



UNIVERSIDAD MICHOCANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE FILOSOFÍA «SAMUEL RAMOS M.»
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

UMBERTO ECO Y LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA
FICCIÓN Y TEORÍA DE LA MENTIRA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

PRESENTA

MIGUEL MANDUJANO ESTRADA

DIRECTOR
DR. VÍCTOR MANUEL PINEDA SANTOYO

“conocer para crear”



Morelia, Mich., diciembre de 2009.

UMBERTO ECO Y LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA
FICCIÓN Y TEORÍA DE LA MENTIRA
MIGUEL MANDUJANO ESTRADA

*Thou art the unanswered question;
Couldst see thy proper eye,
Always it asketh, asketh;
And each answer is a lie.*

Ralph Waldo Emerson,
«The Sphinx»

*Mi stavo giocando il sogno di una vita, ovvero la vita stessa,
visto che la mia vita era costruita intorno a quel sogno.
Hai visto? L'unica volta in vita che ho detto
la verità e solo la verità,
mi hanno lapidato.*

Baudolino

*Ahora que vamos despacio, ahora que vamos despacio
vamos a contar mentiras tra-la-la, vamos a contar mentiras tra-la-la.*

Canción popular

CONTENIDO

Abreviaturas de las obras de Eco.

p. VI

Acto Introductorio.

<i>Hombre y lenguaje.</i>	p. 1
<i>Circunstancias curiosas: El lenguaje y la ciencia de los signos.</i>	p. 3
<i>'Letras' y botones, semiótica y literatura.</i>	p. 5
<i>Ficción, mentira y filosofía.</i>	p. 7
<i>Objetivos de investigación.</i>	p. 9
<i>Estructura y metodología de trabajo.</i>	p. 9

I. Umberto Eco y el camino de la estética a la semiótica.

1. La estética tomista.	p. 13
2. El itinerario de la Obra Abierta.	p. 19
2.1. Forma e interpretación; la influencia de Luigi Pareyson.	p. 20
2.2. Estética y poética de la Obra Abierta.	p. 24
2.2.1. El concepto de Obra Abierta.	p. 26
2.2.2. Obras en movimiento.	p. 27
2.2.3. El lenguaje poético.	p. 28
2.2.4. Apertura y teoría de la información.	p. 30
2.2.5. El mensaje poético.	p. 34
2.2.6. La manera de formar y el compromiso con la realidad.	p. 36
3. Historia y comunicación de masas. Apocalípticos e integrados.	p. 38

II. El plan de la semiótica general.

1. La estructura ausente: Una introducción a la semiótica	
1.1. La ciencia de los signos.	p. 45
1.2. Semiótica y cultura.	p. 49
1.2.1. Un embalse como estructura de comunicación.	p. 50
1.2.2. El universo del sentido.	p. 53
1.2.3. La estructura ausente.	p. 57
1.2.4. El mensaje estético.	p. 59
1.3. La semántica de la metáfora.	
1.3.1. Metáfora y metonimia.	p. 62

1.3.2. Il gesto che Madrake fa.	p. 64
1.3.3. Metáfora, metonimia y estructura de la Lengua.	p. 67
1.4. Mensaje estético, metáfora, metonimia, estructura, contradicción.	p. 69
2. El tratado de semiótica general.	
2.1. Una teoría de la mentira.	p. 73
2.2. Las fronteras de la semiótica.	p. 75
2.3. El camino del signo.	p. 84
2.3.1. Comunicación, código y significación.	p. 88
2.3.2. El <i>sign-function</i> o función semiótica.	p. 92
2.4. El camino del sentido.	p. 94
2.4.1. El interpretante peirceano.	p. 97
2.4.2. Diccionario y enciclopedia.	p. 99
2.4.3. El modelo Q.	p. 103
2.5. La teoría de la producción de los signos.	p. 106
2.5.1. Juicios semióticos y juicios factuales.	p. 107
2.5.2. Símbolos, índices o iconos.	p. 108
2.5.3. La invención y el texto estético.	p. 111
III. Ficción y teoría de la mentira.	
1. Consideraciones iniciales.	p. 116
2. Peirce otra vez.	p. 117
3. El Lector (y el Autor) Modelo.	p. 120
4. La escritura como teoría de la mentira semiótica.	p. 124
4.1. La ficción como creación estética.	p. 125
4.2. La <i>mentira</i> del mundo posible.	p. 126
4.3. La escritura como mentira (posible).	p. 129
4.4. Autor e interpretación, creación y literatura.	p. 133
5. De la semiótica a la hermética y de regreso.	p. 138
6. Hermenéutica, ratones, gavagais y ornitorrincos.	p. 141
7. <i>Ecco-lo</i> : Semiótica y creación literaria.	p. 149
Animal semiósico. Epílogo y conclusión.	p. 155
Bibliografía.	p. 165

Abreviaturas de las obras de Eco:

AEI <i>Apocalípticos e integrados</i>	LEC <i>Lector in fabula</i>
ALB <i>Dall'albero al labirinto</i>	LEF <i>Le forme del contenuto</i>
APS <i>Apostillas a 'El nombre de la rosa'</i>	LIM <i>Los límites de la interpretación</i>
ARB <i>Arte y belleza en la estética medieval</i>	LIT <i>Sobre literatura</i>
BUS <i>La búsqueda de la lengua perfecta</i>	MOU <i>Mouse or Rat?</i>
DEF <i>La definición del arte</i>	NOM <i>El nombre de la rosa</i>
DIA <i>Diario mínimo</i>	OA <i>Obra abierta</i>
DIR <i>Dire quasi la stessa cosa</i>	OW <i>The Open Work</i>
EA <i>La estructura ausente</i>	PAS <i>Seis paseos por los bosques narrativos</i>
EST <i>La estrategia de la ilusión</i>	ROL <i>The Role of the Reader</i>
ESP <i>De los espejos y otros ensayos</i>	SEG <i>Segundo diario mínimo</i>
EXP <i>Experiences in translation</i>	SEM <i>Semiótica y filosofía del lenguaje</i>
ILP <i>Il problema estetico in Tommaso d'Aquino</i>	SIG <i>Signo</i>
INT <i>Interpretación y sobreinterpretación</i>	SUP <i>El superhombre de masas</i>
KO <i>Kant y el ornitorrinco</i>	TRA <i>Tratado de semiótica general</i>

Efectivamente, el proyecto de una disciplina que estudia el conjunto de la cultura, descomponiendo en signos una inmensa variedad de objetos y de acontecimientos, puede dar la impresión de un 'imperialismo' semiótico arrogante. Cuando una disciplina define como objeto propio 'toda clase de cosas' y, por consiguiente se considera con derecho a definir mediante sus propios aparatos categoriales el universo entero, el riesgo es grave indudablemente. La objeción más común dirigida al semiólogo 'imperialista' es: "si para ti hasta una manzana es un signo, no hay duda de que la semiótica se ocupa también de la compota... pero en ese caso el juego deja de ser válido". Lo que este libro desearía demostrar es que desde el punto de vista semiótico no hay diferencia alguna entre una manzana y una compota de manzana, por un lado, y las expresiones lingüísticas /manzana/ y /compota de manzana/, por otro. La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda CONSIDERARSE como signo. Signo es cualquier cosa que puede considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe sustituir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.*

Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada.

La definición de 'teoría de la mentira' podría representar un programa satisfactorio para una semiótica general.

Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, § 0.1.3.

Acto Introdutorio.

Hombre y lenguaje.

Como el consuelo y el beneficio de la sociedad no podía obtenerse sin comunicación de ideas, fue necesario que el hombre encontrara unos signos externos sensibles, por los cuales esas ideas invisibles de que están hechos sus pensamientos pudieran darse a conocer a otros hombres. (Locke, *Ensayo*, III.2.i)

El epígrafe de Locke me recuerda otro fragmento que tiene que ver con dar a conocer los propios pensamientos a otros hombres. Es la historia del pueblo de Balnibarbi, cuyos sabios emprendieron un proyecto que pretendía suprimir completa y absolutamente todas las palabras. Para llevar a cabo su misión, los hombres tendrían que llevar encima todas las cosas que necesitaran para expresar correctamente aquello de lo que tuvieran que hablar. Los más doctos y entendidos abrazaron con entusiasmo el método de expresarse por medio de cosas, aun con el inconveniente que suponía llevar auestas un bulto grande de objetos cuando se tenía que tratar un asunto amplio y variado. (J. Swift, *Los viajes de Gulliver*)

El caso, por supuesto, es extremo. Con él, Swift nos muestra la necesidad de pretender que las cosas puedan sustituir a las palabras e inversamente, que no hay una relación de correspondencia entre signos y realidad. Precisamente, si algo nos permite el lenguaje es no tener que recurrir sino a una suerte de 'realidad' interior donde buscamos, creamos e inventamos la manera *de decir*, buscando la adecuación entre el pensamiento y lo que al final es dicho.

El ejemplo nos conduce al problema del *verbum interioris* agustiniano. A través de Heidegger, H.-G. Gadamer explicó que la enunciación hablada está siempre detrás del contenido de la enunciación, es decir, de la palabra interior, de manera que sólo se podrá comprender lo hablado "si se reconstruye y verifica el hablar interior que está al acecho [...] de lo dicho." (Grondin, 1999, p. 16)

Finalmente, el *bulto* en el que hurgamos buscando la manera de tratar asuntos, sencillos o amplios, es una especie de *ánima privada* que permanece restricta a los demás, a veces a nosotros mismos, y al que no tenemos otro acceso que no sea la mediación del lenguaje.

Esto último no supone que haya un ‘mundo prelingüístico’ como un *mundo de las ideas-que-serán-palabras* u-tópico, lo que existe es más bien un mundo orientado al lenguaje. Para decirlo con el mismo Gadamer, el conocimiento de la realidad y de nosotros mismos implica el lenguaje de una manera tan propia, que más que aprender a utilizar un instrumento ya existente para clasificar lo ‘familiar y conocido’, aprender a hablar significa “la adquisición de la familiaridad y conocimiento del mundo mismo tal como nos sale al encuentro.” (2006b[1986], p. 147)

No obstante, cuando afirmamos que es una ‘realidad que nos antecede’ no significa que consideremos al lenguaje como una suerte de *espíritu universal* que todo lo organiza, al contrario, como afirmó Foucault, el lenguaje “está depositado en el mundo [...] forma parte de la gran distribución de similitudes y signaturas.” (2007[1966]), pp. 42-43)

En *El lenguaje* (1992[1921]), Edward Sapir afirma que el lenguaje es una ‘impresión ilusoria’, Ferdinand de Saussure (1945[1915]), por su parte, aceptará también que es una cosa ‘adquirida y convencional’ y el habla una red muy compleja y cambiante de adaptaciones diversas que tienden a la comunicación de ideas. Es decir, ya los autores *canónicos* de la ciencia del lenguaje descubrieron que la naturaleza lingüística trasciende el *vehículo* para constituirse la *capacidad fundamental* de crear y establecer el lenguaje como una condición de acceso a las cosas.

Podríamos referirnos a muchas de las características que la filosofía del siglo XX reconoció en el lenguaje. Por lo pronto nos conformaremos con tres fundamentales: El ‘auto-olvido’, la ‘ausencia del yo’ y la ‘universalidad’.

La primera de estas características confirma la naturalidad de la capacidad lingüística, pues es ‘auto-olvido’ del elemento estructural, es decir, la gramática y la sintaxis, por parte del lenguaje vivo. La ‘ausencia del yo’ sostiene que el habla pertenece a la esfera del ‘nosotros’, ya que hablar es siempre hablar a alguien y así como hay un ‘auto-olvido’ de la estructura formal, la ‘ausencia del yo’ manifiesta la *omisión* práctica de uno mismo en favor de la alteridad. Por último, el componente de ‘universalidad’ establece que el lenguaje no pertenece a un ámbito cerrado sino que lo envuelve todo. (Gadamer, 2006b, pp. 149-151)

A propósito de esta cuestión, Eco afirma en *Signo*:

Tan pronto como se instaura una forma observable e interpersonal de comportamiento sígnico visible, existe un lenguaje. (SIG, p. 108)

Circunstancias curiosas: El lenguaje y la ciencia de los signos.

Locke, Lambert, Husserl, Peirce, Saussure, Morris, Jakobson, Barthes. Todos los autores que han hablado de *semiótica* la han definido como 'doctrina de los signos'. (ESP, p. 323) Más aún, de Aristóteles a Cassirer, pasando por Hobbes y San Agustín, la filosofía ha abordado el problema del signo como un objeto de estudio propio, y no obstante, la semiótica contemporánea ha puesto en entredicho la noción de signo.

Lo ha hecho en dos sentidos. Por un lado, por considerarlo 'vasto e impreciso', por el otro, disolviéndolo como unidad ilimitada en el tejido del enunciado, texto, semiosis o proceso comunicativo. '*Signis*' que son objeto de una maraña de disciplinas, enfoques, etc.

Eco admite de uno de sus críticos que la semiótica oscila entre 'tres empresas independientes'. Una modesta, la segunda especulativa y la tercera falaz. La primera busca una pluralidad de significados en un mismo texto, una suerte de 'lujuria' estructuralista por encontrar significados que el mismo autor no habría reconocido. La segunda empresa se refiere a la 'especulación' de ámbitos difusos que no alcanzan a agotar los modos de conocimiento humano, como la fenomenología, y la tercera se funda en la 'falaz' constitución de una ciencia de los signos innecesaria y simuladora. (ESP, p. 324-326)

En este mismo orden de ideas, Eco no niega que haya una particular 'crisis' en la semiótica contemporánea. En *Semiotics and Philosophy of Language* consiente en que si bien el 'giro lingüístico' ha convertido toda filosofía en una reflexión constante sobre el lenguaje, la filosofía del lenguaje en particular ha dado por hecha la investigación sobre los '*grammars*' que utilizan distintos sistemas semióticos. (1997b, p. 1) Es decir, los filósofos del lenguaje no están muy preocupados por la manera en que el componente léxico-sintáctico es organizado, les preocupa más bien la actividad

de hablar, que es la manera en que usamos esas gramáticas para hacer afirmaciones sobre los mundos posibles o actuales, y su relación con la naturaleza del significado, con los orígenes del lenguaje, con el Ser, etc. Contrariamente, la semiótica estructural tuvo mucho más que ver con la gramática.

La cuestión es que la línea que divide la filosofía de la gramática es tenue. Bajo esta consideración, Peirce trató de hacer de la semiótica un asunto filosófico y elaborar una gramática especulativa. Siguiendo esta línea, Eco considerará la posibilidad de diversas semióticas particulares derivadas de una semiótica general. (1997b, p. 3)

En adición, en el siglo en el que la semiótica se ha consolidado como disciplina, dice Eco, “se han producido una serie de declaraciones teóricas sobre la muerte o, en el mejor de los casos, la crisis del signo.” (SEM, p. 19) Es decir, podría decirse que el ‘carnet de identidad’ de la semiótica viene sellado, de origen, por la crisis.

