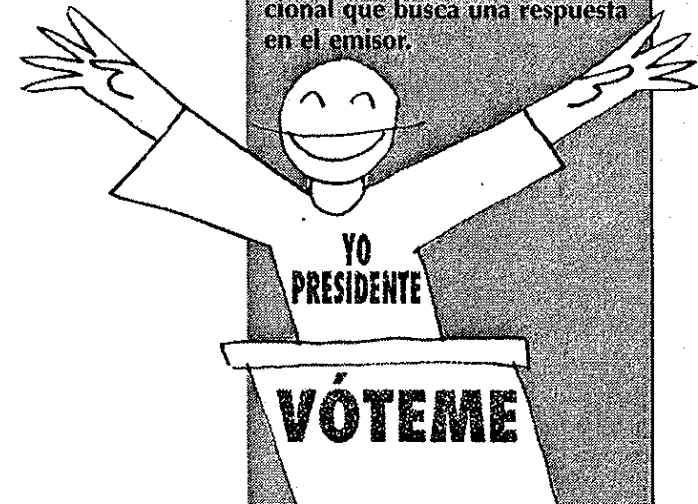
¿Qué me quiere decir? ¿Que sí, que no sabe, que no, o que no quiere?

Trabajo N° 11

Finalmente, esta clasificación concluye señalando los esfuerzos del emisor para concentrar en él la atención del destinatario, con el propósito de provocar respuestas de comportamientos.



La publicidad es un ejemplo típico de un recurso comunicacional que busca una respuesta en el emisor.

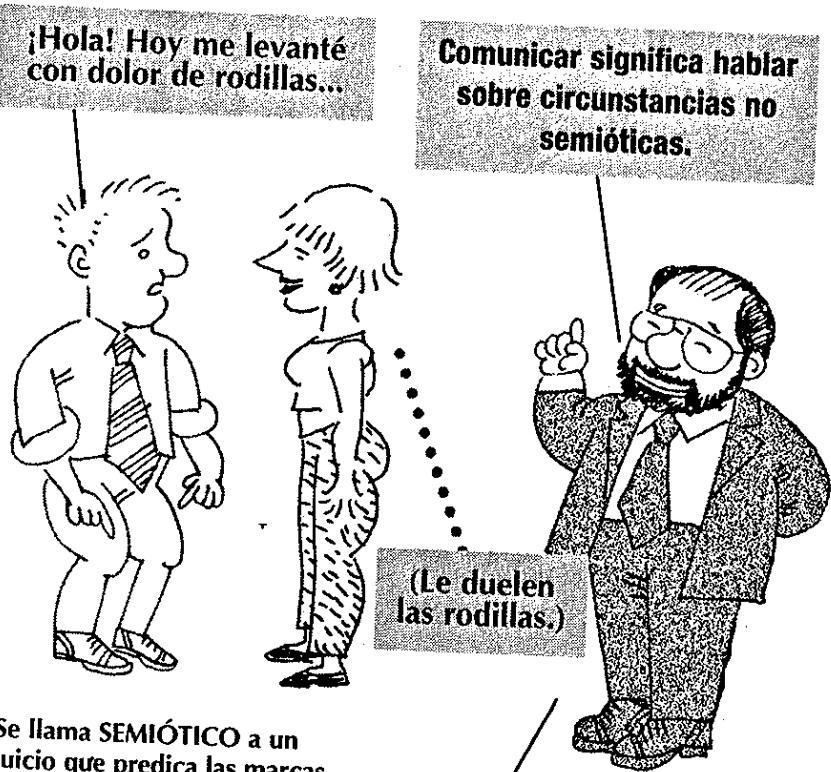


También los políticos, con sus discursos, buscan afanosamente convencer al receptor de las bondades de su propuesta. Y, desde ya, obtener su voto.

DISTINCIONES EN LA PRODUCCIÓN DE SIGNOS

La primera distinción

Tiene que ver con la diferencia entre los JUICIOS SEMIÓTICOS y los JUICIOS FACTUALES.



Comunicar significa hablar sobre circunstancias no semióticas.

(Le duelen las rodillas.)

Se llama SEMIÓTICO a un juicio que predica las marcas semánticas que ya le ha atribuido un código preestablecido. Por ejemplo: "Todo hombre no casado es soltero". Por el contrario, el JUICIO FACTUAL predica marcas semánticas sin atribuciones previas. Por ejemplo: "Luis es soltero".

La significación se confronta con un marco global de condiciones materiales, económicas, biológicas y físicas...



El 9 de noviembre de 1989 se dio la noticia de la demolición del Muro de Berlín*.

JUICIO FACTUAL

Esta noticia no tenía atribuido ningún código. Es por lo tanto, un juicio factual. Pero rápidamente la sociedad institucionalizó ese dato y lo transformó en una INFORMACIÓN CODIFICADA. El juicio pasó a ser SEMIÓTICO.

(*) El Muro de Berlín que rodeaba Berlín Occidental fue construido por la antigua República Democrática de Alemania (RDA) en 1961. Tenía 47 km de longitud y 4 m de altura y se transformó en un símbolo de la guerra fría entre EE.UU. y la ex U.R.S.S. Su caída implicó el final del enfrentamiento entre las potencias y la posterior disolución de la Unión Soviética.

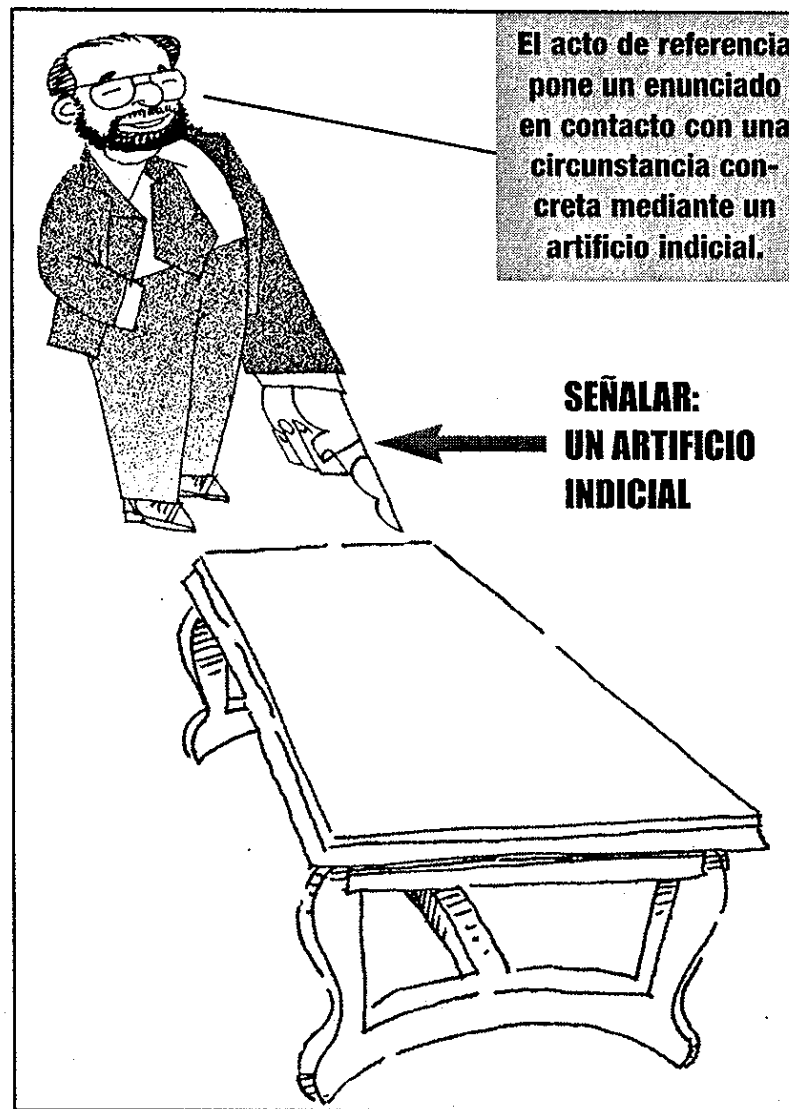
La segunda distinción

Los signos sirven para nombrar objetos y estados del mundo, para indicar cosas existentes efectivamente, para decir que hay algo y que ese algo está hecho de determinada manera.

Ésta es una mesa de madera; aquél, un árbol; y allá se ve a un hombre corriendo...



¿Cómo se establece una correspondencia entre propiedades semánticas de una semema y las supuestas propiedades no semánticas de una cosa?



Desde ya, el origen de las palabras estuvo vinculado a este tipo de artificios. Decir "taza" y señalar una taza. O "blanco" y señalar el color blanco. Ahora bien, Peirce sostiene que frente a la experiencia concreta, se elaboran ideas para conocer los objetos reales. Esas ideas serían los primeros interpretantes lógicos de los fenómenos que las sugieren y que, en la medida que las sugieren, actúan en tanto signo.



Así, se llega a concebir a los objetos percibidos, al igual que los propios conceptos de los objetos, como elementos semióticos. Por lo tanto, la referencia (hombre corriendo) —que hasta ese momento se había considerado como un elemento extra semiótico— se transforma en un componente de la semiosis (puede ser: hombre que corre-es-capando, o también hombre que corre-deportista).

La tercera distinción

Eco sostiene que es de capital importancia la relación que se establece entre lo "verbal" y lo "no verbal".

El lenguaje verbal es el artefacto semiótico más potente que el hombre conoce...

"Todos merecen salvarse, pero merecen ante todo y sobre todo, la inmortalidad".

Sería muy difícil pensar un equivalente a esto de un modo no verbal...

... pero existen otros artefactos capaces de abarcar porciones del espacio semántico que la lengua hablada no siempre consigue expresar.



Miguel de Unamuno



"Ciertos gestos" son de difícil traducción verbal...

La cuarta distinción

Algunos signos son objetos producidos **expresamente** para **significar**, en tanto que otros son producidos principalmente para desempeñar cierta **función práctica**. Esto es lo que Eco llama **especificidad semiótica**.