Por lo demás, Eco piensa que la ocultación silenciosa del signo es un ‘rito antiquísimo’ al que la disciplina ha sobrevivido:

El problema es presentado, y luego eludido. Eludir no significa eliminar como presencia, sino callar como *nombre* (y por tanto como problema autónomo): se usaban signos y se construían gramáticas de esos signos para producir discursos, pero no se quería reconocer como discurso filosófico a una ciencia de los signos. (SEM, p. 20)

De la misma manera, si bien cabe *aceptar* la crisis de la disciplina en aras de una constitución más firme, este ‘rito antiquísimo’ al que se refiere Eco también ha ocultado la traza filosófica de la semiótica, ante lo que responde:

La semiótica es filosófica, porque, como la filosofía, reacciona con un acto de *asombro* donde (como diría Peirce) «encontramos algunas circunstancias muy curiosas que podrían explicarse por la suposición de que sean el caso de una regla más general y, por consiguiente, adoptamos dicha suposición». (SEM, p. 327)

En este orden de ideas, E. Gilson afirma que hoy en día no sólo la lingüística y las ciencias del lenguaje abordan el fenómeno amplio de la significación, la filosofía no puede abandonar la

posibilidad de decir algo ya que “el habla humana es un hecho como los otros y [...] conviene decir de él lo que haga falta cada vez que su presencia plantee un problema.” (1974, p. 94)

No obstante, hay también una distinción entre una semiótica general y la filosofía del lenguaje marcada por las características fundamentales del proyecto semiótico, a saber, (1) que tiende a hacer sus categorías tan generales que las incluye y define no sólo en lenguajes naturales o formales, sino también cada forma de expresión, incluso en aquellas que parecen ajenas a la organización gramatical y (2) que tiende a esbozar las generalizaciones desde sus experiencias con las gramáticas hasta el punto en que la reflexión sobre el mundo se convierte en algo difícil de diferenciar de la descripción gramatical misma. (Eco, 1997b, p. 4) Es decir, fomenta la crisis las presentaciones que hacen de la semiótica una suerte de ciencia de la naturaleza que considera la percepción como un aspecto de la semiosis. Esta reflexión llevará a Eco a colocar la semiótica entre las ‘ciencias cognitivas’. (1997b, p. 6)

Conjuntamente, habría que destacar que de lo que se ocupa la semiótica general es una relación de mediación, es decir, las condiciones con las cuales una actividad interpretativa puede reconocer cualquier objeto como entidad semiótica. La crítica de la modestia, la especulación y la falacia olvida esto último, y no tiene en cuenta que antes del discurso semiótico los signos no existen. (SEM, p. 330)

La semiótica postula, en un gesto *filosófico* –dice Eco– el concepto general de signo, para que se pueda hablar de fenómenos opuestos de forma unificada. Al mismo tiempo, una semiótica general es una reflexión de posibilidad de las semióticas específicas. Esta multiplicidad revela que la semiótica, más que una ciencia es “una actividad filosófica”. (ESP, 355)

‘Letras’ y botones, semiótica y literatura.

La relación entre la ciencia de los signos y la literatura es natural. Pocos ámbitos, o no pocos sino solamente algunos con tanta claridad, asumen como el ‘mundo de las letras’ una semiótica general.

Una persona que utiliza la lengua escrita lo hace de manera automática, como la marcha o el habla. No obstante, su adquisición supone un proceso que va de la observación de las cosas a su pertenencia cualitativa, a través de una relación de semejanza que establece la simbolización gráfica elemental. El proceso de la escritura pasa por un sistema inicial de simbolización gráfica de tipo icónico en la que existe una relación de parecido entre los grafismos trazados sobre el papel y lo que representan. (Leal, 1987, p. 48) Luego, la simplicidad de los símbolos de primer orden gana complejidad cuando con la aparición de la palabra se pierda la proximidad de la imitación y se establezca una relación con independencia de las cosas entre los *grafos-ías* y las ideas.

De esta manera, el hombre deja de enfrentarse directamente con la realidad para retroceder frente a ella en la medida en que avanza su actividad simbólica. A esto es a lo que se refiere E. Cassirer cuando afirma que el lenguaje es símbolo no porque designe una porción del mundo con una imagen sino porque crea y despliega un mundo propio de sentido. (1975, p. 84) Así mismo, en la *Filosofía de las formas simbólicas* es evidente un proceso de *independencia* del lenguaje que inicia en lo sensible (relación del lenguaje con las cosas) para llegar a la intuición. (1998[1964])

Ahora bien, este universo de sentido puede tener una relación más bien ficticia con la realidad. Como ejemplo, un botón. Los botones tienen propiedades morfológicas accidentales (forma, tamaño) y esenciales de su reconocibilidad: que esté fijo al borde de un tejido en relación con un ojal en el otro extremo plegable sobre el primero. Hay también algunas otras propiedades funcionales que nos permiten establecer un 'sistema de oposición' elemental entre botón y ojal.

Sin embargo, advertimos que hay botones que tienen una función ornamental, es decir, una especie de 'síntomas falsos'. No obstante, si bien pueden ser caracterizables como una 'mentira', los botones ornamentales no tienen una función mentirosa; "si alguien ostenta un síntoma falso, no intenta ocultar su falsedad y no tiene razones para mentir" (SEM, p. 331), es decir, debe tener alguna razón de ser, tal vez la posición social del dueño de la chaqueta en cuestión. Una oposición 'emic' (significativa para el agente) entre botón y ojal establece el botón como artificio mecánico funcional, la ausencia 'etic' (observación ajena al agente) del ojal caracteriza el botón como artificio

simbólico. (SEM, p. 331) El sentido en que en este trabajo abordaremos una ‘teoría de la mentira’ es otro.

Tal vez no sea necesaria una semiótica de los botones: lo que nos dicen es intuitivo (familiar). Pero por las mismas razones no habría que hacer la gramática de una lengua, porque al lego parece intuitivo que /la nieve es blanca/ quiera decir lo que dice y que /la pereza se come el donde/ carezca de sentido determinable. (SEM, p. 332)

De la misma manera, una semiótica de la creación literaria es factible, no sólo por la diferencia en la complejidad entre ‘letras’ y botones, sino por la necesidad con que se convierte en su objeto en virtud de su naturaleza. Antes dijimos que el signo está en el corazón de la semiótica y es la fuente de su naturaleza filosófica, así, la consideración de la ‘signidad’ de todo sistema de significación supone, pues, la posibilidad de una semiótica especial.

Ficción, mentira y filosofía.

En su *Tratado de semiótica general*, Umberto Eco define la semiótica como “la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.” (TRA, p. 22)

La definición es una especie de juego que señala la arreferencialidad y sus trampas. Eco nos remite así a una semiótica de las presuposiciones, del simulacro y de la creación literaria en medio de la cual su propia obra es el mejor ejemplo: *El nombre de la rosa*, *El péndulo de Foucault*, *La isla del día de antes*, *Baudolino* y *La misteriosa llama de la reina Loana* son la actualización de su juego con lo no real, con lo posible, con lo imaginario, y un botón perfecto de la ficción como *mentira*.

Mentir, dice el diccionario, es decir lo contrario de lo que se piensa, pero también es fingir o aparentar. Miente el que contradice la verdad, pero miente también el que sólo la oculta. El lenguaje, muchas veces *esconde* las cosas detrás de un signo, pero muchas otras lo hace *a través de* un signo, de manera que hace la ‘mentira’ necesaria y la disculpa sin sospecha porque nos acerca la realidad y nos deja interpretarla, y hasta transformarla, como sucede con la escritura. El escritor

capta el mundo desde un mundo especial, lo inspira; “siempre la literatura se anticipa a la vida” afirmó O. Wilde. (2001, p. 54)

Consideramos que el lenguaje, en cuanto expresión, es construcción del sujeto. De esta manera se puede abordar la actividad lingüística como acción creativa. En el proceso de independencia de lo sensible hacia lo intuitivo el lenguaje se libera de la imitación en la medida en que se aleja de los objetos. No obstante, para Cassirer, este es un proceso que no se aparta de la sensibilidad, puesto que la materia de la sensación no está dada antes de la conformación, sino que implica la referencia al espacio y al tiempo. Hay, de esta manera, una particular compenetración en la expresión sensible y espiritual del lenguaje, e igualmente, existe un esquema de los conceptos sensibles que difieren de la imagen, como si la conciencia lingüística aprehendiera las relaciones intelectuales y las ideas proyectándolas en el espacio de manera análoga. (1998, p. 162) Por lo demás, cada determinación del lenguaje del mundo repercute en la determinación del mundo del yo, pero el lenguaje también dispone de medios propios e independientes para develar y configurar esta otra existencia subjetiva. (p. 224)

Finalmente, el lenguaje deja de ser imitación de la realidad para convertirse en un órgano, así, el individuo vive con los objetos pero sólo tal como le son presentados por el lenguaje. (Cassirer, 1975, p. 85) En la visión de Cassirer, la diversidad de los idiomas no es una variedad de sonidos y signos sino de visiones del mundo, por eso, al llegar a la fase del lenguaje en la expresión intuitiva, el tratamiento de la metáfora es obligado. Esta figura adquiere autonomía propia y ‘se libera’ de lo real hasta ‘crear’ una nueva realidad. En parte, esto es lo que pasa en el arte y la experiencia estética. Por último, el conocimiento sensible no es una experiencia que el hombre alcance por sí mismo, sino más bien es el arte (y la literatura es arte) quien introduce al hombre en esa estética, desde donde él captará después –y de un nuevo modo– el mundo natural. (Dufrenne, 2002, p. 210)

En términos generales, esta es la fuente original del asombro que justifica esta investigación. Se ha ido construyendo de distintas vetas que buscan la unidad en la posibilidad de un tratamiento

filosófico de un hecho semiótico reconocido en la literatura. De esta manera, se trata también desde una particular estética, 'a caballo' entre la teoría de la comunicación y la filosofía de la cultura.

Explicaremos, finalmente, la manera en que abordamos el proyecto y algunas cuestiones de orden metodológico.

Objetivos de investigación.

En el inicio de este trabajo nos planteamos: (1) Explicar la semiótica de Umberto Eco en términos de una semiótica cultural. (2) Desarrollar los supuestos de una *teoría de la mentira* semiótica y (3) Anotar la relación entre esta *mentira* semiótica y la ficción y creación literaria.

Así mismo, para fundamentar semióticamente esta *teoría de la mentira* nos propusimos: (i) Analizar el papel del signo como punto de partida de una semiótica general y su justificación como una realidad cultural. (ii) La cultura como una realidad plausible de análisis semiótico y el análisis de la relación entre una semiótica de la significación (teoría de los códigos) y una semiótica de la comunicación (teoría de la producción de los signos) como de la relación entre signo y cultura. (iii) Los elementos del análisis sígnico como sus vías de realización. (iv) El concepto de creatividad o productividad lingüística y su relación con los elementos anteriores como parte del proceso cultural semiótico de la vida del signo. (v) El estudio de la relación entre semiótica y creación literaria, sobre todo en la consideración de esta *teoría de la mentira* como proceso de creación.

Estructura y metodología de trabajo.

Una vez planteados los objetivos, sabíamos que el trabajo debía ser planteado en torno al *Tratado de semiótica general*, pero había otros elementos que se abrían paso a partir de ese núcleo definido como ondas en el agua alrededor de una gota que cae. Esos otros elementos tenían que ver tanto con los antecedentes como con los consecuentes del *Tratado* y resultaban en una secuencia más o menos homogénea, cronológicamente hablando, que marcaba a la perfección la sucesión de las obras de Eco.

De esta manera, la tesis aborda tres partes fundamentales. La primera acomete el camino que Umberto Eco recorre desde la estética tomista hasta la historia y comunicación de la cultura de masas. Comprende la etapa de Eco como estudiante en Turín bajo la tutela de L. Pareyson, la redacción de *Opera aperta* y cómo el concepto de obra abierta impactó el ámbito de la estética italiana hasta convertirse en un elemento de análisis cultural.

La segunda parte constituye el núcleo del trabajo y lo titulamos *El plan de la semiótica general* precisamente porque abarca la primera intromisión formal de Eco en la semiótica a través de sus clases en la escuela de arquitectura de las universidades de Turín y Milán y que preparan su etapa como profesor ordinario de semiótica en Bolonia. La sección está dividida en dos partes, la primera de las cuales acomete el análisis del signo que Eco realiza en *La estructura ausente* pero también en otras obras contemporáneas como *Signo y Le forme del contenuto*. En este apartado ya destacamos la influencia de la teoría de las funciones del lenguaje de Jakobson que permiten a Eco abordar cuestiones relativas a la función estética y/o poética del lenguaje.

El segundo apartado de la segunda parte aborda la considerada obra fundamental de la semiótica de Eco, es decir, el *Tratado*. En el *Tratado* es evidente la influencia, nunca negada, del filósofo norteamericano C. S. Peirce, así como la consideración de la invención y el texto estético.

En honor a la verdad, *Kant y el ornitorrinco* es una obra que completaría la visión semiótica fundamental de Eco, no obstante, hemos considerado que el núcleo de su argumento debía ser tratado en relación a otro problema, lo que lo remitió a un apartado de la tercera parte y le restó protagonismo.

Con todo, el criterio de la investigación debía dar lugar, en la tercera parte al problema que anuncia el subtítulo del trabajo: *Ficción y teoría de la mentira*.

En esta tercera parte tratamos de recoger los argumentos que nos permitan concluir la función de la creación literaria como una especie de teoría de la mentira, y en esa medida, parte fundamental de una semiótica de la cultura. El núcleo de esta última sección lo representa la teoría

de la cooperación textual y algunos de sus efectos para el universo de la interpretación, como la cuestión de la hermética y la traducción.

Al final, aunque muy tímidamente, configuramos la manera como nuestros presupuestos y elaboraciones quedan finamente ilustradas en la propia obra, literaria y semiótica, del autor piemontés Umberto Eco.

El trabajo, pues, aborda el paradigma de la semiótica considerando de manera particular la posibilidad de una semiótica particular de la creación literaria. Renuncia, por falta de tiempo y capacidad, a elaborar un ejemplo práctico de análisis textual y se conforma con una reconstrucción pormenorizada del sendero de Eco. No obstante, hay que decir que no se reduce tampoco a una relación íntegra de la obra del profesor italiano, sino que establece la cuestión de la escritura y su proceso creativo como un contexto en el que se desarrolla un criterio de lectura de la obra de Eco. Este criterio es, precisamente, la teoría de la mentira.

Eco no desarrolla en ninguna de sus obras una 'teoría' en estos términos. Algunas referencias de unas pocas líneas son lo único que nos permite ver bajo la rúbrica de la 'teoría de la mentira'. El término es, sin duda, sugerente, y nos invita a construir los términos en que una teoría así sería posible. No obstante, no hay una teoría de la mentira propiamente dicha en la obra de Eco, o lo que es lo mismo, su aporte semiótico, y más aún, semiótico-literario, puede ser leído como una teoría de la mentira. Esto último es gran parte de lo que hemos pretendido.

Uno de los títulos de Eco, *Entre mentira e ironía*, nos permite ver que, con todo, tampoco se trata de una alusión que carezca de contenido. Por lo contrario, la obra es un libro de análisis textual que, si bien no agrega elementos a la teoría semiótica, nos muestra que es en la práctica, por ejemplo, la práctica literaria, donde ha de actualizarse. Por esto lamentamos, nuevamente, no haber contado con los medios que nos permitieran un ejercicio práctico al final de la disertación. Desde luego, presentamos este texto con la seguridad de que su contenido y su organización representan un trabajo minucioso y pausado sobre la obra de Eco, y constituye, por supuesto, una opción de titulación efectuada con seriedad y dedicación.