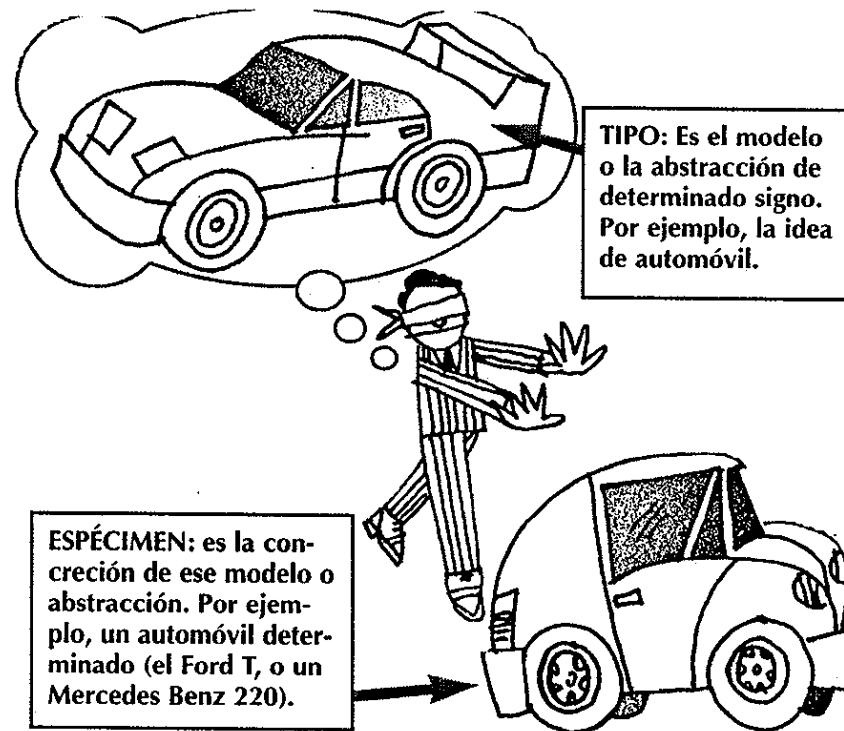


Estos elementos de utilidad práctica se entienden como signos solamente si ocurre lo siguiente:

- 1- Si se los elige como representantes de una clase de objetos. (Tenedor, pertenece al grupo de los cubiertos y éstos a los utensilios, etc.)
- 2- Si se los reconoce como formas que estimulan o permiten determinada función porque precisamente su forma sugiere o significa esa posible función. ("El tenedor se usa para comer.")

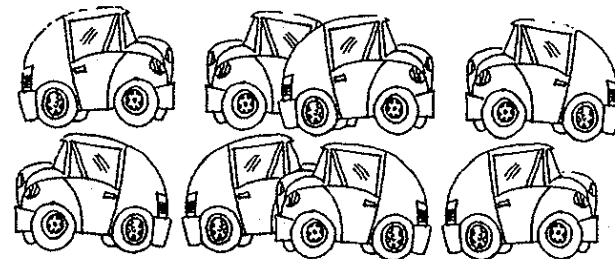
La quinta distinción

Esta última distinción en la producción de signos, se refiere a la reproductibilidad de las expresiones. Para esto es necesario introducir dos nuevos conceptos:



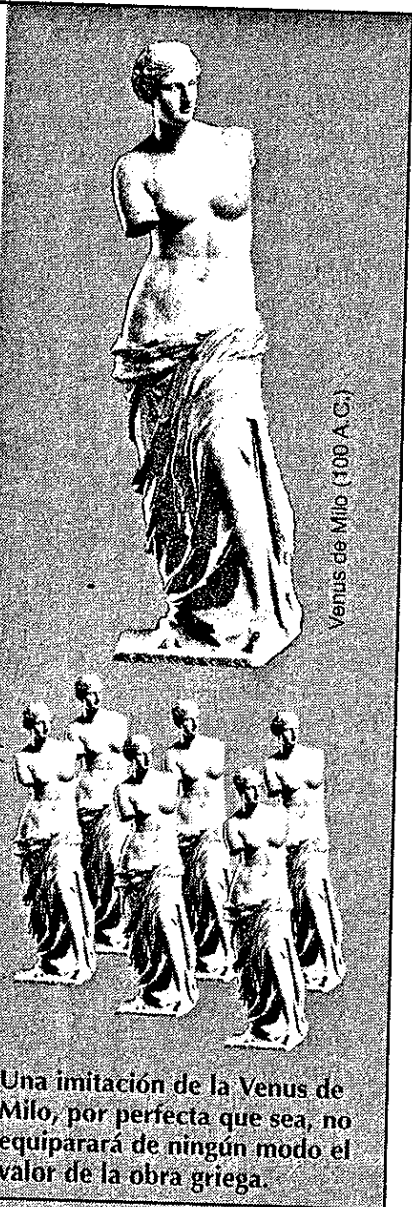
Existen tres tipos de relaciones entre el espécimen concreto de una expresión y su modelo (tipo).

- Signos cuyos especímenes pueden reproducirse indefinidamente siguiendo el modelo de su tipo.



De un modelo determinado de automóvil se pueden reproducir tantas unidades como se desee.

- Signos cuyos especímenes, aun siendo producidos de acuerdo con un tipo, poseen propiedades de "unicidad material".



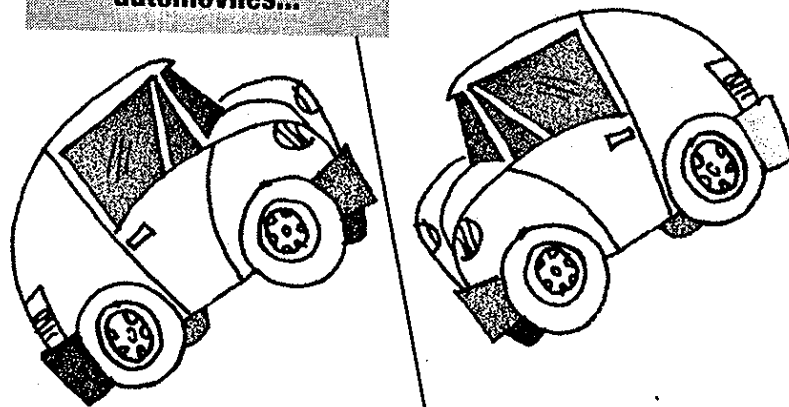
Una imitación de la Venus de Milo, por perfecta que sea, no equiparará de ningún modo el valor de la obra griega.

Las palabras.

- Signos en los que especímenes y tipos coinciden o son absolutamente idénticos.

De la distinción referida a la reproductibilidad surge una nueva diferencia entre reproducciones absolutamente duplicativas (dobles) y reproducciones parciales.

Las reproducciones duplicativas hablan de un espécimen que tiene todas las propiedades físicas de otro espécimen. Por ejemplo, estos automóviles...



...son dos dobles, no una representación icónica recíproca.

En cambio, las reproducciones del TIPO son diferentes del ESPÉCIMEN. El tipo prescribe sólo las propiedades esenciales que el espécimen debe cumplir para que se lo considere una reproducción satisfactoria.

Los especímenes poseen características individuales que son irrelevantes para los fines del juicio de reproducción, por ejemplo, el diseño de las cartas de póker, con tal de que se hayan respetado las propiedades pertinentes fijadas por el tipo (los valores que representan estas cartas).

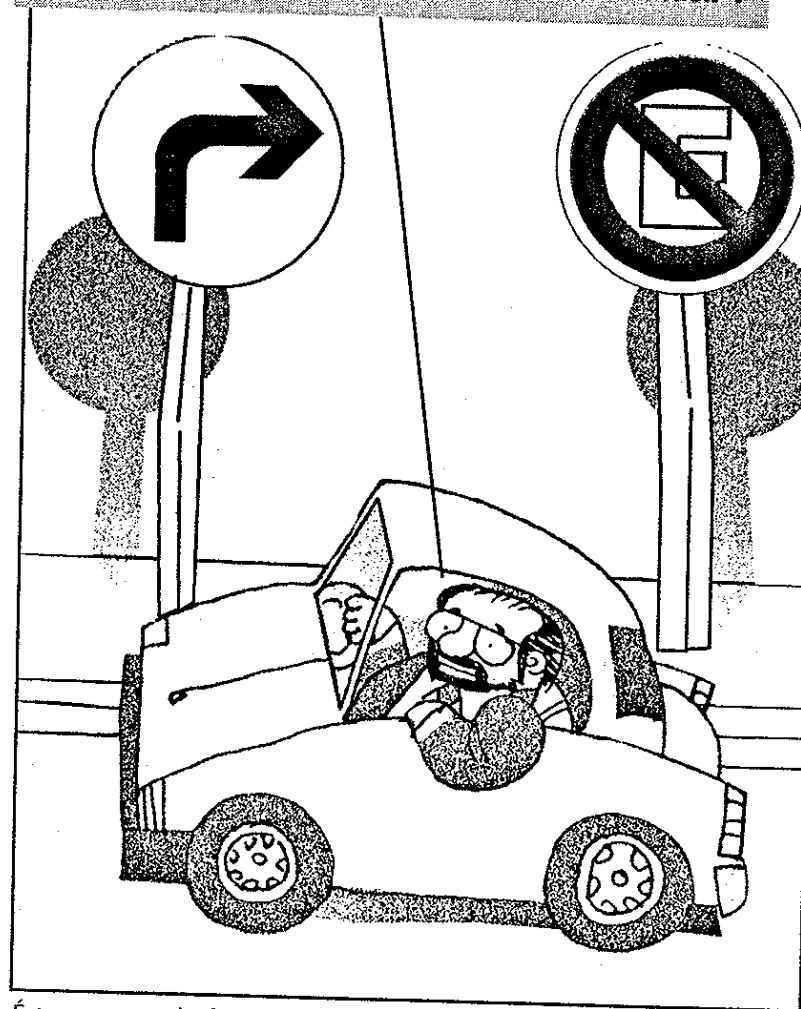


Pero esto no es todo. Las relaciones entre TIPO y ESPÉCIMEN pueden darse básicamente de dos maneras.

RATIO FACILIS (relación fácil) o RATIO DIFFICILIS (relación difícil).