Finalmente, hemos decidido citar las obras de Eco a través de abreviaturas. La lista de abreviaturas establece el título de la obra y éste, a su vez, la edición a que se refiere. La mayoría de estas fuentes primarias fueron cotejadas en sus versiones originales si bien muchas de ellas son referidas a través de traducciones españolas, preferiblemente las de editorial Lumen que cuentan con la participación del autor. En pocos casos remitimos a dos versiones de la misma obra, esto se debe únicamente a los efectos (estragos) del tiempo que pusieron en nuestras manos ora un libro, ora el otro y, en el caso visible también en la sección de bibliografía, de versiones o ediciones de títulos similares o traducidos pero con variaciones en el contenido.

Debo agradecer muy especialmente a quienes fueron mis compañeros durante la etapa de créditos docentes de la Maestría en Filosofía de la Cultura de la UMSNH, quienes de muchas maneras colaboraron con sus observaciones y correcciones a este proyecto. Igualmente, a los profesores en cuyo seminario elaboré alguna de las partes del trabajo o presenté planteamientos afines, en particular, a la Dra. Rosario Herrera y a los Dres. Mario Teo Ramírez y Oliver Kozlarek. A los lectores y sinodales que generosamente accedieron a revisar la tesis en un tiempo récord, Dr. Eduardo González Di Pierro y Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez. A Elena María, por sus consejos y disposición y a la amistad intelectual de César Sánchez, Julio Murillo y otros que en la UVAQ también escucharon mi planteamiento. A Marisol, Sue, Wez, Gaby, Rodrigo y los amigos de siempre. De manera muy particular a los coordinadores del programa Dr. Jaime Vieyra García y a la motivación y revulsivo de la Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto, pero sobremanera al acompañamiento constante y desinteresado de la dirección del Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo.

Miguel Mandujano Estrada

I. Umberto Eco y el camino de la estética a la semiótica.

Umberto Eco arribó a los temas semióticos a través de un trayecto iniciado en la consideración estética. A través de su trabajo como divulgador de la cultura en los medios de comunicación, el tratamiento filosófico del arte se fue transformando en una mixtura entre la filosofía estética, la comunicación de masas y la crítica del arte.

En boga está el idealismo de B. Croce y el estructuralismo semiótico y antropológico. No obstante, la tutela en la Universidad de Turín de L. Pareyson le dota de una formación tradicional que la profundización en el pragmatismo 'ontológico' de Charles Sanders Peirce lo llevan a madurar una estética semiótica que se distingue del paradigma estructural y se aproxima al hermenéutico.

Los formalistas rusos habían negado la estética como solar cognoscitivo donde asentar sus teorías para sustentarlas en el paradigma de la lingüística moderna. Sólo el círculo de Bajtín reaccionó en contra de los jóvenes teóricos del método formal criticando su cientificismo y su oposición a la estética general. Refiriéndose a los formalistas rusos, Eco afirmará:

They had not fully understood that the putting into form of a work of art has also to involve the organization of content; they had therefore been working on signifying systems without taking into consideration those semantic systems which the new Russian semioticians were able to re-discover at the level of religious systems and world views. (1997c, p 54)

1. La estética tomista.

Eco se doctoró en 1954 con la tesis *El problema estético en Santo Tomás de Aquino* que le dirigió el filósofo italiano Luigi Pareyson, maestro también de Gianni Vattimo y algunos otros filósofos como Sergio Givone y Diego Marconi en la Universidad de Turín. La tesis fue publicada en 1956 como *Il problema estetico in San Tommaso*, y la segunda edición (1970) lleva el título *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*.

La referencia obligada en materia estética era entonces Benedetto Croce (1866-1952), cuya influencia ejercía, aun desaparecido, una autoridad a la que Pareyson, y Eco a través de él, hicieron frente.

Croce, en su obra clásica de 1902, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (2005), reconoce la existencia de algunas ideas estéticas en el medioevo pero estableciendo que no son originales, sino que provienen de la reflexión de la época antigua y sustituyen la idea de 'sumo Bien' por el concepto de 'Dios cristiano'. El pensamiento medieval, se caracteriza así –dice Croce–, por su 'rigorismo estético' y la 'negación' del arte por parte de la religión. (p. 219)

Según U. Eco, Croce piensa que las ideas de Santo Tomás se mueven en una atmósfera 'generalísima', sofocada por la especulación teológica cuando, como en Hegel, el arte deriva de la intuición personal. En este sentido, es ocioso encontrar, o tratar de encontrar, movimientos comunes, por ejemplo, en la época medieval: El arte no es filosofía, no es ciencia natural, no es historia, habría dicho Croce. (1978)

Ciertamente, Eco reconoce que los filósofos medievales propusieron cánones de producción artística sólo a través de los teóricos de la antigüedad clásica, y que muchas de sus categorías son tomadas de la tradición bíblica y patristica. No obstante, añade que el pensamiento medieval incorpora esos conceptos en marcos filosóficos que dan a su especulación estética una 'indiscutible originalidad' no sólo por la referencia a un concepto abstracto, sino porque remiten también a 'experiencias concretas'.

Es decir, no niega Eco la experiencia de la 'belleza inteligible' como una realidad moral y psicológica propia del hombre de la Edad Media, pero bajo la consideración de estas 'experiencias concretas' declina entender el medioevo como "la época de la negación moralista de la belleza sensible", (ARB, p. 15) ya que este juicio indica una 'incomprensión fundamental' de la mentalidad medieval.

Para Eco, cuando Tomás habla de belleza y de forma artística, no maneja sólo nociones abstractas sin correspondencia, sino que se refiere implícitamente a un mundo que le es familiar; recordemos su temprana formación musical y sus composiciones, entre las que destaca el aún popular *Pange lingua*. Así mismo, para Eco la estética es un campo de intereses acerca del valor de la belleza, y si la estética es toda reflexión sobre el arte, entonces, el medioevo ha podido hablar de estética y abunda, en definitiva, en cuestiones estéticas.

La estética de Santo Tomás adquiere su organicidad a través del concepto de forma, sin embargo, en la consideración general del pensamiento medieval, algunas de las soluciones a problemas no previstos pueden contradecir la regla general. A grandes rasgos, el sistema tomista tiende a demostrar (1) la 'contemplabilidad' estética de toda forma, y (2) la prioridad de la sustancia natural sobre la forma artificial, es decir, de la creación divina sobre la producción humana. (ILP, pp. 243-244) Ahora bien, si todo el ser es bello y la belleza se funda en la estructura formal del objeto como centro de atención de una 'visio' humana, entonces, todo ser puede convertirse bello si se considera como tal. Pero, ¿puede ser considerado como tal?

La sua bellezza ci apparirà quando capiremo come la cosa ha adeguato sé stessa [...]. Non per nulla ci è parso opportuno affermare che l'apprensione estetica debba essere preparata dal giudizio intellettuale, cioè da una conoscenza profonda ed exhaustiva della cosa; appresare l'*integritas* è commisurare la realizzazione al concetto che vi ha presieduto. (ILP, p. 244)

Esta 'integritas', es muy difícil que el hombre puede conocerla completamente, pero de ahí no se puede concluir, paralelamente, que las formas naturales sean, en cambio, bellas 'a los ojos de Dios' y cerradas a la visión humana como se ha hecho afirmar, erróneamente, a Santo Tomás:

Quella *claritas* con cui la natura dovrebbe manifestare la pienezza Della propria perfezione esiste certo di diritto ma –sempre in linea di diritto– *debe* essere inattingibile di fatto. [...] Ogni piacere estetico provato di fronte alle forme artificiali è teoreticamente impossibile ma –per forza di teoresi– praticamente l'unico di cui ci sia data la possibilità. (ILP, p. 246)

En esto radica el éxito lógico de un proceso deductivo construido con los medios del sistema pero en franca contradicción con él. Finalmente, en la escolástica post-tomista se diluirá el concepto de forma.

Por lo demás, Eco destaca la influencia de Tomás (aunque no en su forma ‘pura’ eclesiástica) en el pensamiento contemporáneo. Joyce, dice, es el ejemplo más claro de un escritor de vanguardia que funda su poética juvenil sobre la estética escolástica. Más aún, para nuestro autor, el Aquinate vuelve al mundo moderno a través de la mediación de Marshall McLuhan, para habitar la discusión del universo de los mass media y “per renderci conto che questo filosofo, anche quando parla di estetica, non è un fantasma de biblioteca.” (ILP, p. 8)

En otro orden de ideas, Eco aborda, en *Arte y belleza en la estética medieval* la controversia entre místicos y rigoristas (s. XII), documentando la polémica de cistercienses y cartujos sobre el lujo en la decoración de las iglesias y/o el reconocimiento de las cualidades estéticas del ornamento. Siguiendo estas cuestiones, Eco destaca la actitud ante la belleza del hombre medieval.*

A fin de cuentas, entre la finalidad ornamental y el exceso en el lujo, el problema medieval remite a la dicotomía ‘utilidad’ versus ‘belleza’, *pulchrum* y *aptum*, lo que nos lleva a la consideración de la carga alegórica del símbolo, merced al cual, unos y otros, místicos y rigoristas, analfabetas e ilustrados, acceden a la verdad.

Ahora bien, Eco tiene muy claro que la teorización del lenguaje alegórico de Santo Tomás, si bien es rigurosa y novedosa, está inserta en el marco teocéntrico del hombre medieval, dándole a la poética del símbolo dos sentidos. Por un lado está el reconocimiento de que la poesía es arte, e inmediatamente, la aclaración de que este arte como ‘hacer’ humano es inferior al conocimiento puro de la filosofía y la teología. Así, para Santo Tomás no se puede hablar de

* Esta polémica no deja de recordarnos el litigio de los franciscanos contra sus críticos en *El nombre de la Rosa*, no sólo por el debate, que podría remitir a la discusión referida, sino además, por el relato que hace Eco de la impresión que Adso experimenta cuando pasa a través del portal de la sala capitular de la misteriosa abadía. Lo que Adso vive en ese trayecto es un ejemplo de la dimensión sensible de la experiencia estética según me parece.

‘metáforas poéticas’ en la Biblia, ya que esto reduciría la naturaleza revelada de la escritura y haría de la poesía misma ‘ínfima doctrina’ (ARB, p. 93).

No obstante, nos dice Eco, Santo Tomás establece que es posible hablar de un ‘*sensus spiritualis*’ o de una suerte de ‘sobresentidos’ que se pueden atribuir a un texto, aunque habría que distinguirlos del sentido literal, revelado e histórico, de la escritura. En realidad, y dado que en los textos sagrados se identifican el sentido del enunciado y la circunstancia de la enunciación, el sobresentido se reconoce en los casos en que el autor no pretendía comunicar y no sabía que comunicaba. Este ‘sensus’ particular se refiere sólo al caso de la Sagrada Escritura, evidentemente, por la condición sacra del escrito a la que Tomás y los medievales se someten, pero no sucede así con la poesía ‘mundana’, donde siempre debe reconocerse un sentido parabólico de lo escrito.

Ahora bien, así como para la Edad Media es imposible reducir el carácter de la Biblia a una poética del mundo, para Eco son igualmente ilícitos los ‘fantasiosos paralelos’ que ciertos escolásticos pretenden hacer de la escritura con la intuición bergsoniana o crociana. Habría, evidentemente, que reconocer la distinción de los contextos, y dar a cada poética, su momento y diferencia en la historia.

Una vez dada por sentada la pertinencia de su estudio, el problema de la tesis de Eco es hacer evidente cómo para Santo Tomás es posible predicar algo del ente en sí mismo sin que la predicación sea una mera tautología.

Y es que siendo el ente aquello más patente que concibe el entendimiento y en que se resuelven todas sus concepciones, no puede añadirse nada entitativamente; no obstante, hay ciertas notas que ‘algo le añaden’. ¿Qué es lo que permite el reconocimiento de estas notas? Eco dirá, el concepto de *ens*, que manifiesta en sí, las categorías trascendentales, *unum*, *res aliquid*, *verum*, *bonum*.

El neotomismo ‘clásico’, pongamos como ejemplo a Étienne Gilson (1884-1978), ha ahondado en la distinción entre Santo Tomás y su fuente, Aristóteles.

Gilson, en *El ser y la esencia* (1951) encomia el aporte del Aquinate al distinguir la idea de *esse*. Mientras que en Aristóteles no hay mayor distinción entre lo que es el ente, la *ousía*, y la sustancia, Santo Tomás añade la presencia de otro principio, el *esse*. Si por la forma el ente es lo que es, gracias al *esse* es o existe. Con esta conclusión, Tomás establece que la forma no es la raíz última de la realidad, lo es su *actus essendi*.

La cuestión es que el neotomismo sigue la línea realista inaugurada por este *esse*, cargando las tintas en este hecho, y olvidando, un tanto, el otro concepto distinguido, es decir, el *ens*. La tesis de Eco, en cambio, es que Santo Tomás reconoce los trascendentales a partir de este otro concepto, en particular la belleza, tanto en su dimensión intelectual, como sensible.

Evidentemente, *ens* y *esse* son, en Santo Tomás, dos dimensiones de una misma unidad, pero justificar la trascendentalidad del ser desde la condición formal del ente permite a Eco afirmar que para el santo napolitano la belleza acompaña al conocimiento, y añadir, desde esta misma dimensión, los criterios de proporción, integridad y claridad.

La importancia de esta dimensión formal la evidencia Eco cuando establece que, para Santo Tomás, no es suficiente el *pulchra enim dicuntur quae visa placent* (son bellas las cosas que vistas agradan), de donde podría desprenderse una suerte de subjetivismo, sino que la afirmación se completa con el *pulchrum in debita proportione consistit*, y el *ad pulchritudinem tria requiruntur*, es decir, lo que caracteriza a lo Bello no es el hecho de que lo mire alguno de algún modo, sino el que la forma resplandezca con armonía objetiva sobre las partes proporcionadas de la materia. (ILP, pp. 65-68)

En otro lugar, Eco evidencia que para el Aquinate la manera en que pueden interpretarse la *claritas*, la *integritas* y la *proportio*, nos lleva a la consideración de lo *pulchrum* no como la forma substancial sino como una substancia toda, es decir, un organismo que es síntesis de materia y forma. (ARB, p. 110)

Precisamente, la originalidad tomista radica en proponerse una 'ontología existencial' en la que es fundamental el *ipsum esse* o acto concreto de existencia pero de manera que la

composición entre forma y materia se fundan en la composición entre esencia y existencia, es decir, siempre en unidad. “El *quo est* no explica el *ens*: la forma más la materia todavía no son nada.” (ARB, p. 111) Ha de darse la participación divina para que la forma y la materia se unan en un acto de existencia, estableciéndose así, la relación entre organizante y organizado.

Siendo, pues, esta *proportio* no un simple atributo sino la relación misma entre la materia y la forma o *perfectio prima*, se sigue de ahí un segundo criterio de la belleza, que es la *integritas*, o presencia en el todo orgánico de todas las partes que lo definen como tal.

Al final, y dado que ambos principios residen en el organismo completo y la complejidad de sus relaciones, la característica de la *claritas* adquiere un significado propio. Santo Tomás condena la intemperancia, dice Eco, no por razones éticas, sino por razones estéticas, ya que en el intemperante ‘se apaga’ la luz de la razón, que es la fuente de la claridad. (ILP, p. 135)

De lo anterior se infiere que la belleza es causa formal, y el bien, la causa final, por eso para la teoría de los trascendentales tomista el *pulchrum* no se reduce al *bonum*.