FÁCIL O DIFÍCIL

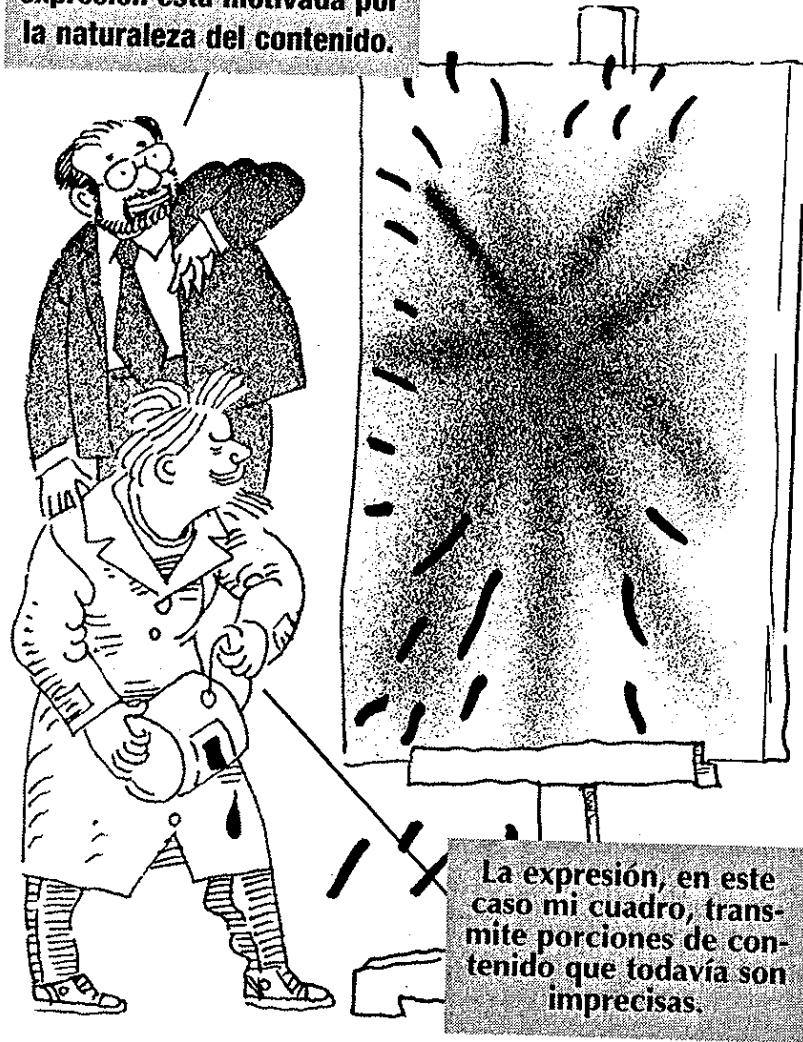
Cuando el espécimen expresivo, en este caso la señal, concuerda con el tipo expresivo -lo que la señal nos indica o prohíbe- estamos ante una "relación fácil".



Ésta es una *ratio facilis* porque el mensaje está institucionalizado por un sistema de expresión. El signo, como se ve, se compone de una unidad expresiva simple que corresponde a una unidad de contenido clara y segmentada.

Por el contrario, la *ratio difficilis* se refiere a aquellos casos en los que el espécimen expresivo no concuerda directamente con su objeto o con su contenido.

La naturaleza de la expresión está motivada por la naturaleza del contenido.

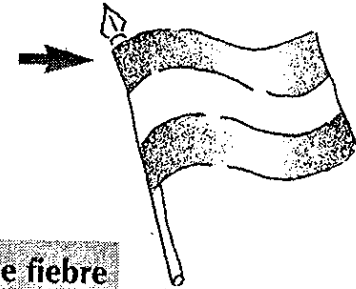


El arte de vanguardia es un claro ejemplo de "relación difícil", pues conlleva novedades que necesitan, todavía, institucionalizar el código.

SÍMBOLO, ÍNDICE, ÍCONO

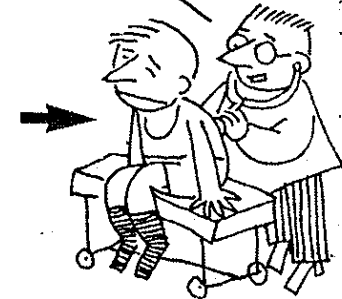
Peirce había clasificado los diferentes tipos de signos según una tricotomía que tomaba como criterio la relación que los signos establecían con los objetos de los cuales eran signos. Esta relación implicaba tres modalidades:

SÍMBOLOS → Relacionado arbitrariamente con su objeto.

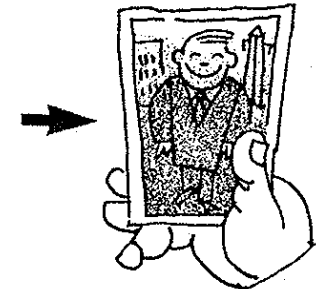


Tiene fiebre y tose. Está engripado.

ÍNDICE → Relacionado físicamente con su objeto en términos de causalidad.



ÍCONO → El signo se relaciona con su objeto por tener alguna semejanza con éste.



CRÍTICA AL ÍCONO

Eco propone revisar el concepto de ÍCONO elaborado por Peirce, según el cual, el ícono funciona en virtud de la similitud existente entre la representación sémica y lo representado. Pero esta relación metafórica o de semejanza crea ambivalencia porque puede ser más fuerte o más débil.

Si la semejanza es fuerte, como en el caso de una fotografía, el signo funciona al margen de toda convención previa.



En cambio, si la semejanza es débil, como ocurre en la mayoría de los casos, los iconos deben pasar por un proceso de convencionalización.

Esto quiere decir que no son válidos para todos los miembros de la especie humana sino solamente para los miembros de la comunidad que ha acordado atribuirles un significado concreto.

Esta clasificación de ícono postula la presencia del referente como parámetro discriminador, argumento que Eco no acepta en su teoría de los códigos que desarrolla en su **TRATADO DE SEMIÓTICA GENERAL**.

Una de las nociones más difundidas sobre los iconos señala que éstos poseen las propiedades de sus objetos.

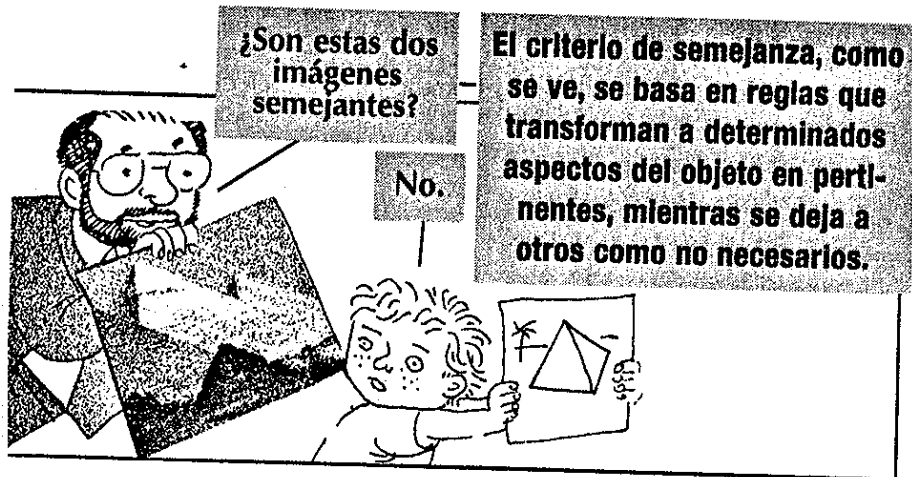


Sin embargo, es fácilmente constatable que un retrato de una persona NO posee, de ninguna manera, las propiedades de su objeto.



En todo caso, dice Eco, que los signos icónicos estimularían una estructura perceptiva semejante a la que estimularía el objeto.

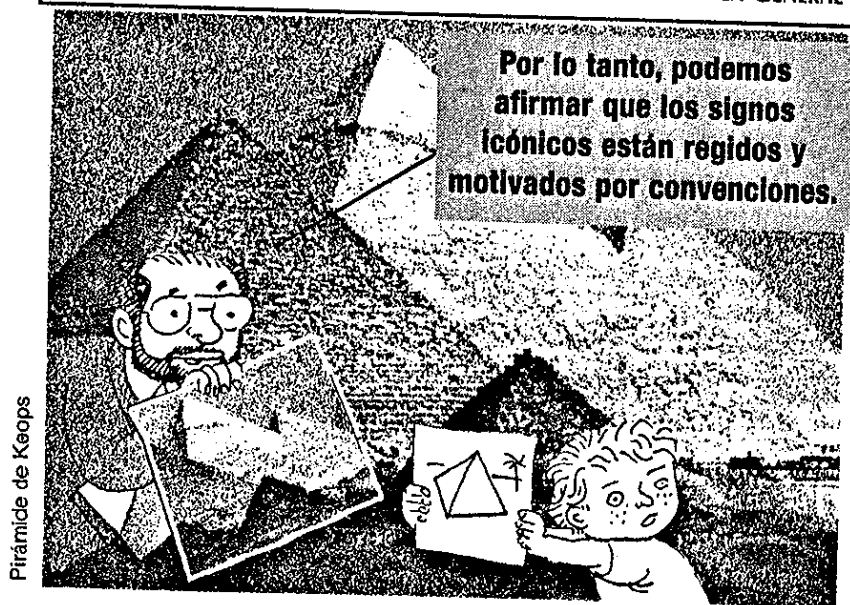
Otra definición de iconismo que ofrece Peirce es la que afirma que un ícono "puede representar a su objeto sobre todo por semejanza". Lo que Eco cuestiona es que este tipo de decisión requiere de "cierto adiestramiento".



Esta definición de iconismo presupone la incorporación de reglas codificadoras.

"Podemos hablar de código icónico como el sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos, unidades perceptivas y culturales no codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva".

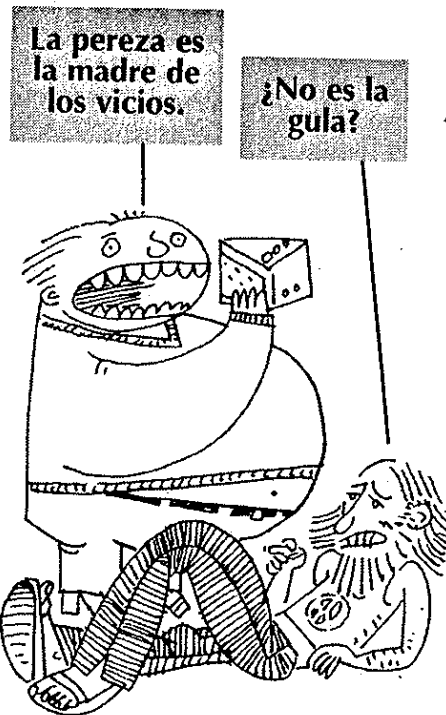
— en TRATADO DE SEMIÓTICA GENERAL



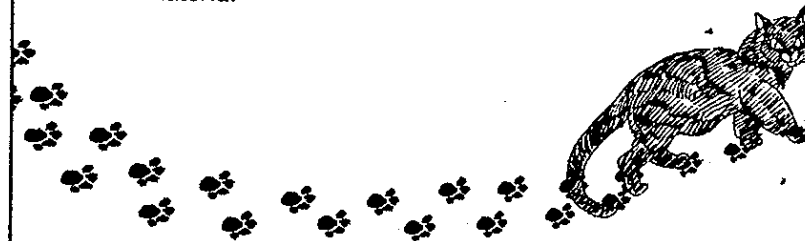
Pirámide de Keops

Dicho esto, Eco plantea su propia "tipología de los modos de producción de signos". Ésta tiene en cuenta los siguientes parámetros. (Los dos primeros ya fueron desarrollados):

- El trabajo físico necesario para producir la expresión. (Como se recordará, la producción incluye la **selección**, la **composición** y la **identificación** de unidades expresivas.)
- La relación tipo-espécimen (ratio facilis/ratio difficilis).
- El continuum por formar, que puede ser:
- **Homomatérico**: es decir, la expresión está formada por la misma materia que el posible referente.



- **Heteromatérico**: es decir, aquellos caso en que **NO** se trata de la misma materia.



Es obvio que huella y gato son de naturaleza diferente.

- El cuarto parámetro propone una **división entre los signos** en los cuales la relación entre el contenido y la expresión está previamente codificada (por ejemplo, el lenguaje verbal) y aquellos que no parten de una codificación anterior, sino que presentan al semiólogo el **desafío de proponer esa correlación** (alguna porción de contenido semántico que no había sido analizada. Por ejemplo, la huella dejada en la arena por un animal desconocido).

LA TIPOLOGÍA DE ECO

Habiendo rebatido la tipología del signo que hace Peirce (SÍMBOLO, ÍNDICE, ÍCONO), Eco plantea una nueva clasificación. Su tipología del signo incluye CINCO tipos (con sus subtipos):

I • RECONOCIMIENTO	SUBTIPOS: • Huella • Indicio • Sintoma
II • OSTENSIÓN	SUBTIPOS: • Ejemplo • Muestra
III • REPRODUCCIÓN DE UNIDADES COMBINATORIAS	SUBTIPO: La palabra: "auténtico signo"
IV • REPRODUCCIÓN DE ESTILIZACIONES Y VECTORES	SUBTIPOS: Estilizaciones y Vectores
VI • INVENCION	SUBTIPOS: • Moderadas • Radicales

Estas palabras aparentemente extrañas sintetizan y engloban los distintos tipos de signos, según yo lo veo. Pero, analicémoslas una por una...



I • Reconocimiento

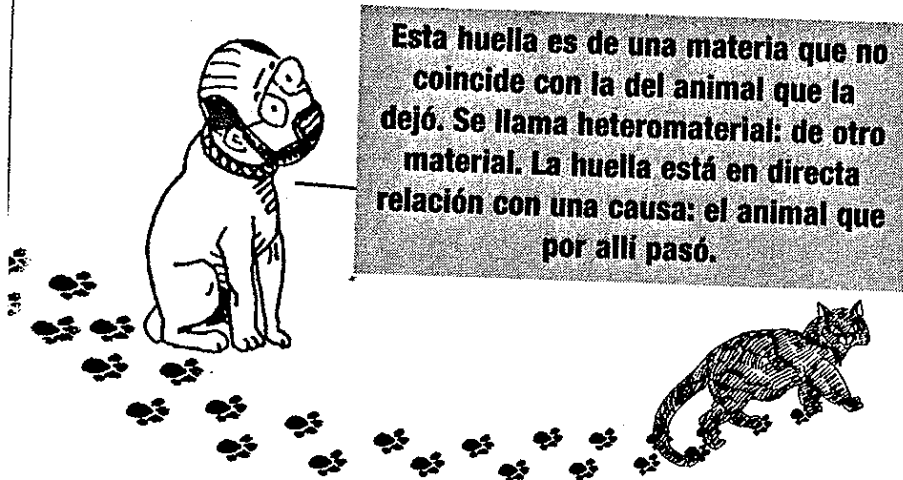
Hay convenciones que se rigen por "sistemas de reconocimiento". Es decir, un acontecimiento, objeto o fenómeno determinado, producido por la naturaleza o por la acción del hombre (intencionalmente o no) y existente como un hecho en el mundo de los hechos, es entendido por el destinatario como **expresión de un contenido determinado**.



La codificación por parte del destinatario puede deberse a una correlación codificada previamente (señal de tránsito) o a una posible correlación planteada por el destinatario (obra de arte).

Subtipos: Huella, Síntoma, Indicio

En este caso, interpretar el objeto requiere ponerlo en relación con su supuesta causa física, pero es necesario aprender a reconocer esa correlación. Dentro de este marco general del reconocimiento, puede tratarse de reconstruir el objeto como **huella**, como **síntoma** o como **indicio**.



La interpretación del signo (humo) es materia de inferencia y conduce a instituciones de código. En este caso, el reconocimiento del síntoma está formado de antemano.

Dice Eco: "Los síntomas pueden usarse en actos de referencia y en ese caso, la referencia va de una causalidad probada y codificada a la deducción del agente causador".



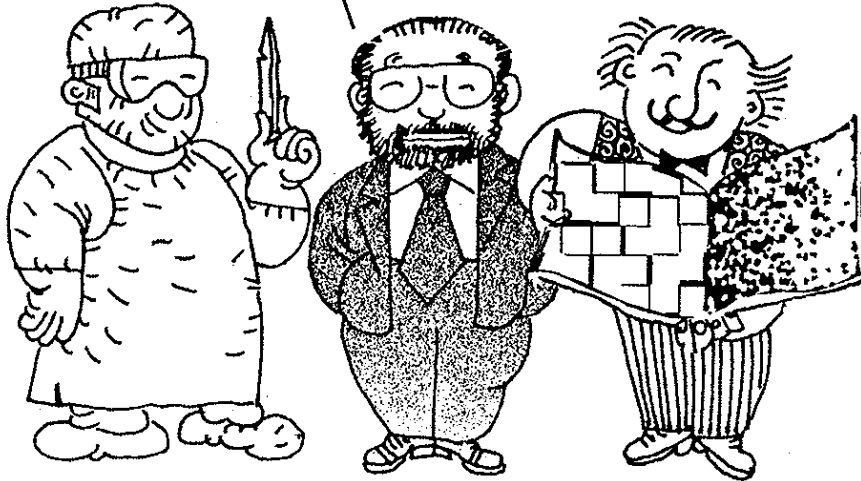
Los INDICIOS son los objetos o señales dejados por el agente causador en el lugar del efecto. De tal modo, puede inferirse la presencia pasada de alguien a partir de esos indicios. Así, éstos funcionan en forma opuesta a los síntomas, pues dado un caso como el planteado, se obtiene, por **abducción**, una posible presencia del agente causador.

ABDUCCIÓN. Recordar que en **LECTOR IN FABULA**, Eco habla de los simulacros que se establecen entre el autor y el lector. Uno de los recursos de este último es, precisamente, la conjetura o abducción.

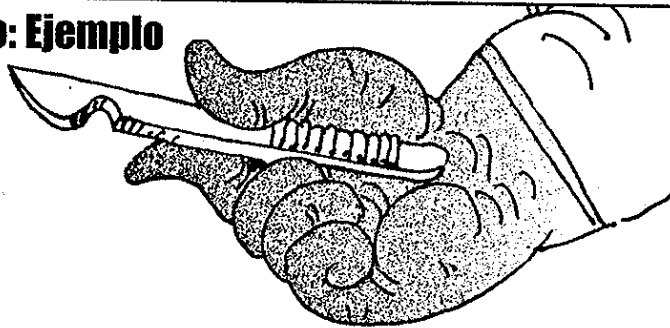
II • OSTENSIÓN

Ostensión: referencia directa que permite señalar el significado de un término mostrando algún objeto designado por aquél, cuyo significado se determina por esta referencia directa. Por ejemplo, para definir el color azul, se señala un objeto que tenga ese color.

La ostensión se produce cuando un objeto o fenómeno resulta seleccionado por alguien y mostrado como la expresión de la clase de objeto de la que es miembro.

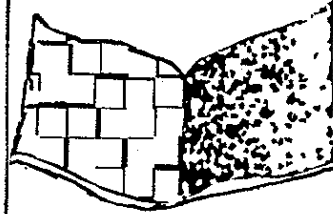


Subtipo: Ejemplo



El objeto se transforma en expresión de un contenido más general. Un bisturí expresa "un cirujano". Es decir, "bisturí" es un "ejemplo".

Subtipo: Muestra



En el caso de la muestra, se elige una parte del objeto para expresar el objeto entero. Este muestrario de alfombras indica al cliente cómo son las alfombras, aunque en verdad, no son alfombras sino "muestras" de alfombras.

Estos son los dos tipos de OSTENSIÓN a los que hace mención Eco. Y agrega: los signos ostensivos son homomáticos (de la misma materia). Siempre hay coincidencia entre la materia que conforma al objeto y su signo.

III • REPRODUCCIÓN DE UNIDADES COMBINATORIAS

La reproducción de unidades combinatorias es el modo de producción de signos que rige los artificios más expresivos. Para algunos es el único ejemplo de signo auténtico.