2. El itinerario de la Obra Abierta.

Después de la universidad, Eco comenzó a trabajar como editor en los programas culturales televisivos de la RAI (*Radio audizione italiana*). Al mismo tiempo, fue colaborador de la *Rivista di Estetica e Incontri musicali*, que lo ligó al grupo de *Il Verri*, que después se convertiría en *Quindici*, la publicación del *Gruppo 63*, un movimiento vanguardista italiano que reunió intelectuales como Edoardo Sanguineti y Luciano Anceschi. También escribió en semanarios como *The Times Literary Supplement* y *L'Espresso*.

En la RAI, Eco conoció al compositor vanguardista Luciano Berio, cuya obra resultó fundamental para la elaboración de la *Obra abierta*. En el prefacio a la segunda edición (1967[1962]), Eco recuerda que las cuestiones de la obra abierta se iniciaron siguiendo las experiencias musicales de Berio y discutiendo con él, con Henri Pousseur y con André Boucourechliev los problemas de la nueva música.

Berio, cuenta Eco, trabajaba por ese entonces, entre 1958 y 1959, en un experimento sonoro llamado *Homenaje a Joyce*, basado en el capítulo 11 del *Ulises*, un pasaje particularmente rico en onomatopeyas y aliteraciones:

Resumiendo: cuando, en 1959, Berio me pidió un artículo para su revista *Incontri musicali* (sólo cuatro números en total, pero todos históricos), volví a ocuparme de una comunicación que había presentado, en 1958, al Congreso Internacional de Filosofía y comencé a escribir el primer ensayo de *Obra Abierta*, y después el segundo (...) Con todo, yo todavía no pensaba en el libro. Quien pensó en él fue Italo Calvino, que leyó el ensayo en *Incontri musicali* y me preguntó si quería hacer de él algo para que lo publicase Einaudi. Yo le dije que sí, que lo pensaría, y a partir de aquel momento comencé a planificar un libro muy complejo, una especie de *summa* sistemática sobre el concepto de apertura. (OA, p. 6)

La *summa* a la que Eco se refiere nunca fue tal; en 1962, Bompiani publicó los ensayos bajo el título de *Obra abierta*, y aunque Eco pensó que sería una obra exploratoria del plan original, nunca hubo una siguiente. Originalmente, un ensayo sobre Joyce ocupaba la mitad del libro. Este ensayo se publicó por separado desde 1965 como *Las poéticas de Joyce* y la edición inglesa de 1989 contiene ensayos que no están en otras traducciones, aunque alguno de ellos aparece en *La definición del arte*.

2.1. Forma e interpretación; la influencia de Luigi Pareyson.

La influencia de Luigi Pareyson (1918-1991) en la obra de Eco trasciende la dirección de su tesis doctoral sobre la estética tomista, representa, como hemos apuntado, una alianza frente al idealismo de Benedetto Croce, el esteta más influyente del contexto italiano.

Croce, reconociendo que hay dos formas de conocimiento, el intuitivo y el lógico, y considerando que la conciencia de la realidad se funda en la distinción entre imágenes reales e irreales, pero que estas distinciones se dan sólo en un segundo momento, establece que la percepción es intuición, y el arte un conocimiento intuitivo, inmediato e individual. (Croce, 2005)

Además, para Croce “ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione.” (2005, p, 12) De manera que no sólo la percepción se reduce a la intuición, sino que el contemplador de la obra de arte debe encontrar, o reencontrar, la intuición ‘que provocó’ al artista.

[Croce] Recita l’incipit dell’opera che la conoscenza ha due forme: o è conoscenza intuitiva o conoscenza logica e pertanto *conoscere significa produrre o immagini o concetti*. (ALB, p. 486. Mi énfasis)

Pareyson procede, en cambio, desde la consideración de la vida humana (unitaria y completa) como una constante invención y producción de formas, no sólo en el aspecto teórico, sino en todos los que constituyen la vida ‘real’. En este sentido, dice Eco en «Form and Interpretation in Luigi Pareyson’s Aesthetics» (En OW), que siendo cada forma un acto de invención, toda labor humana es, de algún modo, artística.

Evidentemente, habrá que distinguir entre la obra de arte y las formas ‘cotidianas’ de la artísticidad, pero el caso es que, mientras que Croce define el arte como la intuición del sentimiento, Pareyson insiste en la ‘unitotalidad’ del individuo que, en una dirección artística, forma, mejor aún, ejerce ‘formatividad’, el término que expresa mejor el carácter de ‘organismo’ de vida propia dotada de ley interna.

totalità irripetibile nella sua singolarità, indipendente nella sua autonomia, esemplare nel suo valore, conclusa e aperta insieme nella sua definitezza che racchiude un infinito, perfetta nell’armonia e unità della sua legge di coerenza, intera nell’adeguazione reciproca fra le parti e il tutto. (2005[1954], p. 7)

En consecuencia, Croce no admitiría el carácter moral del arte, pero para Pareyson, en la invención artística interviene la moralidad no sólo como ‘misión’, sino como ‘deber’, es decir, como un compromiso, afectivo, inteligente, que preside la organización de la obra. Esta persona que forma, es, dice Eco, la obra formante en cuanto estilo o ‘modo de formar’. (DEF, p. 14)

Primariamente la forma es un acto de invención, pero donde invención es un concepto distinto de la representación o de la expresión; así, mientras en Croce deberíamos entender

‘forma’ en el mismo sentido de ‘intuición’ (de hecho, como un sinónimo), en Pareyson hay una noción digamos, *quasi hilemórfica* de ‘forma’, donde constitutivamente, entran en relación la forma y su ‘formatividad’, o modo en que se forma.

En *Els problemes actuals de l'estètica* (1997[1959]), Pareyson establece que el aspecto esencial del arte es el productivo. Más aún, todas las actividades humanas, incluso las espirituales, tienen un aspecto visible, manual. No obstante, el arte es producción y realización en sentido ‘intensivo’, inminente y absoluto, hasta el punto que frecuentemente ha sido denominado como ‘creación’, puesto que llega a producir objetos radicalmente nuevos, “*increment de la realitat veritable i propi, innovació ontològica.*” (p. 43)

El fet és que l'art no és només dur a terme, produir, realitzar, i el simple «fer» no basta per definir-ne l'essència: l'art és també *invenció*. Aquesta no és execució de quelcom de ja ideat, realització de un projecte, producció segons regles donades o predisposades; és *un fer tal que, mentre fa, inventa el que està per fer i la manera de fer.* (Pareyson, 1997, p. 43)

Es decir, el arte es ‘un hacer’ donde el aspecto realizativo se intensifica y se une a un aspecto inventivo. En esta realización no es solamente un ‘facere’ sino un ‘perficere’, es decir, algo que se desempeña, una invención tan radical que puede dar lugar a una obra original e irrepetible. Estos son los caracteres de la forma. “Els conceptes de forma i normatividad semblen, per tant, els més adequats per a qualificar respectivament l'art i l'activitat artística.” (Pareyson, 1997, p. 43)

Entonces, a la consideración idealista del arte como ‘visión’, Pareyson opone el concepto de arte como forma, y a la identidad de intuición y expresión, el mentor de Eco opone el concepto de ‘producción’ como acción de formar o acción formante.

Sucede entonces que, mientras Croce se manifiesta indiferente a la materialidad de la obra de arte, considerándola, decíamos, ‘pura forma’, la ‘forma’ pareysiana es ‘orgánica’, es decir, una unidad de carácter físico, autónoma, armónicamente calibrada y regida por sus leyes propias. Esta formación artística se revela a través del ‘estilo’ o ‘modo de formar’, que descubre

la personalidad total del artista y no sólo su subjetividad, en la única, personal y verdadera manera en que fue formada la obra de arte.

Es decir, que si bien en la identidad intuición-expresión Croce entiende el arte como una suerte de 'figuración interior', expresión y exteriorización son, en la formatividad pareysiana, dos conceptos independientes que sólo así pueden dar al hecho artístico una realidad, por encima de su intuición, a través del modo de formar –dinámica y dialécticamente–, del artista.

La forma pareysiana es entonces, la culminación de un proceso de figuración pero también el inicio de una serie de sucesivas interpretaciones, donde se pueden ver las dos dimensiones, formal y material, de la obra de arte y la conexión que existe entre ellas:

Every work is identical to its execution, but it also transcends it. It is identical to it in that it surrenders itself to it and finds in it its only way of being; it transcends it because it is at once its stimulus, its law, and its judge. (Pareyson citado por Eco, OW, p. 164)

Particularmente, en este concepto de 'interpretación', Pareyson deja ver el cariz material de la obra de arte, e insiste en que la vida es 'invención' y 'producción de formas', y habría, por tanto, que afirmar el carácter artístico de toda realización humana. (DEF, p. 13)

Pero el acto de formar no es unidireccional o unívoco; la 'forma-formante' que es la actividad artística, obedece a una constante 'dialéctica' del 'intentar' del artista, que es su propio acto de formar. No quiere decir, sin embargo, que todas las partes de la obra sean consideradas en función del organismo artístico como forma total, ya que las partes gozan también de la perfección y la legalidad en la que intervienen. Significa que la forma, autónoma y realizada, puede ser contemplada en su perfección sólo si se considera de una manera 'dinámica'. (DEF, pp. 17-20) Esta afirmación implica que *la forma puede ser mejor entendida como un acto de comunicación.*

Este concepto de dinamicidad es importante para el de interpretación, ya que éste decide la integración entre un mundo de formas dotadas de legalidad humana, y la presencia de una actividad humana que, además de actividad formante, es también actividad interpretativa.

Al mismo tiempo, el proceso de formación y la personalidad misma del formador coinciden en el tejido de la obra como 'estilo' o 'modo de formar'; la persona, por lo tanto, 'se forma' en la obra y comprender la obra es lo mismo que poseer la persona del creador hecha objeto físico. Así, el contenido de la obra es el creador mismo, que al mismo tiempo se hace forma y constituye el organismo como estilo. (DEF, p. 30)

El formador y su estilo habitan una suerte de 'universo cultural' donde el conocimiento de su personalidad se convierte en el propio modo de formar, pero además, se enmarca en un contexto histórico donde continúa produciendo historia.

Por parte del fruidor, la contemplación de la forma supone siempre una suerte de 'actividad interpretativa' en una dialéctica en la que el artista no tiene otro modo de descubrir la obra que realizándola, y en realidad, "el artista se encuentra en la situación de tener que *acabar* un trabajo sin saber de antemano qué le queda por hacer para completar lo que está realizando" (Pareyson, 1987, p. 27) De manera que esta dialéctica entre la actividad del artista y la intencionalidad de la obra está, dice Pareyson, entre la 'libre iniciativa de la persona' y la 'teología inmanente de la forma'. "La obra es a la vez la ley y el resultado de su aplicación, como *forma formata* y *forma formans* al mismo tiempo, presente tanto en los presentimientos del artista como en el producto de su trabajo." (Pareyson, 1987, p. 29)

2.2. Estética y poética de la obra abierta.

Más que de estética teórica, los ensayos que componen la *Obra abierta* se presentan como una historia de la cultura y, en particular, como una historia de las poéticas. De esta manera, Eco, más que hacer una estética al modo de Pareyson, realiza una consideración, diríamos, desde el punto de vista del lector, de la obra de arte.

El particular punto de vista de Eco sobre el arte se inicia con la consideración del carácter de 'apertura', multiplicidad o complejidad de la obra de arte, condición que comunica, analíticamente, la constante y progresiva interacción entre el usuario y la obra.

Esta interacción usuario–obra, es siempre de análisis y reconstrucción; de ahí que la definición del arte tenga que ser completada hasta el momento en que se reconocen las múltiples maneras en que la definición es determinada y delimitada, por la cultura y por el arte. De hecho, la idea de un modo de formar del artista llega a ser más importante que el objeto formado, ya que considera la obra como un instrumento mediante el cual se comprende un nuevo modo de formar, que es un proyecto de poética. (DEF, pp. 129-130) En el mismo sentido, la fruición de la obra es, entonces, un proceso analítico que se destina a una estructura.

Ahora bien, como marco de construcción de una obra de arte, el término ‘poética’ trasciende la referencia lingüístico-literaria para convertirse en una suerte de panorama operativo que el artista se propone y ejecuta en su ejercicio artístico. La poética no sólo es el programa y marco de la elaboración del arte, sino que se convertirá, una vez que esté realizado, en su propio criterio de juicio. En la obra de arte no hay, sólo y siempre, una determinada poética que se aplica, sino que la obra misma se propone como un intento de formular una poética, y dice Eco en *La definición del arte* que incluso cuando se trata de una obra conseguida, ésta debiera reconocerse en la medida en que ha sabido expresar el problema de poética que pretendía resolver.

La obra de arte contemporánea, sigue Eco, se reduce a un manifiesto poético, que es, por tanto, filosófico, acerca del modo de ver las cosas a través del arte.

La obra es la ‘formación concreta’ de una poética, y así, añade algo a nuestra comprensión y a nuestro placer.

Un problema de poética, será, entonces, un ‘modo de formar’ que la obra intenta comprender, que actualiza y desde el que parte. Esto capacitará a Eco para hablar de una ‘poética’ de la obra abierta.

2.2.1. El concepto de 'Obra abierta'.

Las nuevas producciones de música instrumental, destaca Eco en «La poética de la obra abierta» (En OA), se caracterizan por la 'autonomía interpretativa' que se concede al intérprete. Esta libertad es llevada a tal punto que interviene 'francamente' en la forma de la composición. En este sentido, las obras de Berio, de Stockhausen, de Pousseur, se contraponen a realidades sonoras organizadas de modo 'definitivo y conclusivo' como una fuga de Bach, *Aida*, o la *Sacre du Printemps*. (OA, pp. 71-73)

La obra abierta, y ésta es su principal característica, no crea un mensaje categórico y acabado, sino que abre la posibilidad de varias organizaciones, confiadas al intérprete. Así, las obras abiertas son, por tanto, "no obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada [sino] obras 'abiertas' que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente." (OA, p. 73)

No obstante, la 'apertura' de la obra de arte no es, para Eco, una categoría crítica, sino un modelo hipotético. Es decir, no se trata de dividir las obras de arte en 'válidas' e 'inválidas', preferir las 'abiertas' y evitar las 'cerradas', o dar a unas el reconocimiento que puede negarse a las otras; ante todo, la apertura es una característica que le es propia a toda obra de arte, ya que ésta constituye, de por sí "un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante" (OA, p. 34) y entonces, "la apertura, entendida como fundamental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante de toda obra en todo tiempo." (OA, p. 37)

Por otro lado, Eco entiende 'obra' como 'forma' al estilo de Pareyson, es decir, como un todo orgánico proveniente de la fusión de distintos niveles de experiencia precedente, tales como ideas, emociones, disposiciones, vivencias, temas, argumentos, etc.

Una forma es una obra conseguida: el punto de llegada de una producción y el tiempo de partida de un consumo que, al articularse, vuelve siempre a dar vida a la forma inicial desde diferentes perspectivas. (OA, p. 40)

Sin embargo, Eco también utiliza 'forma' como 'estructura', "si bien una estructura es una forma no en cuanto objeto concreto, sino en cuanto sistema de relaciones". A fin de cuentas, dice Eco, "la 'estructura' propiamente dicha de una obra es lo que tiene ésta de común con otras obras, en definitiva, aquello que un modelo revela." (OA, pp. 40-41) Por lo demás, podemos reconocer dos tipos de intérprete: el ejecutante o el usuario. Ambos son manifestaciones de una misma actitud interpretativa, de ahí que toda lectura o goce, represente una forma, y al mismo tiempo, todo goce, como en Pareyson, sea una interpretación.