Las notas musicales



Los símbolos matemáticos

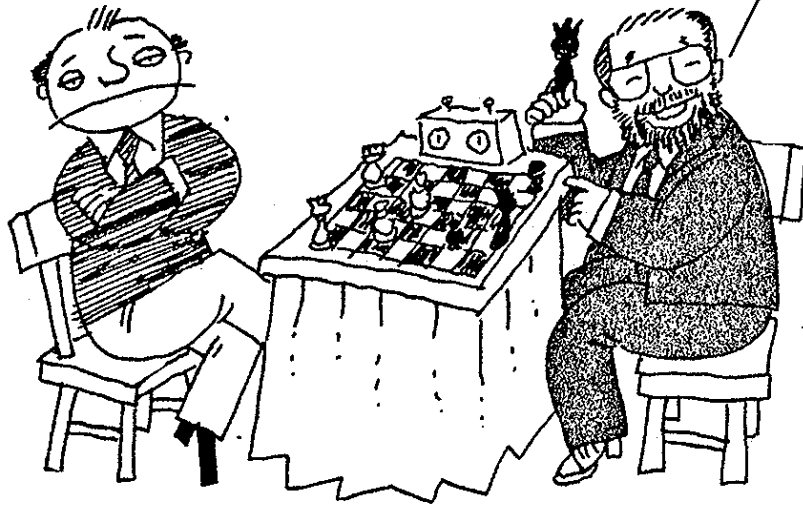
Los emblemas

Las reproducciones más realizadas son los sonidos de la lengua verbal: unidades expresivas formadas por ratio facilis, que producen un continuum totalmente ajeno al de los posibles referentes y puesta en correlación con una o más unidades de contenidos.

IV • REPRODUCCIÓN DE ESTILIZACIONES Y VECTORES

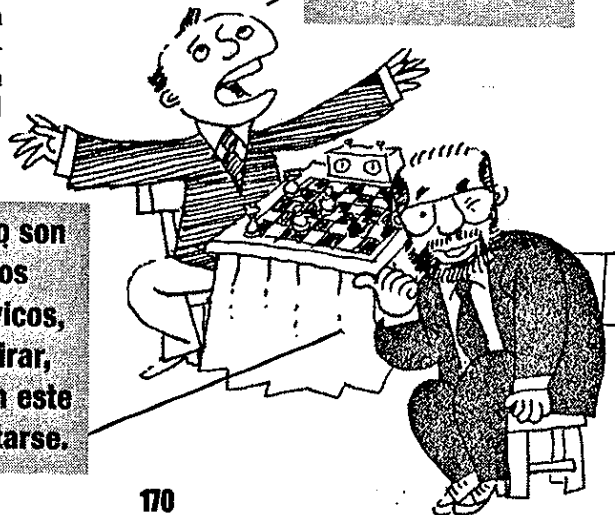
Subtipo: Estilizaciones

Un ejemplo claro son las figuras de ajedrez cuyos rasgos pertinentes son muy reducidos.



A pesar de las diferentes formas (estilizaciones), la pieza es siempre reconocible y tiene su misma funcionalidad en el juego.

¡Uuufff! ¡Juegue de una vez!



Otro ejemplo son los sonidos onomatopéyicos, como suspirar, maullar o, en este caso, molestarse.

Subtipo: Vectores

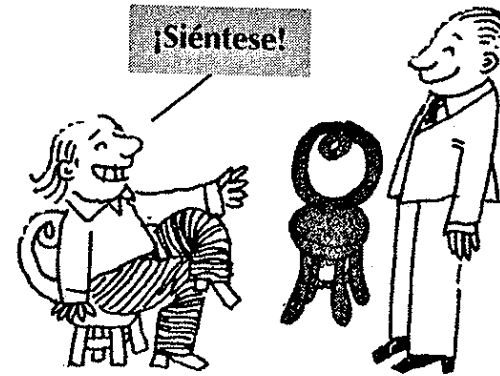
Además de las reproducciones ajustadas a estilos, están aquellas que se denominan "de vectores". Se asiste aquí a un tipo de artificio en el cual se combinan elementos pertenecientes a dos sistemas diferentes.

Por un lado, el aumento o descenso del volumen del sonido, y por el otro, la entonación de la frase. De esta combinación surge una expresión que **no** podría manifestarse a través de uno solo de estos sistemas.

Dentro de estas tipologías de los modos de producción de signos, el subtipo Estilizaciones incluye los géneros musicales o literarios, y estilos pictóricos.

Las estilizaciones son convenciones que establecen la reconocibilidad en virtud de su coincidencia con un tipo expresivo. Este tipo no es estrictamente prescriptivo, ya que permite muchas variantes libres.

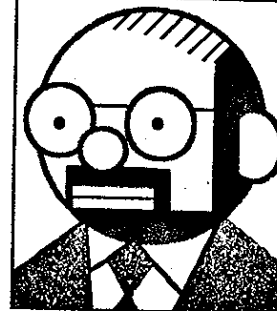
¡Sientese!



¡SIÉNTESE!



En ambos casos se usa la misma palabra. Pero el volumen y/o la entonación son determinantes para decodificar la intención comunicativa del emisor.



V • INVENCIÓN

La quinta tipología es la **invención**. Se la define como aquel modo de producción en el cual el **productor** escoge un nuevo *continuum* material, aún no segmentado para los fines que se propone.

La invención representa el caso más ejemplar de *ratio difficilis* realizada en una expresión heteromatórica.

Y esto es así porque no hay precedentes sobre el modo de poner en contacto expresión y contenidos.



Existen dos tipos de procedimientos que constituyen casos de invención. Hay una invención **moderada** y otra **radical**.

Subtipo: Moderada

Se habla de invención moderada cuando una representación perceptiva se relaciona directamente con una porción de contenido. Es decir, el signo incluye un porcentaje de señales decodificables (en función de la experiencia o el conocimiento) y otra porción que resulta extremadamente novedosa para el receptor.

El *Ulises*, de Joyce, ya mencionado, es un ejemplo paradigmático. Requiere del lector un reconocimiento de la metáfora del texto homérico en el que se inspira y, además, un esfuerzo por desentrañar la modalidad del monólogo interior, absolutamente infrecuente en su tiempo. En este caso, podría discutirse si la obra de Joyce se ajusta a una invención **moderada** o si se trata de una **invención radical**.



Subtipo: Radical

En estos caso, el emisor (el pintor Degas, por ejemplo) pasa por alto el modelo perceptivo.

No entiendo, ¿qué representa esa imagen?

No sé... es lo que siento. No hay que entender.



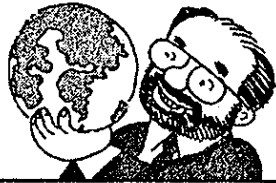
La negativa a reconocer esa invención radical se debe a la falta de un modelo semántico preexistente, como así también a la ausencia de modelos perceptivos adecuados.

Las grandes innovaciones, tanto en la pintura como en la música o la literatura, han estado (y aún lo están) marcadas por invenciones radicales.

LA IDEOLOGÍA

El último ítem del capítulo referido a la producción de signos, se titula, sugestivamente, "Ideología y conmutación de código". En general, se entiende por **ideología** el sistema de ideas, creencias, juicios de valor, actitudes y opciones respecto a fines y objetivos, que se halla en el fondo y que a la vez es el origen de las opiniones, decisiones y actuaciones que los individuos adoptan en los asuntos sociales y políticos.

Como visión organizada del mundo, la ideología puede estar sujeta al análisis semiótico.



Es importante aclarar que Eco *no* estudia la motivación de la ideología o su génesis, sino su "mecanismo" de organización y su "estructura".

Todo conocimiento está socialmente condicionado. No sólo la ideología. Por lo tanto, la crítica a la ideología también está condicionada.

La ideología es la falsa conciencia, una errónea interpretación propulsada por la sociedad capitalista.



Karl Mannheim

Yo califico a la ideología como inventio ideológica.

Karl Marx

La inventio ideológica "es una serie de asertos semióticos basados en puntos de vista anteriores, sean o no explicativos, o en la elección de selecciones circunstanciales que atribuyen una propiedad determinada a un semema, al tiempo que ignoran u ocultan otras propiedades contradictorias, que igualmente son predicables de dicho semema a causa de la naturaleza no lineal y contradictoria del espacio semiótico".

- en TRATADO DE SEMIÓTICA GENERAL

Eco sostiene que un **análisis no ideológico** sería aquel que evidenciara la naturaleza contradictoria del espacio semántico al que se refiere.

¡El conocimiento está socialmente condicionado!

La ideología es una visión del mundo parcial e inconexa.

Es el ser social quien determina la conciencia.



En la **dispositio** ideológica, la argumentación elige conscientemente como premisa una de las posibles relaciones circunstanciales del semema. Para hacerlo, oculta que existen otras premisas, contradictorias de la anterior, y que llegan a conclusiones opuestas a la primera. Al **omitir** este carácter múltiple del semema, se construye un discurso ideológico.

CONCLUSIONES



Intentemos, si acaso es posible, un breve resumen de lo analizado en "Tratado de semiótica general".

- El TRATADO... delimita los confines de una disciplina en constante desarrollo, como es la semiótica.
- Define los umbrales de la semiótica, más allá de los cuales se asiste a la presencia de un campo extrasemiótico. Estos límites, son extensísimos. Por lo tanto, la semiótica se instituye como una suerte de supradisciplina.
- Las ideas planteadas en este libro fueron un puntal para las investigaciones semióticas posteriores.
- La audaz visión de los códigos y la teoría de la producción de los signos colaboró con el estudio de un proceso de notable complejidad, como es el del campo de la semiosis.
- Eco propone una renovación de la teoría de los códigos, a partir del cual se amplía el espectro de fenómenos que pueden ser abordados desde su ámbito de estudio.
- En este libro se da, además, una resolución al difícil problema de la relación entre signo y referente, al introducir indirectamente el referente en el espacio semántico.
- Su teoría de la producción de los signos es, sin dudas, la gran innovación de su planteo teórico.
 - Hace hincapié en el trabajo productivo sobre el signo. Es decir, el trabajo necesario tanto para producir como para interpretar los signos.
 - Su crítica a la noción de "iconismo" ofrece una visión lúcida y novedosa de este concepto, hasta ese momento aceptado sin indagar los fundamentos en los que se basaba.
- Finalmente, la propuesta de una nueva tipología de los modos de producción de los signos permite repensar un tema que parecía agotado.
 - En este aspecto, su aporte está resumido en los cuatro parámetros a partir de los cuales clasifica a los signos: Trabajo / Relación tipo-espécimen / La materia de que están hechos los signos / Complejidad entre expresión y contenido.

5 • EL ESCRITOR

En 1980, el entonces muy prestigioso y erudito profesor Umberto Eco, enfrentó un desafío que sorprendió a todos. A su vasta obra intelectual agregó entonces ¡una novela!: EL NOMBRE DE LA ROSA.



El nombre de la rosa

El relato se desarrolla vertiginosamente en siete días de un impreciso año 1327. El lector es confrontado con sucesivos crímenes que constituyen la trama exotérica de la novela. Por debajo de ésta, hay una trama casi esotérica (erudita y hermética) sólidamente entrelazada, que va describiendo hechos históricos poco conocidos por el gran público.

Incorpore además una sucesión de ideas filosóficas y teológicas, doctrinas políticas, concepciones teológicas, movimientos religiosos disidentes o marginales e histerias colectivas alimentadas por las ideas heréticas.

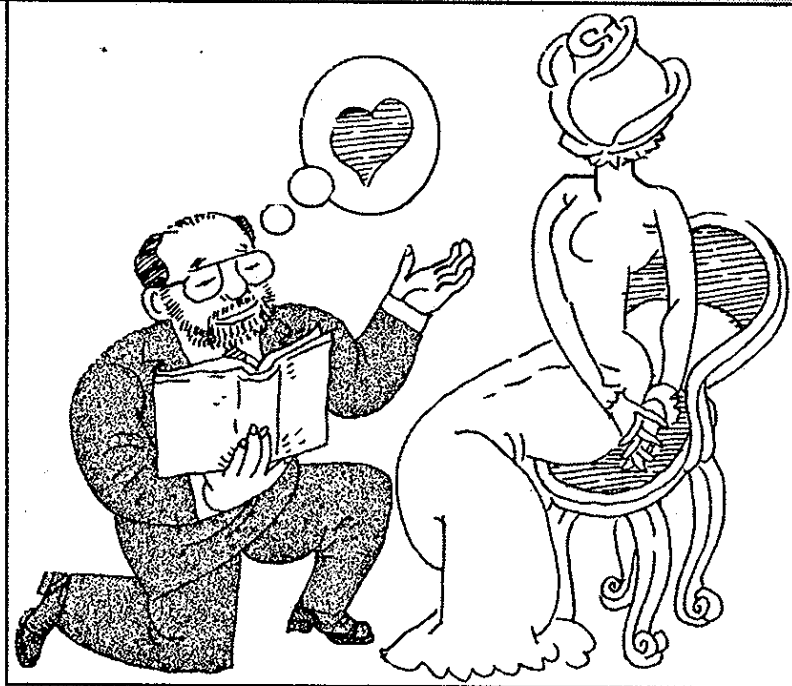
Finalmente, un proceso típicamente inquisitorial, con un desenlace funesto.

¿Y todo por qué? Por un fanático que mata exacerbado por el amor a la verdad.

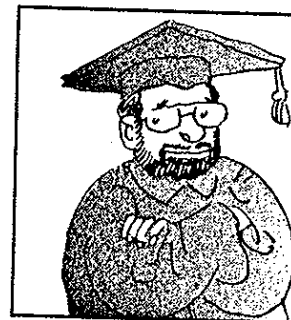


El tema central de la novela es el totalitarismo de la verdad. Eco describe una sucesión de muertes aparentemente sin explicación, en el marco de las luchas doctrinales de la Edad Media (un tema erudito). El investigador, Guillermo de Baskerville, cual detective moderno, descubre que todas las víctimas están interesadas en un solo libro, y mueren a causa de él.

Pienso en la actitud posmoderna como un hombre que ama a una mujer muy culta y sabe que no le puede decir "Te amo locamente" porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas palabras ya fueron escritas por Barbara Cartland. Con todo, hay una solución. El hombre puede decir: "Como Barbara Cartland lo diría, te amo locamente". A esta altura, habiendo evitado la falsa inocencia y dicho claramente que no es posible hablar inocentemente, el hombre habrá dicho lo que quiere decir a la mujer: que la ama, pero que la ama en un tiempo de inocencia perdida. De todas maneras, la mujer habrá recibido una declaración de amor.



En este pasaje de la novela, Eco apela a algunos atributos del posmodernismo: su conocimiento de la ironía, su afición por las citas, sus coqueteos con la cultura popular y la pluralidad de sentidos (polisemia).



El libro buscado por los monjes es la *POÉTICA*, de Aristóteles. Es una metáfora de la irrupción de las ideas filosóficas griegas en el cerrado mundo medieval. Antes "mirábamos al cielo... ahora miramos la tierra", confiesa el asesino al final de la novela.

Más allá de las sutilezas que desgrana Eco en *EL NOMBRE DE LA ROSA*, lo curioso es que la novela se transformó rápidamente en un libro de gran venta. El brillante intelectual devenido escritor consiguió con esta obra no sólo un material de discusión intelectual, sino un relato que atrapa a millones de lectores en todo el mundo.



Este éxito editorial presupone que el lector común encuentra en la novela el placer que debe otorgar la auténtica literatura.

Desde ya, inferimos además que la comprensión de los elementos históricos y filosóficos del libro es dudosa.



Sin duda, la más indeleble señal en la obra de Eco es la del escritor argentino Jorge Luis Borges. Laberintos, libros, un bibliotecario ciego llamado Jorge y, finalmente, el enigmático título de la novela. "Si (como el griego afirma en el *Cratilo*) / el nombre es el arquetipo de la cosa / en las letras de rosa está la rosa / y todo el Nilo en la palabra Nilo".

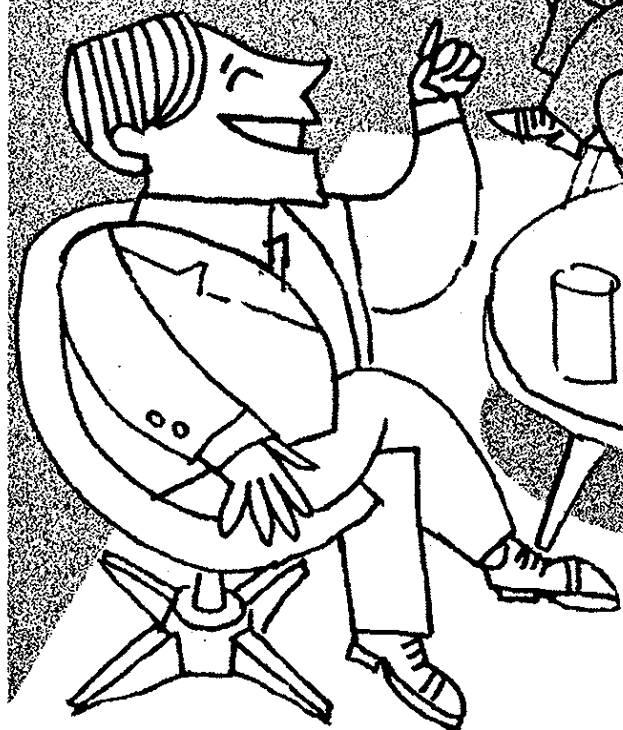
— J. L. BORGES, en *EL OTRO, EL MISMO*

El péndulo mágico

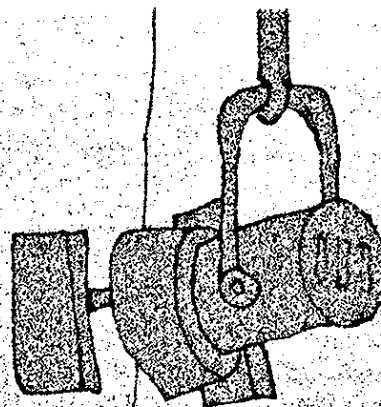
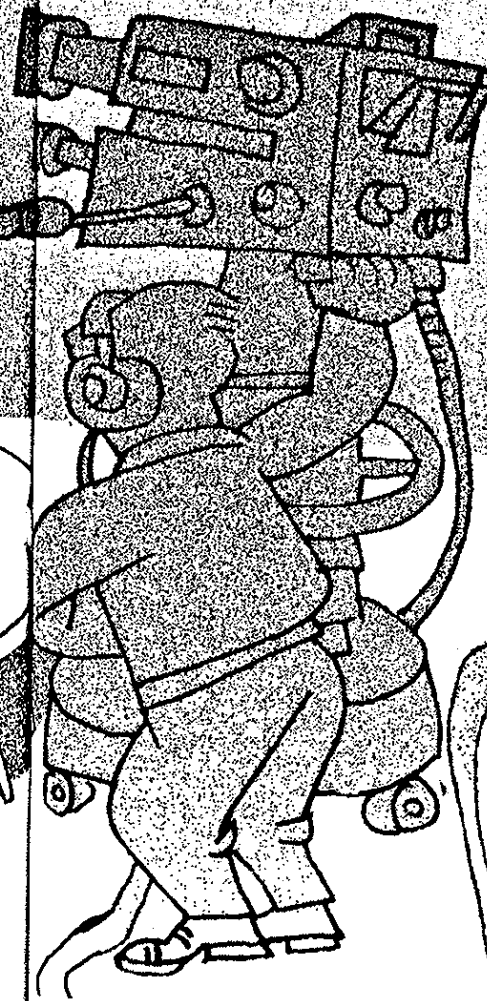
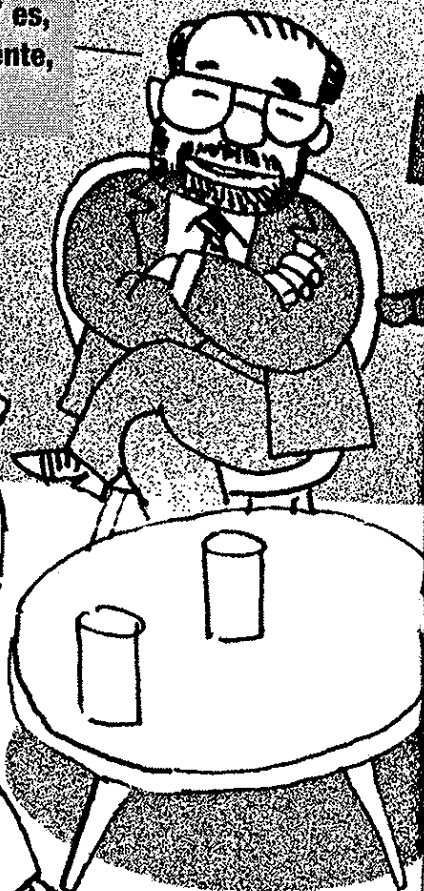
EL NOMBRE DE LA ROSA fue llevada luego al cine, con lo que Eco alcanzó niveles de popularidad infrecuentes para un intelectual de sus características. En 1989 publicó su segundo relato de ficción, tan polémico y atractivo como el primero: EL PÉNDULO DE FOUCAULT.