2.2.2. Obras en movimiento.

Existen tres diferentes tipos de apertura respecto de la atención del lector, en un primer sentido, toda obra de arte, aunque haya sido producida siguiendo poéticas de necesidad, es abierta a la ilimitada cantidad de lecturas posibles. El segundo estaría constituido por obras que aunque orgánicamente completas, están 'abiertas' a la continua generación de relaciones internas que el destinatario descubre y selecciona en su acto de percibir el estímulo. Finalmente, un tercer sentido lo constituyen las obras, llamadas por Eco, obras en movimiento.

Una obra como la de Berio, es abierta en un sentido mucho más evidente, ya que está planteada "intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella [y así] la obra que [el autor] 'sugiere' se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete" (OA, p. 80) en el que promueve 'actos de libertad' consciente.

La literatura, al fundarse en el uso del símbolo como comunicación de lo definido, es, de esta manera, del tipo obras en movimiento, por eso es que está abierta a reacciones y comprensiones siempre nuevas. En este sentido, la obra literaria es una "continua posibilidad de aperturas." (OA, p. 81) Más adelante dice que aun donde el desenlace de la historia es esperado y deseado, cuasi unívoco, la obra es considerada abierta, ya que dicha solución tiene, en realidad, que venir del concurso consciente del público. El ejemplo recurrente en Eco es el *Finnegans Wake* de Joyce.

En la obra del autor irlandés, el 'sentido' ilimitado tiene la riqueza del cosmos; en el *pun*, el *calembour* joyciano, una palabra se combina para dar un nudo de significados. (OA, p. 82)

Es importante subrayar que para Eco resulta fundamental que esta actividad de interpretación posible de las obras abiertas existe en respuesta a la obra de arte, es decir, no se da porque sí, de manera inmotivada, al contrario, es responsabilidad de la poética del artista. Una vez dada la obra, entra en juego, entonces sí, esa 'ambigüedad perceptiva' que da al lector la "posibilidad de colocarse antes del convencionalismo del conocimiento habitual para tomar el mundo en una plenitud de posibilidades que precede a toda estabilización debida a la costumbre." (OA, p. 92)

Podríamos resumir entonces: (1) las obras 'abiertas' en cuanto 'obras en movimiento' se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor; (2) otras obras, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, abiertas a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; (3) en otro sentido, toda obra de arte está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles.

Finalmente, habría que insistir en que en la dialéctica entre 'obra' y 'apertura', la persistencia de la obra es "garantía de las posibilidades comunicativas y, al mismo tiempo, de las posibilidades de fruición estética" (OA, p. 220) y que

La apertura, por su parte, es garantía de un tipo de goce particularmente rico y sorprendente que persigue nuestra civilización como un valor entre los más preciosos, puesto que todos los datos de nuestra cultura nos llevan a concebir, sentir, y por consiguiente, ver el mundo según la categoría de la posibilidad. (OA, p. 222)

2.2.3. El lenguaje poético.

Según Eco, la poética contemporánea apela, de por sí, a la movilidad de las perspectivas. Hemos comentado cómo en un sentido o en otro, ninguna obra de arte es 'cerrada' en sí misma.

No obstante, el caso de la poética es particular, porque se da en ella una distinción propia, que es la de los mensajes de función referencial y los de función emotiva.

El mensaje referencial obedece, claramente, a una función denotativa del lenguaje, siendo así, unívoco; por otro lado, las estimulaciones emotivas se perfilan como un sistema de connotaciones controladas por la estructura del lenguaje.

Teniendo este dato conceptual, el creador intentará unirlo a un dato material, y en ese momento, habrá dado el paso que lo coloque en el terreno de la estética:

El hecho de sostener la referencia imprecisa y la llamada mnemónica con una apelación más directa a la sensibilidad a través del artificio fonético, nos lleva indudablemente a los límites de una operación comunicativa particular que podríamos señalar, de la manera más simple, como 'estética'."(OA, p. 117)

Otra característica fundamental de este tipo de mensaje es que no sólo identifica un significado con un significado, sino que puede detenerse en los significantes para referirse a sí mismo, es decir, el mensaje es *autorreflexivo*.

Ahora bien, no es que la esteticidad esté en el discurso emotivo más de lo que lo está en el discurso referencial, en realidad, apunta Eco, *el lenguaje poético implica el uso emotivo de las referencias y el uso referencial de las emociones*.

En el signo estético, la referencia semántica no se agota en la referencia al denotatum, sino que se enriquece cada vez que es disfrutado, así, el significado vuelve sobre el significante y se enriquece con nuevos ecos, dada la naturaleza interactiva de la relación gnoseológica y entendiendo el signo lingüístico como un 'campo de estímulos'. En el estímulo estético el receptor debe captar el denotatum global, así, "Todo significado, que no puede ser aprehendido si no es vinculado a otros significados, debe ser percibido como *ambiguo*." (OA, p. 122)

2.2.4. Apertura y teoría de la información.

La apertura es, entonces, la condición de todo goce estético y a la vez, toda forma susceptible de goce. En cuanto dotada de valor estético, la obra es ‘abierta’ “aún cuando el artista tienda a una comunicación unívoca, y no ambigua.” (OA, p. 126)

Pero hay, además, una apertura que se basa en los elementos que componen el resultado estético y no sólo en el resultado. Estas formas abiertas, son, digamos, ‘más abiertas’, o más específicamente abiertas, y aunque en unas y otras, la apertura es explícita, ésta última es una apertura superior que aumenta el nivel de información.

Para Eco, la poética contemporánea refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en los que se establece, ‘como un campo de probabilidad’, una ‘ambigüedad’ que estimula actitudes de acción o de interpretación siempre distintas.

De esta manera, y como ya habíamos apuntado, la dinamicidad de la obra artística se entiende mejor si se explica como un proceso de comunicación, y en consecuencia, de paso de información. Tal vez ésta sea una de las principales aportaciones de la *Obra Abierta*; el uso, en un texto de estética, de nociones provenientes de campos del conocimiento tradicionalmente extraños al filosófico, como la teoría de la información y, como veremos después, la teoría de la comunicación de masas.

Para Eco, pues, se puede considerar cómo un cierto tipo de poética refleja la misma situación cultural en la que se originaron las investigaciones sobre la información. Esta poética es, por supuesto, la de la obra abierta, pero cómo la ‘apertura’ y la ‘ambigüedad’ de la obra de arte tienen que ver con una teoría de la información se explica enseguida.

La teoría de la información tiende a cuantificar la cantidad de información contenida en determinado mensaje, información que está delimitada por una serie de ideas acerca de la fiabilidad de la fuente. Por ejemplo, la afirmación «mañana no lloverá» dicha un día de marzo, no aporta una cantidad de información que deba considerarse; es más, no ofrece ninguna información, ni poca ni mucha, ya que normalmente nunca llueve en marzo, en cambio, la

afirmación «mañana, 12 de marzo, lloverá» sí ofrece una cantidad de información nueva, y no porque en realidad llueva o no ese día, sino, al contrario, por la imposibilidad de que suceda. La información, dice Eco, “es una cantidad ‘sumada’ a lo que ya sé.” (OA, p. 136)

Pero aclaremos: la información debe estar definida en el ámbito de las situaciones más simples en que la cantidad de información pueda ser medida. En la obra de Eco, ya desde *Obra Abierta*, se inaugura así uno de los problemas que desarrollará posteriormente en su semiótica, que es el del cálculo binario de la información, según el cual, para calcular la cantidad de información habría que tomar en cuenta que el máximo de probabilidad de que ocurra un acontecimiento como 1 y el mínimo 0, de esta manera, la relación entre una serie de acontecimientos verificables, y la serie de probabilidades de ella, se establece como la relación entre una progresión aritmética y geométrica.

La teoría de la información procede entonces por elecciones binarias, utilizando unidades ‘bit’ (binary digit, o señal binaria); Eco subraya que:

la cantidad de información transmitida por un mensaje es el logaritmo binario del número de alternativas susceptibles de definir el mensaje sin ambigüedad. (OA, p. 138)

Ahora bien, para medir la disminución o aumento de la cantidad de información, Eco se sirve del concepto de ‘entropía’.

El punto de partida, otro elemento aparentemente ‘extraño’ en la consideración de Eco, es el segundo principio de la termodinámica de Clausius, según el cual, no es posible un proceso cuyo único resultado sea la transferencia de calor, ya que, además, habrá una pérdida en el procedimiento. Recordemos: según el primer principio, punto de partida de Clausius, obtengo una transformación de trabajo en calor, pero la cuestión es que cuando transformo este calor, nuevamente, en trabajo (y éste es el segundo principio), no obtengo la cantidad de trabajo inicial. Ha habido, pues, una degradación o un ‘consumo’.*

* El primer principio de la conservación de la energía de Lavoisier establece que si se realiza trabajo sobre un sistema o bien éste intercambia calor con otro, la energía interna del sistema cambiará. Esta ley

Esto quiere decir que hay procesos reversibles, pero en los que la energía se consume. Hay, también, procesos naturales de dirección única, pero el punto es, que si se quiere encontrar una medida general de la irreversibilidad, es preciso pensar que la naturaleza demuestra una especie de preferencia por ciertos estados más que por otros, para esto será necesario encontrar una magnitud física que mida la preferencia de la naturaleza por cierto estado, esta magnitud crece en los procesos irreversibles. Esto es la entropía, y según el principio, se asocia a la idea de consumo, aunque habría que apuntar que mientras que en termodinámica define un consumo, la entropía, en realidad, es una medida estadística, es decir, un instrumento matemáticamente neutro que nos dice que la naturaleza prefiere un estado más uniforme a uno menos uniforme; la naturaleza tiende a un 'desorden elemental' del que es medida la entropía. Esta es la manera en que lo toma Eco.

En el mismo orden de ideas, nuestro autor dice que un aumento de entropía (física) no impide que puedan realizarse unos procesos en los que se verifican hechos de organización, o sea, una organización de acontecimientos según cierta improbabilidad, y de esta manera pueda darse una entropía decreciente.

En otro sentido, recordaremos este concepto de 'entropía' en el punto 3. de la tercera parte cuando veamos que un 'lector modelo' participa en la configuración del texto estético dotándolo de 'orden'. Pero a esto iremos mucho más adelante.

De esta manera, para Eco, la existencia de relaciones de causa y efecto de entropía decreciente establecen la existencia del 'recuerdo'. (OA, p. 142) El recuerdo, así entendido, no es más que un almacenamiento de información, de ahí que Eco encuentre una relación tan

permite definir el calor como la energía necesaria que debe intercambiar el sistema para compensar las diferencias entre trabajo y energía interna. Según el primer principio, el motor de un barco podría tomar el calor del mar para moverlo, situación que es completamente imposible. Esta imposibilidad viene definida por el segundo principio de Clausius (y su equivalente de Kelvin-Planck): "No es posible ningún proceso cuyo único resultado sea la extracción de calor de un recipiente a una cierta temperatura y la absorción de una cantidad igual de calor por un recipiente a temperatura más elevada". No es posible, pues, un proceso cuyo único resultado sea la transferencia de calor de un cuerpo de menor temperatura a otro de mayor temperatura.

estrecha entre entropía e información. Esto nos ayudará a entender que medir la cantidad de información significa medir un orden o un desorden según el cual un mensaje dado está organizado.

Abreviando: siguiendo el concepto de información de Wiener, Eco piensa que el contenido informativo de un mensaje está dado por su grado de organización, como medida de un orden, y en consecuencia, de un desorden, de manera que la entropía será lo opuesto a la información, lo que quiere decir que en la información de un mensaje viene dada su capacidad de organizarse según un orden particular.

Es así que, en cuanto información, la lengua se convierte en un hecho improbable con respecto a la entropía por la cantidad de 'orden' probable. Eco establece la entropía como una medida del significado de un mensaje en forma negativa, es decir, una medida negativa, ya que la lengua funda su propia cadena de probabilidades y el mensaje, para salvaguardar el mensaje, se llenará de reiteraciones, a las que Eco llama 'redundancia'. (OA, p. 144)

Ahora bien, si sólo el cincuenta por ciento de lo que se dice se debe a lo que se quiere comunicar, el cincuenta por ciento restante estará dominado por la 'estructura de la lengua', y la comprensibilidad de un mensaje estará regulado por el orden, fundamentando su previsibilidad, es decir, su trivialidad; en otras palabras: en cuanto más ordenado y comprensible es un mensaje, tanto más previsible resulta.

Por lo anterior, resulta insatisfactoria para nuestro autor la opinión de que el 'significado' y la 'información' sean sinónimos, y que se puedan relacionar 'orden' y 'sistema de probabilidades', como opuestos a 'entropía' y 'desorden'.

La información, como añadidura a lo sabido, está vinculada a la 'originalidad', a la 'no probabilidad', por eso Eco reconoce de Wiener que

Un fragmento de información, para contribuir a la información general de la comunidad, debe decir algo sustancialmente distinto del patrimonio de información ya a disposición de la comunidad. (OA, p. 147)

El 'desorden' en una lengua, aumenta pues, la información de un mensaje.

2.2.5. El mensaje poético.

Es precisamente en el arte, en particular en la poética, donde se verifica la última afirmación. Entendamos aquí por poética aquella relación nueva de sonido y concepto, sonidos y palabras que comunica al mismo tiempo que un significado dado, hasta el punto de que la emoción surge incluso cuando el significado no está claro. De esta manera Eco resalta la originalidad de la organización, la imprevisibilidad de los sistemas de probabilidades, la desorganización, y el hecho de que “la estética debe interesarse más en las ‘formas de decir’ que en ‘lo que se dice’.” (OA, p. 150) Y completa:

Estamos, pues, examinando la posibilidad de dar una *información* que no sea «significado» habitual *a través de un empleo de las estructuras convencionales de un lenguaje, que se oponga a las leyes de probabilidad que lo regulan desde el interior.* (OA, p. 150)

Ahora bien, ¿cómo se transmite aquí la información? Podríamos decir que de manera proporcional a la entropía, ya que en cuanto mayor es la información, más difícil es comunicarla, y cuanto más claramente comunica un mensaje, menos informa.

Pero, hay que aclararlo, la información, como medida de posibilidad, no tiene nada que ver con la verdad o falsedad de un mensaje. El sentido estadístico de información es, entonces, más amplio que el comunicativo. Estadísticamente, tengo información cuando cuento con la copresencia de todas las probabilidades a nivel de fuente de información. Comunicativamente, tengo información cuando en el seno del desorden, confecciono y constituyo un orden como sistema de probabilidades; es decir, un código, y cuando en el seno de este sistema introduzco, a través de la ambigüedad, elementos de desorden.

¿Cómo comunica el discurso poético? Eco establece que “en el arte, uno de los elementos de la singularidad del discurso estético viene dado por el hecho de que se rompe el orden de probabilidades de la lengua,” (OA, p. 154) de donde inferimos que, ante la carencia de significado, se recibe una enorme masa de información.