¿Esta nueva novela es histórica, filosófica o de suspenso?

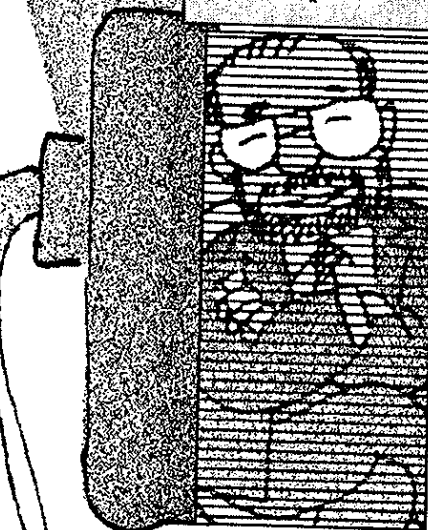
No es una cosa ni las otras. Y es, simultáneamente, todo eso.



182



Como he intentado explicar en mis libros anteriores, un signo permite una semiosis ilimitada. Es decir, es susceptible de inferencias creativas que proceden sin reglas previas. Mal podría yo definir mi novela. Es usted, lector, quien tiene el derecho, si así lo desea, de definirla.



183

EL PÉNDULO... es un relato gigantesco (más de 500 páginas de texto abigarrado) que ofrece una dificultad inicial: su temática es imposible de sintetizar. Es un despliegue intermitente de un lenguaje como forma vital. El poder de la vida y el texto fabulatorio se cruzan en un discurso desdoblado que termina exorcizando las palabras para concluir en silencio, invitando a "ver".

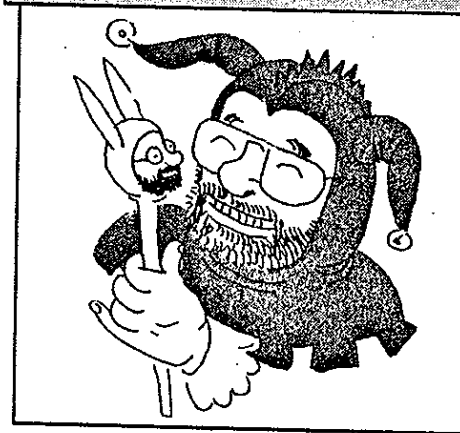
"Sólo para vosotros, hijos de la doctrina y de la sabiduría, hemos escrito esta obra. Escrutad el libro, concentraos en la intención que hemos diseminado y emplazado en diferentes lugares; lo que en un lugar hemos ocultado, en otro lo hemos manifestado, para que vuestra sabiduría pueda comprenderlo."

— Cita inicial de **EL PÉNDULO...** atribuida por el autor a Heinrich Cornelius Agrippa



En este libro, difícil pero seductor, Eco juega con dos armas aparentemente contradictorias: la razón y la magia. Por un lado, es una historia-ficción sobre druidas, templarios y masones, con apelaciones a la llamada literatura esotérica (Paracelso, Trimegisto, Nostradamus). Este mundo, desconocido para la gran mayoría de los lectores, atrae aun en su profunda erudición. Funciona, según algunos críticos, como un instrumento característico de la época actual: una enciclopedia electrónica. Allí hay abundante información y por cierto clara, sobre materias pintorescas que están fuera del horizonte cultural del lector medio.

En este mundo mágico introduzco el elemento racionalista, típico de nuestra época. Así, un complot enmarcado por mensajes templarios e ideas preconcebidas, es atravesado por hipótesis explicativas racionales.



El resultado es un rompecabezas minado de claves y sugerencias (como anticipa la cita consignada). Al parecer, Eco logra ubicarse en un punto de equilibrio entre el autor y el lector, entre la intención del intérprete y la de la obra, entre la actualidad y un pasado, por cierto, aún presente.

Eco propone un juego borgeano con más enigmas que certezas. Historias con brumas y relatos anochecidos, porque la noche, precisamente, "de la mayor congoja nos libra: la prolijidad de lo real".

— J.L. Borges, en *EL OTRO, EL UNO*



Sobre el final de *EL NOMBRE DE LA ROSA*, su relator confiesa su congoja. Esta confesión podría servir de epílogo para el juego literario que propone Eco, no sólo en esa novela, sino también en *EL PÉNDULO...*

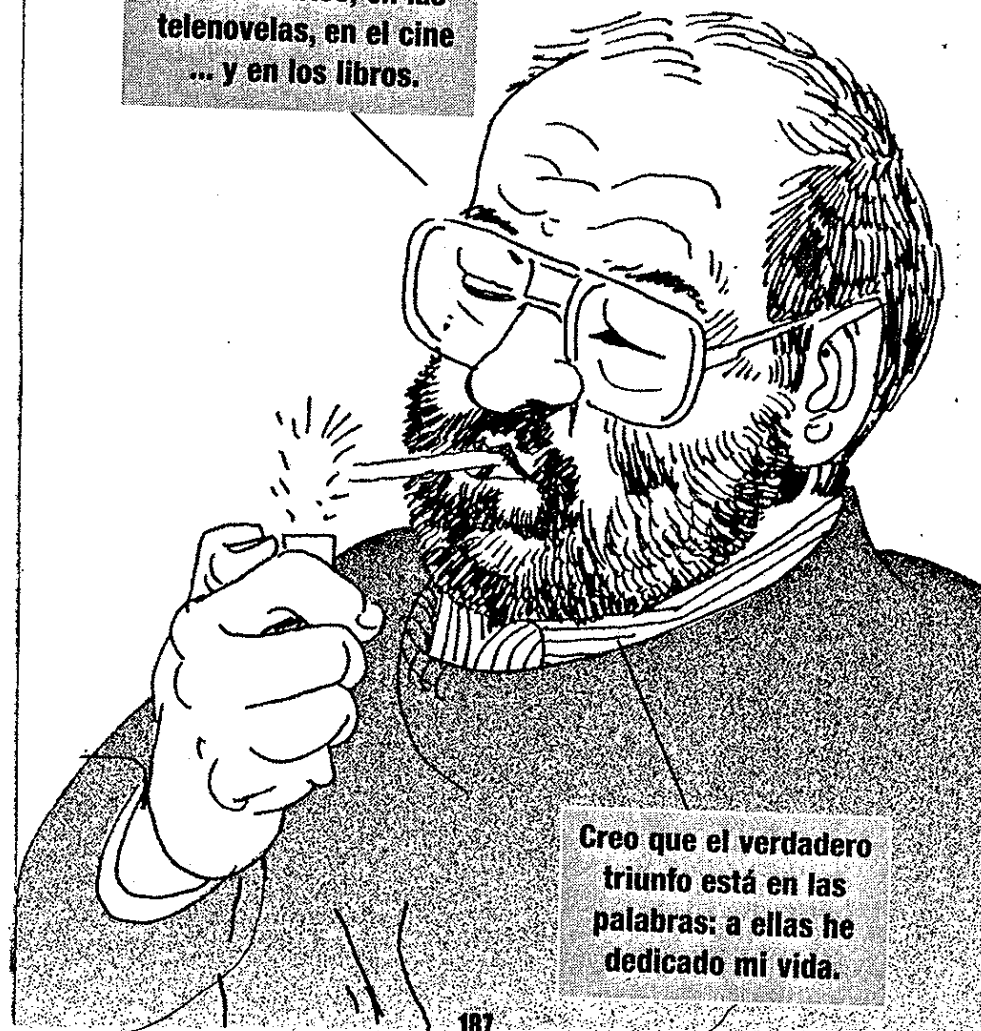
"Y es duro para este viejo monje, ya en el umbral de la muerte, no saber si la letra que ha escrito contiene o no algún sentido oculto, ni si contiene más de uno, o muchos, o ninguno."

— en *EL NOMBRE DE LA ROSA*

"La narratividad es una dimensión fundamental del ser humano. LA BIBLIA, la ILÍADA y la ODISEA no son otra cosa que narraciones. Las pinturas en las tumbas de las pirámides, también. Desde el comienzo, la narratividad verbal y la narratividad visual se fusionaron. Esta fusión tuvo su punto culminante con el cine y la historieta."

— Umberto Eco, en *ENTREVISTAS*

La gente tiene hambre de narratividad, y la busca por todos lados. En los diarios, en las telenovelas, en el cine ... y en los libros.



Creo que el verdadero triunfo está en las palabras; a ellas he dedicado mi vida.

Índice temático

A
 abducción, 167
 alegórico, sentido, 43
 Alighieri, Dante, 104
 ambigüedad
 del mensaje, 42
 estética, 45
 Annaud, Jean-Jacques, 7
 Antiguo Testamento, 43
 Apocalipsis, 11
 apocalípticos, 10-37
Apocalípticos e integrados, 5, 8, 9-37
Apuntes para una semiología de la comunicación verbal, 107
 Aquino, Santo Tomás de, 4
 Aristóteles, 82, 109
 artificio indicial, 149

B
 Bach, Johan Sebastian, 47
 Barthes, Roland, 64, 66, 68, 110
 Berio, Luciano, 47-48
 bienes culturales (ver "productos culturales")
 Borges, Jorge Luis, 69, 78, 181, 186

Brecht, Bertolt, 49-50, 61
 burguesía, 13

C
 campo, 60, 61
 cultural, 11
 semántico, 123
 Cannif, Milton, 22-23
Cantando bajo la lluvia (Stanley Donen), 40
 Canyon, Steve, 22-23
 capacidad comunicativa, 80
 Caperucita roja, 102-103
 Cartland, Barbara, 180
Ciencia de la semiótica (Peirce), 74
 clase dominante, 13
 clases populares, 13
 codificación, 139
 código, 84-85, 120, 130-131, 165
 comic (ver "historieta")
 competencia
 intertextual, 86
 textual, 129, 131
 competencias del lector, 81-84
 complementariedad, 57-58
 conformismo, 13

connotación, 124-125, 131, 137
 consumo cultural, 20
 cultura de masas
 contexto de la, 13-14
 críticas a la, 15-17
 ventajas de la, 18
 Cuvier, George, 73

D
 decodificación, 69, 139
 aberrante, 80
 denotación, 124-125, 137
 diccionario básico, 86
dispositio ideológica, 175
 distanciamiento brechtiano, 50

E
 Edad Media, 43, 55, 179
Edipo rey (Sófocles), 94-95
El ciudadano (Welles), 89
El nombre de la rosa, 6-7, 177-182, 186
El péndulo de Foucault, 6-7, 182-186

El proceso (Kafka), 58-59
El signo, 107
 Eluard, Paul, 84, 86
 emisor, 41, 84, 137
Entrevistas, 187
 espacios en blanco (79-80)
 espécimen, 153-158

F
 fábula, 67, 69-73, 88-96, 104
 abierta, 93, 96
 cerrada, 93-95
 falacia referencial, 121
 Flaubert, Gustave, 97
 fonema, 128
Fragmentos, 40
 función semiótica, 120

G
 goce del texto, 66, 68
 Grecia Antigua, 26
ground, 74-75

H
 heteromatórico, 163
 hipercodificación, 132-138
 retórica y estilística, 86
 hipercódigo, 132
 historieta, 22-35
 hombre heterodirigido, 31
 Homero, 78
 homomatórico, 163

I
 iconismo, 161-162, 176
 ícono, 159
 crítica al, 160-163
 ideología, 32, 105-106, 174-175
 Iglesia Católica Apostólica Romana, 44
 índice, 159
 indicios, 167
 industria cultural, 11, 19
 insecto (Kafka), 51-53
 integrados, 10-37
 interpretación correcta, 80
 interpretante, 76-77
 Invención (tipo), 164, 172-173
 subtipo Moderada, 164, 172-173
 subtipo Radical, 164, 172-173
inventio ideológica, 175

J
 Joyce, James, 96, 167
 juicio
 factual, 146
 semiótico, 146
Julio César (Shakespeare), 143

K
 Kafka, Franz, 51-53, 58-59, 61
 kafkiano, 59
 Kane, Charles Foster (*El ciudadano*), 89

Kant y el ornotorrico, 7
 Kelly, Gene, 40
 Kent, Clark, 24-25, 26, 28
kitsch, 21
 Kristeva, Julia, 113

L
La Biblia, 187
La divina comedia (Alighieri), 104
La estrategia de la ilusión, 32
La estructura ausente, 5, 107
La forma del contenido, 107
 La *Iliada* (Homero), 187
La isla del día antes, 7
La metamorfosis (Kafka), 51-52, 61
 La *Odisea* (Homero), 78, 97, 187
 Lacan, Jacques, 110, 113
 lector cooperante, 79-80
Lector in fabula, 8, 64, 66-106, 167
 lector modelo, 81-85, 88, 90, 104-106
 lector-espectador, 63-106
 Lévi-Strauss, Claude, 64, 67, 110
Los novios (Manzoni), 90
Los ojos fértiles (Eluard), 84

M
Madame Bovary (Flaubert), 97-99
 Madame de Renal (*Rojo y negro*), 27
 Mahler, Gustav, 47
 Mannheim, Karl, 174
 Manzoni, Alessandro, 90
 marcas
 connotativas (ver "connotación")
 denotativas (ver "denotación")
 semánticas, 127-132
 sintácticas, 127-132
 Marx, Karl, 174
 Medio Oriente, 26
 medios de masas (*mass media*), 11-20
 mensaje, 41-42, 48, 120, 135, 137
 ideológico, 32
 metáfora epistemológica, 55-58
 Metz, Christian, 113
 mito, 27-28
 mitología tradicional, 25-26, 28
 modelo elemental de comunicación, 119
 mundo
 posible, 97-104
 real, 100-101, 104
 Muro de Berlín, 147
 música
 clásica, 47
 electrónica, 46
 instrumental, 46

N
 novela, 11
 histórica, 177
 moderna, 27
 popular, 11
 realista, 26
 Nuevo Testamento, 44

O
 obra abierta, 38-64, 67
Obra abierta, 4, 8, 39-63, 68
 obra cerrada, 67
 obras en movimiento, 53-54, 61
 "Odisea, libro vigésimotercero", (Borges), 78
 Ostensión (tipo), 164, 168-169
 subtipo Ejemplo, 164, 168
 subtipo Muestra, 164, 169

P
 paseos intertextuales, 91-93
 Pávlov, Iván Petróvich, 117
 Peirce, Charles. S., 73-84, 149, 160
 Penélope (La *Odisea*), 26, 78, 97
performance, 61
 Pierce, 107
Poética (Aristóteles), 179
 posapocalíptica, cultura, 40-41

posibilidad, 60, 61
 potencialidad significativa, 80
 Pousseur, Henri, 47-48, 60
 producción de signos, distinciones en la, 146-158
 primera distinción, 146-147
 segunda distinción, 148-150
 tercera distinción, 151
 cuarta distinción, 152
 quinta distinción, 153-158
 productos
 culturales, 11, 20-21
 industriales, 21, 34

R
 RAI (Radio Audizione Italiana), 4
ratio difficilis (relación difícil), 156-158
ratio facilis (relación fácil), 156-158
 realismo socialista, 82
 receptor, 40-42, 84
 Reconocimiento (tipo), 164-167
 subtipo Huella, 164, 166-169
 subtipo Indicio, 164, 166-169
 subtipo Síntoma, 164, 166-169
 redundancia, 21, 31

referencias, 85-87, 149
 Renacimiento, 82
 Reproducción de estilizaciones y vectores (tipo), 164, 170-171
 subtipo La palabra, 164, 169
 Reproducción de unidades combinatorias, 164, 169
 subtipo
 Estilizaciones, 164, 171
 subtipo Vectores, 164, 171
Rojo y Negro (Stendhal), 27

S
 S/Z (Barthes), 64
 Sagradas Escrituras, 43
 Saussure, Ferdinand de, 45, 107-110, 113, 117
 selección contextual, 70-73
 semema, 128-129, 131, 148
 semiosis, 110, 112, 176, 183
 Semiótica para Principiantes, 74
 semiótica, 6-7, 107-176
 límites de la, 114
 sentido, 65

Shakespeare, William, 61, 143
 significado, 8, 39, 43, 45, 65, 107, 121-122, 134-135
 significante, 39, 45, 107, 122
 signo, 6-8, 74-77, 107-176
 definición de, 74
 signos
 artificiales, 117
 naturales, 117
 símbolo, 51, 159
 Sófocles, 94-95
 Sorel, Julián (*Rojo y negro*), 27
 Stendhal, 27
 Stockhausen, K., 47-48
 subcódigo, 132
 superhéroe, 28-30
Superman, 24-25, 28-33

T
 Tarantino, Quentin, 21
 tema, 88
 Teoría de la producción de signos, 140-158
 Teoría de la producción de signos (de Eco), 176
Tiempos violentos (Tarantino), 21
 tipo, 153-158

tipología de los modos de producción, 141-145
 tipología de los modos de producción (de Eco), 163-173
topic, 86-88
 trama, 67-69, 89
Tratado de semiótica general, 8, 107-176

U
Ulises (Joyce), 96-97, 167
Ulises (La *Odisea*), 26, 78, 97
 Unamuno, Miguel de, 151
 unidad cultural, 121-126
 Universidad de Bologna, 5
 de Caracas (Facultad de Arquitectura), 54, 61
 de Florencia, 5
 de Milán, 4, 38
 de Turín, 4, 38

V
 vanguardia, 21, 38
Venus de Milo, 154
 verosimilitud, 104

W
 Welles, Orson, 89

Nerio Tello



Es escritor, periodista, editor y docente universitario. Nació en La Rioja en 1951. Trabajó en diarios nacionales, revistas y radios. Publicó *Periodismo Actual*, *Guía para la acción* (ensayo, Editorial Colihue), *El viajero remoto* (teatro, Ediciones del Instituto Nacional de Teatro), *Pablo Neruda, en la luz y la sombra* (Editorial Longseller) y *Facundo Quiroga, Mariano Moreno y Lawrence de Arabia*, en la colección Para Jóvenes Principiantes (Editorial Longseller). Dictó clases en las Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Universidad de Palermo y CAECE y en institutos terciarios de periodismo.

El autor agradece muy especialmente los análisis y aportes del Lic. Mariano Véliz en el proceso de producción de este libro y la generosidad y las oportunas observaciones del Lic. Miguel Chiovetta.

Sanyú



Es el seudónimo de Héctor Alberto Sanguiliano, ilustrador e historietista que publica desde 1974 en las principales editoriales del país. Realizó adaptaciones de la literatura a la historieta, dictó cursos, fue jurado, organizó dos muestras sobre la historieta argentina y en 1999 presentó su exposición "25 años", que resumía su trayectoria.

Es autor de dos libros, *Letras Escogidas* (Adaptaciones. Doedytores, 1995) y *100 años de historieta en el mundo - La historieta en la historia argentina* (Aiglé Ediciones, 1997). Ilustró *Sociología para Principiantes* (Era Naciente, 2001) y colabora con la Fundación Museo de la Caricatura Severo Vaccaro.