Sin embargo,

La tendencia al desorden que caracteriza positivamente la poética de la apertura deberá ser tendencia al desorden 'dominado', a la 'posibilidad' comprendida en un 'campo', a la libertad vigilada por 'gérmenes de formatividad', presentes en la forma que se ofrece abierta a las libres elecciones del usuario. (OA, p. 162)

En la apostilla de 1966 a *Obra abierta*, Eco añade que la información es una propiedad de la fuente de los mensajes, la fuente, a su vez, 'elige' de entre la equiprobabilidad del sistema binario, lo que supone un orden, y así, un significado. En este sentido, la teoría de la información no podría aplicarse al mensaje poético ni a ningún otro mensaje, pero lo que hace el mensaje ambiguo es infundir desorden en el código, en el orden superpuesto al desorden entrópico de la equiprobabilidad de la fuente. Así, el mensaje no es la fuente de una información que hay que filtrar a partir de un desorden inicial, sino el desorden con respecto a un orden precedente, es decir, que en lenguaje poético, el mensaje mismo se convierte en fuente.

Ahora bien, y dado que la información filtrada no es cuantitativamente computable, como tampoco lo es la capacidad informativa del mensaje-fuente, la teoría de la información se convierte en teoría de la comunicación.

Así pues, la poética de la obra abierta supone, por un lado, las razones históricas o *background* cultural, es decir, la visión del mundo que se supone en el lector, y por otro, las distintas posibilidades de lectura de tales obras. (OA, p. 197) Lo importante es destacar que la apertura no sustituye a la forma, sino que la coloca como un 'campo de posibilidades', ya que lo que se goza es la calidad de una forma, es decir, de una obra que es abierta porque es obra. Sobre la base de una información cuantitativa se establece la información estética, aquella es la posibilidad de aportar a los signos la mayor parte de integraciones personales compatibles con las intenciones del autor. La información estética consiste, entonces, en relacionar los resultados de la primera información con las cualidades de su origen:

Así, en la dialéctica entre *obra* y *apertura*, la persistencia de la obra es garantía de las posibilidades comunicativas y, al mismo tiempo, de las posibilidades de fruición estética. (OA, p. 220)

La apertura, por su parte,

es garantía de un tipo de goce particularmente rico y sorprendente que persigue nuestra civilización como un valor entre los más preciosos, puesto que todos los datos de nuestra cultura nos llevan a concebir, sentir, y por consiguiente, ver el mundo según la categoría de la posibilidad. (OA, p. 221)

2.2.6. La manera de formar y el compromiso con la realidad.

En «De la manera como formar compromiso con la realidad» (En OA) Eco aborda una dimensión social del estilo y de la poética de la obra abierta.

Remitiéndonos a Marx, Eco diferencia el concepto de *Entfremdung* ('alienación-en-algo') del de *Verfremdung* ('alienación-de-algo'), para decir que el primero es una suerte de renuncia a uno mismo, un "verse-intervenido-por algo que no somos nosotros" (OA, p. 278)

Marx, dice Eco, reprocha a Hegel que no haya distinguido la 'objetivación' (*Entäusserung*) de 'alienación' (en el sentido de *Entfremdung*), porque mientras que la objetivación era para Marx un proceso positivo e inalienable, la alienación constituía, desde el ya, una situación de hecho.

Entonces, la conciencia, al constituirse como conciencia, "no poseería tanto la lucidez de eliminar la condición de alienación en el objeto, sino que, en un deseo rabioso de absoluto, ataría el objeto y resolvería el problema refugiándose en sí misma" (OA, p. 280) Por esto, no ha de verse el trabajo como una actividad del espíritu, sino

como un producto del hombre que exterioriza sus fuerzas y que en este punto debe concretamente pasar cuentas con lo que ha creado. Si el hombre tiene entonces que 'recuperar su propia esencia alienada' no podrá suprimir (...) el objeto, sino que tendrá que actuar prácticamente para suprimir la alienación, es decir, transformar las condiciones en el ámbito de las cuales entre él y el objeto

creado por él mismo se ha producido una dolorosa y escandalosa escisión. (OA, p. 280)

Esta escisión es económica y social. Por eso Hegel no distinguió las dos formas de alienación, porque apenas el hombre se objetiva en el mundo de las obras creadas, se crea inmediatamente una especie de tensión imposible de eliminar. Por un lado, el dominio del objeto y sobre el objeto, y por el otro, la pérdida en el objeto. Así, la alienación puede verse como un elemento constitutivo de toda relación con los otros y con las cosas, por lo que el problema de la 'autoconciencia' se encuentra en el mundo que edifica, en los 'yoes' que reconoce y/o desconoce. Esta objetivación es siempre, más o menos, una alienación, una pérdida de uno mismo y al mismo tiempo un reencuentro.

Pero no por esto resultaría inútil programar la eliminación de la alienación, aunque sea intrínseca a la relación productiva del obrero. Esta es una alienación objeto de la economía política y puede ser resuelta mediante la toma de conciencia y la acción, porque nosotros, por el mismo hecho de vivir, trabajar, producir, relacionarnos, estamos 'en la' alienación, y

el hombre no puede permanecer encerrado en sí mismo en el templo de su propia interioridad; debe exteriorizarse en la obra y, al actuar de esta manera, se aliena en ella. Sin embargo, si no lo hiciese y continuase cultivando su propia pureza y absoluta independencia espiritual, no se salvaría, sino que se anularía. (OA, p. 287)

Porque, sigue Eco, la alternativa dialéctica del Alma Bella hegeliana es la pérdida total en el sujeto y la alegría de perderse en él; en cambio, "para comprender el objeto, es preciso comprometerse primero." (OA, p. 288) Visto *ante quem*, es necesario dejarse poseer por la experiencia, pero puesto un límite *post quem*, hay una actitud necesaria de comprometerse en el mundo y actuar en él. (OA, p. 294)

Y esto sería eludir la *Entfremdung* gracias a la *Verfremdung*, escapar a la alienación gracias a una técnica de extrañamiento... de la misma manera que Brecht, a fin de que el espectador se sustraiga a la posible hipnosis del hecho

representado, exige que se mantenga encendida la luz de la sala y que el público pueda fumar. (OA, p. 295)

Pero Eco no está interesado en hacer de manera exclusiva una crítica social, sino cultural, porque en el fondo describe un proceso artístico que tiene que ver con la poética en que se enmarca. Eco responde mediante este ensayo de la *Obra abierta* a las ansiedades de la izquierda encabezadas por la liga Croce-Gramsci y sus asunciones sobre la dirección de la cultura contemporánea.

En la rima, por ejemplo, puede haber una alienación interior, sobre todo al final de cada período, ya que resulta cada vez más alienante no sólo por un sistema de posibles concordancias, sino por la rima como costumbre de fruición.

Y entonces, el poeta tiene la posibilidad de buscar un lenguaje desusado, una rima impensada; al hacerse consciente de su alienación, la convierte en instrumento de liberación; el modo de composición, es, a la vez, todo un modo de formar en el mundo, y

el verdadero *contenido* se convierte en su *modo de ver el mundo* y de juzgarlo, resuelto en *modo de formar*, y a este nivel habrá que conducir el discurso en torno a las relaciones entre el arte y el mundo propio. (OA, p. 300)

3. Historia y comunicación de masas. Apocalípticos e integrados.

En la década de los sesenta, Eco formó parte del *Gruppo 63*, surgido a imagen del *Gruppe 47* alemán, en el que una liga de artistas e intelectuales, organizados por Nanni Balestrini en Palermo en octubre de 1963, se reunieron para considerar la neovanguardia italiana.

El grupo no sólo se dedicó a estudiar los últimos movimientos artísticos, sino que constituyó una especie de 'segundo frente' al considerar la cultura misma como un acto político.

La poética del *Gruppo 63* consistía en tener clara una idea:

If one was moving toward a point of total rupture at the level of literature, art, and philosophy –at that level of 'culture' which constitutes the global communication

by which a society continues to exist– it was absolutely no use to ‘communicate’ our plans by way of know and tested media; on the contrary, we had to smash the very *media* of communication. (OW, p. 240)

El grupo murió en 1969. Por su parte, Eco había venido incrementando paulatinamente su escepticismo sobre la neovanguardia como movimiento, pero adoptando la idea de la vanguardia como poética y experimento. (Caesar, 1999, pp. 31-32)

Por otro lado, después de *Obra Abierta* y *Diario mínimo*, Umberto Eco había ganado prestigio como un serio teórico de la cultura contemporánea, poseedor de una escritura popular y un extraño sentido del humor, irrumpiendo, a decir de Peter Bondanella, como un representante de la cultura de izquierda, y un convencido de la necesidad de incorporar la estética de la cultura popular en el discurso intelectual contemporáneo. (1997, p. 41)

En esa época, e interesado en obtener la cátedra de *Pedagogía y psicología de las comunicaciones de masas*, Eco reunió los ensayos de *Apocalípticos e integrados* sirviéndose de un grupo de trabajos en los que analiza los fenómenos de costumbres, la cultura popular, la novela policíaca y las tiras cómicas, temas que, por otro lado, le habían interesado desde muy joven. El libro se publicó en 1964.

Pero la importancia de *Apocalípticos e integrados* radica sobre todo en la siguiente declaración:

En el fondo, si este libro me interesa todavía es por otras razones; porque me ha abierto, definitivamente, el camino hacia los estudios semióticos. Con *Opera Aperta* había estudiado el lenguaje de lo opuesto a ellos (o, como dirán otros, de su fatal complemento). Pero frente a dos fenómenos en apariencia tan diferentes, en los que el lenguaje se emplea de maneras tan diversas, yo tenía necesidad de un marco teórico unificador. Y ese marco lo veo claro precisamente cuando trabajo en el ensayo sobre el *kitsch*, donde empiezo a utilizar la lingüística jacobsoniana. (AEI, p. 23)

Ya en *Obra abierta* se adivina la influencia de Roman Jakobson, pero es en *Apocalípticos*, como cuenta Eco, que nuestro autor recurre abiertamente a la teoría del lingüista ruso para explicar la función del lenguaje poético.

En *Apocalípticos*, Eco aborda el concepto, genérico y ambiguo según él mismo dice, de 'cultura de masas' para postular dos actitudes frente a este hecho; una, considera que la cultura es un hecho aristocrático, celoso, solitario, de una 'interioridad refinada' que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre. Esta postura considera que la idea misma de una cultura compartida por todos, a la medida de todos, es en sí misma un contrasentido monstruoso. Desde este punto de vista, la cultura de masas es anticultura, un signo de una aberración transitoria, y de una caída irrecuperable, ante la que el verdadero hombre de cultura no puede sino expresarse en términos de Apocalipsis.

Por otro lado, está la reacción optimista de los integrados, quienes aprovechan que la televisión, los periódicos, el cine, la radio, las historietas, y hasta el *Reader's Digest* pongan los bienes culturales al alcance de todos, haciendo asequible la absorción de nociones y la recepción de la información. Desde este otro punto de vista, estamos viviendo una época de ampliación del campo cultural donde se realiza a nivel extenso, y con la participación de los mejores, la circulación de un arte y una cultura popular: "Que esta cultura surja de lo bajo o sea confeccionada desde arriba para consumidores indefensos, es un problema que el integrado no se plantea." (AEI, p. 28) Los apocalípticos sobreviven elaborando teorías sobre la decadencia, mientras que los integrados prefieren actuar: "El Apocalipsis es una obsesión del 'dissenter', la integración es la realidad concreta de 'aquellos que no disienten'" (AEI, p. 28)

No obstante, de algún modo, el apocalíptico representa un consuelo para el lector, ya que le deja ver que debajo de la catástrofe de la anticultura, existe una comunidad de 'superhombres' capaces de elevarse por encima de la multitud y la banalidad media, aunque sea mediante el rechazo. Sin embargo, dirá U. Eco, el universo de las comunicaciones de masas no es el universo del superhombre, sino del hombre común y mundano.

Esta idea de 'superhombre' nos remite a *El superhombre de masas*, una obra posterior (1976) donde Eco aborda una suerte de 'ingeniería narrativa' de la novela popular.

Para este ejercicio, Eco sigue una idea tomada de Gramsci en la que más que referir a la 'superhumanidad' nietzscheana, comparte la idea del superhombre en *El Conde de Montecristo*. Gramsci dice:

Quizá al superhombre populachero de Dumas haya que considerarlo precisamente una reacción democrática a la concepción de origen feudal del racismo, relacionada con la exaltación del 'galicismo' que aparece en las novelas de Eugenio Sue. (Citado por Eco, SUP, p. 7)

Siguiendo esta idea, Eco afirmará que el superhombre de masas es producido como modelo para una masa de lectores construido en función de la nueva fórmula de la novela por entregas (folletín); historias contradictorias en las que se entrelazan cuestiones ideológicas, estructuras narrativas y la dialéctica del mercado editorial.

Volviendo a *Apocalípticos*, digamos algo sobre el estudio del *kitsch* a que Eco hacía referencia y que aborda en el apartado «Estructura del mal gusto».

El mal gusto, en alemán 'kitsch', es eso que todo mundo sabe lo que es –dice Eco– pero nadie es capaz de definir; como una noción de avanzada, Eco la explica como “prefabricación e imposición del efecto.” (AEI, p. 84)

El kitsch utiliza la técnica de 'reiteración del estímulo', presentándose como una forma de 'mentira artística', para un público perezoso, que imita el efecto de la imitación. La cultura media (midcult) invita al fruidor a una experiencia aparentemente privilegiada y difícil que hace accesible mediante la reiteración; para esto, la midcult toma procedimientos de la vanguardia y los adapta a algo entendible para todos; estos procedimientos son notorios, sabidos, consumados, y construyen el mensaje, por tanto, mediante la provocación de los efectos, vendiéndolos como arte y tranquilizando al consumidor, al que convence de haber hecho un encuentro con la cultura. (AEI, p. 98) La base del kitsch, es pues, la provocación de efectos y la divulgación de formas consumadas.

Ahora bien, tanto la provocación de efectos, como la divulgación de formas consumadas, se pueden sintetizar en la reducción del producto a fetiche. Aquí, la estructura, como sinónimo de forma, sugiere la noción de organismo, y así, la obra de arte, en cuanto estructura, constituye relaciones entre elementos a diferentes niveles. Considerada la obra como un todo orgánico, la estructura permite que se identifiquen en ella estilemas o elementos del modo de formar. En la medida en que esta estructura es lograda, el arte hace escuela y genera imitadores.

Una obra se vuelve así 'sistema de sistemas', concepto que refiere a las relaciones de la obra con los disfrutadores y a las relaciones de la obra con el contexto histórico cultural en el cual se origina.

En este sentido, Eco se propone examinar las características del mensaje lingüístico, así como del mensaje comunicativo en general para establecer las modalidades del mensaje artístico. Ya en *Obra Abierta*, como comentamos, había iniciado este uso de un sistema de comunicación para explicar el proceso comunicativo.

Veamos. En el mensaje lingüístico, el código está constituido por la lengua; dentro de ella, el autor del mensaje establece escalas sucesivas de autonomía, pero

en la combinación de rasgos distintivos en fonemas, la libertad del que habla es nula; el código ha establecido ya todas las posibilidades que pueden ser utilizadas por la lengua en cuestión. (Jakobson citado por Eco, AEI, p. 105)

La libertad se circunscribe así, a la situación marginal de la creación de las palabras.

En la formación de las frases, los obstáculos son menores, ya que en la combinación de las frases en enunciados, la libertad es mayor. La cuestión es que todo signo lingüístico se compone de elementos constituyentes y aparece en combinación con otros signos en un contexto a través de una obra de selección. De esta manera, quien entiende el mensaje lo hace como una combinación de partes constituyentes y seleccionadas, por lo que el receptor debe referir los signos que recibe tanto al código como al contexto.

Siempre de acuerdo a la lingüística de Jakobson, Eco recuerda que el código no se limita al contenido cognitivo del discurso, ya que la estratificación estilística de los símbolos

lexicológicos, así como sus variaciones libres, están previstas y preparadas por el código. Por otro lado, la noción de código se refiere también a un sistema de organización superior al nivel de los significados y de la significación fonológica, por la cual la lengua distingue en el discurso oral la serie infinita de unidades informativas elementales que son los fonemas.

Ahora bien, recurrir a un código perceptivo está por encima de los intereses de esta investigación, pero en ello reside la posibilidad de valorar la percepción del mensaje en cuanto organización concreta de estímulos sensoriales. El mensaje será, tanto más unívoco cuanto más redundante; la redundancia contribuirá a subrayar, pues, la univocidad del mensaje, es decir, su 'proposición referencial'. (AEI, p. 107)

El mensaje poético, en cambio, se caracteriza por su ambigüedad fundamental, y utiliza a propósito los términos de forma para que su función referencial sea alterada. Esto lo hace poniendo los términos en relaciones sintácticas que contravengan las reglas del código y eliminando las redundancias, de modo que la posición, y la función referencial, puedan ser interpretadas de varios modos, ya que la puesta en relieve del mensaje por sí mismo, es lo que caracteriza la función poética. (AEI, pp. 108-109)

La ambigüedad, pues, no es una característica accesoria del mensaje, sino el resorte fundamental que lleva al descodificador a adoptar una actitud diversa ante el mensaje, a no consumirlo como simple vehículo de significados, sino a verlo como una fuente continua de significados no puestos en una sola dirección, y no obstante, organizada de modo que consiga coordinar todas las descodificaciones posibles, obligando al lector a interrogarse sobre la fidelidad de la propia interpretación, refiriéndola a la estructura del mensaje.

El descodificador, ante el mensaje poético, se sitúa en la característica situación de tensión interpretativa, porque la ambigüedad genera un estado de sorpresa. La descodificación de la obra de arte implica, en sí misma, una aventura, ya que nos impresiona a través de un modo de organizar los signos que el código habitual no había previsto. El receptor se introduce en el mensaje, por decirlo de algún modo, una vez comprendida, la obra corre el riesgo de chocar

contra una especie de hábito y así, el modo de burlar el código se traduce en una nueva posibilidad del código. De esta manera, el mensaje poético encuentra al receptor de tal modo preparado, que la ambigüedad del mensaje no lo sorprende, ya que es algo que reposa sobre un código adquirido, y así, el mensaje pierde, para el receptor, su carga de información.

Una segunda definición de Kitsch dice que es aquella obra que nos aparece como algo 'consumido'. Así, es claro que el mensaje referencial es menos complejo, que el autor del mensaje poético tiende a acentuar las características que hacen imprecisa la referencia del término y lo inducen a detenerse en éste.

De esta manera, en la poesía, se constituye un sistema de relaciones mutuas complejo. El verso, eliminando la redundancia, condensa ambigüamente en un esquema lingüístico toda una serie de significados posibles, y se constituye como el sistema de todos los significados que le pueden ser atribuidos.

Un mensaje referencial no es complejo para el intérprete, en cambio, el mensaje poético, en particular su ambigüedad, es permanentemente un desafío al descifrador distraído, una permanente invitación al criptoanálisis. (AEI, p. 116)

En este panorama, es fácil que una industria de la cultura intente salir al encuentro de los usuarios para hacerles una descodificación parcial, como mediación ante el público. Esto es lo que hace el kitsch.

A partir de aquí, se llega a proponer una serie de gradaciones entre obras de descubrimiento, mediación, de consumo utilitario e inmediato, y obras falsamente aspirantes a la dignidad del arte, entre vanguardia, cultura de masas, midcult y Kitsch.

II. El plan de la semiótica general.

1. La estructura ausente: Una introducción a la semiótica.

La estructura ausente, de 1968, sigue las notas hechas para las primeras clases de Eco en Milán y Florencia y se convierte en su primer 'gran obra' sobre semiótica. Como ya habíamos adelantado, en ella establece una serie de nociones básicas heredadas de sus libros anteriores sobre estética, comunicación de masas y arte.

1.1. La ciencia de los signos.

El primer uso que se hizo del nombre *semiótica* se remonta a la tradición médica antigua. Efectivamente, se le atribuye a Galeno (c.129-199) el uso de *semiótica* como *la ciencia de los síntomas*. Un concepto más preciso lo encontramos en el siglo XVII, cuando Locke propone el término en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* para indicar la doctrina de los signos, disciplina correspondiente a la lógica tradicional (IV, 21, 4). No obstante, el reconocimiento de la semiótica como ciencia no se da hasta ya entrada la segunda mitad del siglo XX; en sus *Elementos de semiología* de 1964, Roland Barthes afirmó que la semiología es una ciencia que *está por hacer*, y apenas con Morris, en 1971, el concepto se entiende como una teoría de la semiosis más que del signo. (1994)

En 1967 Umberto Eco publicó su primer ensayo de orden semiótico, los *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* que, un año después, formarían parte del texto de *La struttura assente*. De esta manera, el interés por el tema estético y la historia de la cultura, que había alcanzado su máxima expresión con *Opera Aperta* y *Apocalittici e integrati*, gira para integrarse al momento del reconocimiento de la semiótica.

Eco es, en este sentido, un iniciador de la estructuración de la semiótica, y forma parte, al igual que Barthes, Pottier o Guiraud, del movimiento de introducción de la *nueva ciencia* y búsqueda de una teoría unificada del signo.

Más que desde Locke o Galeno, este *reconocimiento de la semiótica* se realiza a partir de dos fuentes contemporáneas: Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Charles Sanders Peirce (1839-1914). En el ejercicio introductorio que es *La estructura ausente*, Umberto Eco enmarca la ciencia de los signos en las definiciones de ambos autores.

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas.

Se puede, pues, concebir una *ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*. Tal ciencia sería parte de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología* (del griego *semeion* 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. (Saussure, 1945, p. 60)

Por lo que sé, soy un adelantado en la tarea de despejar el territorio para abrir camino a lo que denomino *semiótica*, es decir la doctrina de la naturaleza esencial y las variedades fundamentales de la semiosis posible. (Peirce, 1986, p. 5)

La lógica, en su sentido general, es, como creo haberlo demostrado, sólo otro nombre de la semiótica (*semiotiké*), la doctrina cuasi-necesaria, o formal, de los signos. Al describir la doctrina como 'cuasi-necesaria', o formal, quiero decir que observamos los caracteres de los signos y, a partir de tal observación, por un proceso que no objetaré sea llamado Abstracción, somos llevados a aseveraciones, en extremo falibles, y por ende en cierto sentido innecesarias, concernientes a lo que deben ser los caracteres de todos los signos usados por una inteligencia científica, es decir, por una inteligencia capaz de aprender a través de la experiencia. (Peirce, 1986, 2.227)*

* Barthes (1971) y la tradición estructuralista francesa, utilizan el término *semiología* desde el marco lingüístico del *Curso* de Saussure, mientras que la tradición lógica anglosajona, con Peirce primero y Morris después, prefiere *semiótica*. No es una discusión relevante; baste saber que como términos son usados indistintamente. Ciertamente, hay que situar a ambos autores en su campo específico; por una parte, los trabajos de Ferdinand de Saussure se entienden en el ámbito de la lingüística; Victorino Zecchetto nos recuerda que en el inicio la lingüística era sólo *gramática*, disciplina normativa del lenguaje. El posterior desarrollo de la filología o gramática comparada permitió que finalmente, hacia la última parte del siglo XIX, surgiera la lingüística propiamente dicha. Saussure dio un estrato epistemológico a la investigación

Por un lado, la definición de Saussure, a juicio de Eco, es “incompleta e insuficiente” (EA, p. 23), ya que al utilizar la noción de *signo* como la unión de un significado con un significante, deja fuera del ámbito de la semiótica algunos fenómenos –de hecho– *semióticos*. Por ejemplo, sería relegada la zoosemiótica, que al estudiar la transmisión de información entre animales excluye el paso de *significados* y, sigue Eco: “En realidad, la cultura ha seleccionado algunos fenómenos y los ha institucionalizado como signos a partir del momento en que, por circunstancias apropiadas, comunican algo.” (EA, p. 25)

En cambio, como cita nuestro autor, para Peirce la semiología es “the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis”, donde semiosis es “an action, an influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such a sign, its object and its interpretant.” (Citado en EA, p. 24)

En tanto que para Saussure, pues, la naturaleza del signo es diádica y arbitraria y signo es “la combinación del concepto (significado) y de la imagen acústica (significante)” (1945, p. 129) Peirce afirma “this thri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs.” (Citado en EA, p. 24) Y “La semiosis es siempre ese proceso triádico mediante el cual un Primero determina que un Tercero remita a un Segundo al cual él mismo remite.” (Peirce citado por Deladalle, 1996, p. 86) En otros términos, una relación de *estímulo y reacción* entre dos polos (una relación *sígnica* diádica) sería para Peirce insostenible, pues el estímulo es un signo mediatizado por un tercer elemento (*interpretant*):

Un signo o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aun más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto no en todos los aspectos, sino

lingüística, definiendo la lengua como un sistema y no como una simple nomenclatura. “Al considerar la lengua dentro del sistema más vasto y general de los signos, Saussure la instalaba en medio del problema semiológico” dice Zecchetto. (2000, p. 22) Por otro lado, el marco de Peirce es el del pragmatismo, orientado a crear un pensamiento unificado, científico y positivo, aunque hay que apuntar que C. S. Peirce recurre no sólo a categorías formales sino a fundamentos ontológicos. Zecchetto afirma que “la filosofía de Peirce es un continuo balanceo entre la lógica y la metafísica.” (2000, p. 44)

sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del representamen. (Peirce, 1986, 2.228)

En el marco lingüístico de Saussure, los signos expresan las ideas de un emisor que son comunicadas a un destinatario, pero bajo la perspectiva de Peirce, la tríada semiótica puede aplicarse aun a fenómenos que carecen de emisor, tal como el síntoma de fiebre en el caso de un médico, lo que implica que existen algunas convenciones interpretativas, o códigos, incluso en la manera en que intentamos descifrar los fenómenos naturales.

Mientras que en Saussure el signo establece una correspondencia bivalente entre un concepto y una imagen acústica (no entre una cosa y un nombre), en la concepción triádica de Peirce, la noción de signo se basa en la dinámica propia de la semiosis y no en la equivalencia significante-significado, expresión-contenido. Así, signo es, sobre todo, lo que al conocerlo nos hace conocer algo más.

La teoría de Peirce se basa en que la función representativa del signo es considerada como tal por un pensamiento o interpretante, y no en su conexión con el objeto o en cuanto sea imagen de él. En esencia, el argumento se reduce a que toda síntesis proposicional implica una relación significativa, es decir, una semiosis o acción del signo, en la que se articulan el signo (representamen), el objeto, y un interpretante.

El interpretante es el signo equivalente o un signo más desarrollado que el original, causado por éste en la mente de quien interpreta. Este es el elemento distintivo y original en la explicación de la significación de Peirce, ya que convierte la relación de la significación en una relación de tres (y no de dos) con la inclusión de la idea de que el signo media entre el objeto y el interpretante, el interpretante los relaciona y el objeto origina la relación. (Conesa y Nubiola, 1999)

El interpretante puede ser, resume Eco, (a) El signo equivalente de otro sistema comunicativo, (b) El índice que apunta sobre el objeto singular, (c) Una definición científica en los

términos del mismo sistema de comunicación, (d) Una asociación emotiva que adquiere el valor de una connotación determinada o (e) La traducción del término a otra lengua. (EA, pp. 73-74)

Volveremos a la noción de interpretante en el siguiente apartado, pero para finalizar éste, nos urge esbozar al menos, y después de la comparación Saussure-Peirce, qué es para Umberto Eco la semiótica. Adelantamos que en la primera parte de *La estructura ausente*, Eco considera la semiótica una ciencia de la cultura como comunicación:

Digamos, pues, en una primera aproximación, que la semiótica estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales) como *procesos de comunicación*. (EA, p. 27)

1.2. Semiótica y Cultura.

Por qué Eco habla precisamente de *procesos de comunicación* y no de *sistema de signos* o *sistemas de comunicación* se debe, en parte, al supuesto de que son las relaciones comunicativas el rasgo definitorio de la cultura, y en parte, al orden con que nos encontramos estos fenómenos; un '*sistema*' de signos (estructurado como un '*sistema*'), supone un proceso de comunicación anterior. A la noción de sistema como estructura llegaremos después de algunas páginas.

Eco distingue dos *hipótesis*. Por un lado, una hipótesis *radical* que afirma que todo fenómeno cultural '*debe*' estudiarse como un fenómeno semiótico. En este sentido, la cultura '*es*' comunicación, y así, un sistema de codificaciones estructurado. Pero, en una segunda hipótesis, "todos los fenómenos de cultura '*pueden*' convertirse en objetos de comunicación." (EA, p. 31. Mi énfasis.)

Aparentemente, Eco converge en esta segunda hipótesis, ya que establece una especie de *frontera* para la semiótica; un umbral inferior, que media el límite entre las señales (no signos) y los signos, y un umbral o frontera superior, que exceden los fenómenos que tienen funciones no comunicativas.

Sin embargo, al afirmar que cualquier aspecto de la cultura tiene, al menos, una manera de convertirse en una unidad semántica y los fenómenos culturales son contenidos de una comunicación *posible*, Eco integra la segunda hipótesis a la primera, ratificando que la semiótica estudia *todos* los procesos culturales como *procesos de comunicación*.

En la cultura cada entidad puede convertirse en un fenómeno semiótico. Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura puede ser enteramente estudiada bajo un punto de vista semiótico. La semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda la cultura. (EA, p. 33)

No es que desde el momento en que existe una sociedad cualquier función se convierta en signo de tal función; esto es posible porque hay cultura, pero, y paradójicamente, hay cultura precisamente porque esto aquello otro se da, porque el proceso de la semiosis comienza y los sistemas de significados se establecen en estructuras que obedecen a las leyes de las formas significantes.

1.2.1. Un embalse como estructura de comunicación.

Una vez que ha afirmado que todo fenómeno cultural es un acto de comunicación, Eco elige un ejemplo de Tullio de Mauro para ilustrar el problema de la codificación en una estructura simple de comunicación. Los elementos del modelo serían Fuente, Transmisor, Señal, Canal, Receptor, Mensaje, Destinatario, Código y Ruido o Rumor. (EA, pp. 43-48)

En la zona inferior de un valle se desea saber en qué momento el embalse de una presa colocada entre dos montañas llega a su límite de contención, o nivel de alarma (punto 0). El embalse (y el nivel, la velocidad, la cantidad de agua, etc.) es la fuente de información.

En el embalse habría un sistema que al llegar el nivel de agua al punto 0, activaría un transmisor que emitiría una señal. Esta señal circula por un canal y es captado en el valle por un aparato receptor. El receptor, a su vez, reconvierte la señal constituyendo un mensaje dirigido a un destinatario. En el ejemplo, el destinatario es otro aparato que de acuerdo con la información

recibida corrige la situación, activando, vamos a decir, un aliviadero que descarga el excedente de agua en la presa. Esta es una estructura de comunicación característica.

Pero cuando insertamos dos seres humanos en los extremos de la cadena, explica Eco, la relación se complica.

El hombre en el embalse, pongamos, envía el mensaje a través de la luz de una lámpara; de esta manera una lámpara encendida significa 'nivel 0 alcanzado', la lámpara apagada significaría entonces 'nivel por debajo de 0'. El código establece una correspondencia entre un significante, la luz de la lámpara, y un significado. En el ejemplo original, el significado es sólo la disposición del aparato que corrige la situación como respuesta al significante. El significante no es el referente, es decir, no es el fenómeno real a que se refiere el signo (el nivel de agua 0).

Puede intervenir, además, otro elemento conocido como 'ruido' o 'rumor'. El ruido es una perturbación en el canal que puede alterar la estructura física de la señal, por ejemplo, si las pilas o la energía eléctrica no funcionaran y la lámpara apareciera como no encendida, deformando el mensaje y provocando un equívoco.

Para evitar el ruido, debemos complicar el código, colocando, por ejemplo, dos lámparas en lugar de una; cuando esté encendida la primera, significará que todo está en orden, cuando ésta se apague y se encienda la segunda, querrá decir que el agua rebasa el nivel 0. Doblamos así el gasto de comunicación pero reducimos la posibilidad de ruido y nos ponemos, de esta manera, en condiciones de distinguir entre señales y no señales.

Podríamos aun complicar más el código, introduciendo todo un 'repertorio de símbolos' mediante ciertos 'elementos de redundancia' (cuatro lámparas, p.e.). Así, además, podríamos comunicar otros tipos de mensajes según la combinación de las luces, que serán combinaciones del código.

Este ejemplo de transmisión de una señal se funda en la lógica de la 'elección alternativa' (la lámpara está encendida o está apagada). Se trata de una oscilación binaria, que si bien Eco

no dice que sea la manera más sencilla de describir la transmisión de información, al menos es preferible por razones de economía.

Eco afirma que las investigaciones lingüísticas sugieren que, incluso a nivel de sistemas más complejos, puede obtenerse información por medio de disyuntivas binarias (EA, p. 50). Las palabras, p.e., se forman por la combinación de fonemas y la elección de un fonema excluye la posibilidad de otro. La pronunciación del fonema /i/ en inglés, bien puede ser como el del vocablo /ship/ o /sheep/.

En el entendido de este modelo de comunicación como opción binaria, Eco afirma que el valor de la *información* no se identifica con la noción que nos es comunicada; más aún, lo que nos es comunicado carece de importancia frente al número de alternativas necesarias para definir el acontecimiento sin ambigüedades, y entonces “La información consiste más en *lo que puede decirse* que en lo que se dice. Es la medida de una posibilidad de selección en la elección de un mensaje.” (EA, p. 51)

La información representa la libertad de elección de que se dispone al construir un mensaje, y por lo tanto, debe considerarse una propiedad estadística de los mensajes en su origen. En otros términos, la información es el valor de igualdad de probabilidades entre varios elementos combinables, y es mayor cuanto más grandes sean las posibilidades de selección. (EA, pp. 51-52)

La información nos da la medida de una situación en igualdad de probabilidades, la *entropía*. “La entropía de un sistema es el estado de equiprobabilidad a que tienden sus elementos.” (EA, p. 52) Es la cantidad de información media de los mensajes o el grado de ‘desorden’ en un sistema.

En este punto de *equiprobabilidad* es necesaria la intervención del código, el cual interpone una ‘función ordenadora’. Un mensaje seleccionado entre un número muy elevado de símbolos (con muchas combinaciones posibles), sería altamente informativo, pero intransmisible, ya que requeriría un gran número de selecciones binarias. Al introducir un código se limitan las

posibilidades de combinación de los elementos y se reduce el número de los que constituyen el repertorio.

El código viene a ser un sistema de posibilidades superpuesto a la igualdad de probabilidades del sistema en su origen, para facilitar su dominio comunicativo. (EA, p. 54)

El código no solamente establece reglas *sintácticas* (sistema *codificante* o *estructura*), sino que establece también reglas *semánticas*. En esta noción de sistema como estructura podemos reconocer la influencia de la semiótica del *Curso* de Ferdinand de Saussure.

El sistema está constituido por un repertorio de unidades que se oponen, como hemos dicho, por exclusiones binarias; está establecido mediante posiciones y diferencias y aparece cuando se comparan entre sí fenómenos diversos. De esta manera, el mayor beneficio del sistema radica en hacer comprensible y comunicable una situación ordinaria que es comparable a otras situaciones.

Pero, termina Eco, ¿Es la estructura una realidad objetiva o una hipótesis operativa? Para él, la estructura es solamente un artificio que se utiliza para nombrar homogéneamente cosas diversas; es decir, aprecia su valor metodológico, no así el ontológico. (EA, pp. 58-61)

1.2.2. El universo del sentido.

El modelo del embalse es una situación modelo de comunicación. No obstante, cuando en el ejemplo ponemos como fuente un ser humano, y otro como destinatario, se identifican al principio de la cadena, la fuente y el transmisor, y en el extremo opuesto, el transmisor y el código, pues la fuente del emisor es sólo la equiprobabilidad del código. Entonces los códigos no son uno solo y no son comunes y el propio mensaje se convierte en una fuente de información; así, en algunos casos, incluso, el emisor y el destinatario discutirán el código. Nos introducimos así en el universo del sentido.

El hombre que sustituye a la terminal mecánica tiene reacciones emotivas fundadas en el fenómeno mismo de la comunicación; al recibir la señal del nivel 0 se alarma, abriendo así un

proceso de significación en el que la señal no es solamente una unidad de información, sino una forma significativa que el humano llena con un significado gracias al “código denotativo” (EA, p. 63) que construye sobre la base de uno precedente (estructura), dándole a un elemento un nuevo sistema de valores. En este punto, Eco introduce también el concepto de *situación*, como un contexto extrasemiótico que determina la elección de un código con referencia a otro.

Sin embargo, Eco establece las condiciones en que se da este proceso de otorgar significado, disociando el término del referente. La identificación del significado con la cosa a la que el término se refiere, dice, “nos impide comprender la verdadera naturaleza cultural de los procesos de significación.” (EA, p. 67)

Remitiendo al clásico triángulo semiótico de Ogden y Richards, Eco hace notar que la relación entre el símbolo y el referente es irrelevante; primero, porque el valor semiótico del significante dependería de su valor de verdad, y segundo, porque el objeto a que se refiere el significante tendría que individualizarse, lo que haría imposible toda comunicación.

Para Eco, el verdadero problema semiótico no es el de las cosas, sino “el intercambio de señales que produce comportamientos (...) o bien produce traducciones del enunciado.” (EA, p. 69)

La semiótica se ocupa de los signos como fuerzas sociales. El problema de la falsedad (o mentira), importante para los lógicos, es anterior o posterior a la semiótica.

[...]

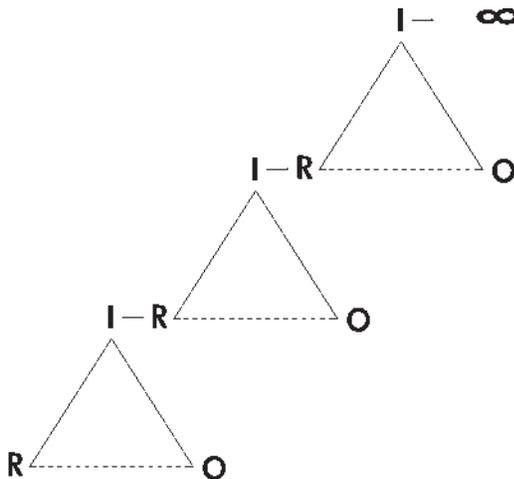
Cualquier intento de determinar lo que es el referente de un signo nos obliga a definir este referente en términos de una entidad abstracta que no es otra cosa que una convención cultural. (EA, pp. 69-71)

El significado de un término es una *unidad cultural* constante. Estas unidades serán llamadas por Eco *unidades semánticas*, y se reconocerán insertas en un sistema; más tarde serán los significados que corresponden en el código con el sistema de los significantes.

Al principio del capítulo referimos la concepción peirceana del signo; estructura triádica de particular valor relacional en la que desempeña un papel fundamental el concepto de

interpretante.* Ahora bien, estas unidades culturales de evidente carácter social que son los significados se van requiriendo entre sí, de acuerdo con Peirce, formando una ‘cadena significativa de los interpretantes’. Al ser el interpretante ‘un signo equivalente’ o ‘un signo aun más desarrollado’, se convierte a su vez en un nuevo signo o ‘representamen’. La siguiente definición de *signo* de Peirce es concluyente.

[Signo es] Cualquier cosa que determina a otra cosa (su interpretante) a referirse a un objeto al cual ella también se refiere (su objeto) de la misma manera, deviniendo el interpretante a su vez un signo, y así sucesivamente *ad infinitum*. (1986, 303)



Peirce, hemos dicho, consideraba el signo como una estructura triádica que en su base tenía el ‘representamen’, puesto en relación con el ‘objeto’; en el vértice, el signo tenía el interpretante, estos tres elementos no propiamente como términos en relación, sino, mejor, comenta Deladalle, como indicadores de relaciones y funciones. (1996, p. 87)

* “Un signo o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aun más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del representamen.” (Peirce, 1986, 2.228)

Es el interpretante el elemento que garantiza la validez del signo y, podemos aun entenderlo, como el significado en cuanto es “lo que produce el signo en el cuasi-mente que es el intérprete.” (EA, p. 73) Para Eco, la importancia de este concepto radica en lo siguiente. Por una parte, el interpretante es una repercusión del signo en la mente; el propio Peirce diría, “un signo [...] que tiene un interpretante mental” (Citado por Zecchetto, 2002, p. 52); y en este sentido, la captación del significado en relación con su significante.

Ahora bien, en el proceso *ad infinitum* que determina lo que es el interpretante de un signo por medio de otro signo, se produce lo que Peirce llamó ‘semiosis ilimitada’ (o infinita) y que hemos ya referido. De esta manera, el lenguaje es un sistema que se aclara por sí mismo, a través de series sucesivas de sistemas de convenciones (unidades culturales) que se van explicando.

El interpretante es el significado de un significante, considerado en su naturaleza de unidad cultural, ostentada por medio de otro significante para demostrar su independencia (como unidad cultural) del primer significante. (EA, p. 74)

Concluyendo: (a) La *semiosis infinita* es la única garantía para el establecimiento de un sistema semiótico capaz de dar cuenta de sí mismo. (b) La idea de interpretante convierte la semiótica en una ciencia rigurosa de los fenómenos culturales separándola de las metafísicas del referente. (c) De esta manera cada entidad puede ser significante y significado. (d) A este último lo identificamos a través de unidades culturales (a través de otras unidades culturales) siempre en forma de significante.

El concepto de semiosis infinita nos lleva también a la consideración de la ‘creatividad lingüística’. Junto con la idea del lenguaje como un sistema de elecciones binarias, Eco ilustrará estas nociones con el ‘modelo Quillian’ o ‘modelo Q’, un sistema basado en una masa de nodos conectados por distintos tipos de vínculos asociativos. Cada nodo es un lesema, llamado en la terminología de Peirce, ‘type’, y cada type prevé el empleo de distintos significantes como sus interpretantes, los ‘tokens’, que son otros tantos lesemas. Esta singular ‘red semiótica’ muestra

que desde un type es posible recorrer el universo entero de las unidades culturales. (EA, pp. 116-120)

Además, hemos de recordar que Peirce entiende la realidad de una manera nueva y particular; afirma que frente a la experiencia y para conocerla, elaboramos ideas, y éstas son los primeros ‘interpretantes lógicos’ de los fenómenos y signos de los cuales son los interpretantes.*

Diremos, entonces, con Eco que (a) el significado es una unidad cultural que (b) puede ser individualizada gracias a la cadena de sus interpretantes; (c) que el estudio de los signos en una cultura nos permite definir el valor de los interpretantes como en un sistema de posiciones y oposiciones; (d) que estos sistemas nos permiten explicar el origen del significado y (e) que a falta de la descripción del Sistema Semántico Global, los campos semánticos son los instrumentos que nos permiten explicar las oposiciones significantes a los fines del estudio de un grupo determinado de mensajes. Además manifiestan una visión del mundo de la propia cultura. (EA, p. 93)

1.2.3. La estructura ausente.

Al tratar los conceptos de denotación y connotación, Eco introduce la distinción entre código y léxico. Apunta que todo hablante utiliza un lenguaje en sentido denotativo, pero no todo hablante es consciente de su connotación; de esta manera, mientras que los significados denotativos los establece el código, los connotativos son establecidos por subcódigos, o léxicos específicos. Esta distinción evoca el par de conceptos saussurianos ‘habla’ y ‘lengua’. Recordemos que para Saussure, mientras que el habla es lo individual; el ‘lenguaje en acción’, la lengua es ‘esencial’; sistema o ‘estructura’, “social en su esencia e independiente del individuo”. (1945, p. 64)

* La tríada peirciana es más que un análisis del signo (acaso la noción de signo sea más que un concepto de estudio *semiótico* [en sentido peyorativo]); representa tres diferentes estados de la mente (Feeling, Reaction, Thinking), a los que corresponden tres modos de interés que podemos tener en una cosa (For itself, On account of its reactions with other things, A mediatory interest in it, in so far as it conveys to a mind an idea about a thing... a sign, or representation), y finalmente, tres tipos de signos (icons, indices, symbols). [Peirce en Houser, N. (ed.) (1998, pp. 4-5)]

Hemos llegado así, a partir del código, vía el concepto de lengua de Saussure, a la noción de estructura, pero, ¿Por qué ausente?

Eco habla en primer lugar del ‘contexto’ o ‘situación’ como una estructura sintáctica. Analiza dos posiciones. Según la primera, la estructura es un sistema de cargada cohesión interna, tal como ocurre en la ‘lengua’ de Saussure. A esta postura Eco la identifica como ‘estructuralismo ontológico’.

En la segunda, la estructura aparece sólo cuando la comparación de diferentes fenómenos o su reducción nos conducen al sistema de relaciones. A esta postura Eco la llama ‘estructuralismo metodológico’.

Al confirmar que “una semiótica del código es un *instrumento operativo* que sirve para una semiótica del mensaje” (EA, p. 124. Mi énfasis.) Eco rechaza la versión *ontológica* del estructuralismo. Asimismo, aduce dos razones más.

Una, que el código es múltiple y mudable, y que un mismo mensaje se puede descodificar a partir de criterios distintos en virtud de esta multiplicidad propia de las culturas. Dos, que además de que hay distintas referencias implicadas (el razonamiento y la ideología, p.e.), el entrecruzamiento y complejidad del código y sus significantes dependen, también, de la ‘circunstancia’ de la comunicación. Desde esta noción, Eco introduce la de ‘estructura sintáctica’ (un estructuralismo metodológico, pues). Dada esta idea de ‘contexto’, podemos entender que los ‘sistemas semánticos’ sean tantos como el código y sus unidades significantes hagan necesarios.

Pero este último concepto devuelve repentinamente el referente al universo semiótico; “la circunstancia se presenta como el conjunto de la realidad que condiciona la selección de códigos y subcódigos ligando la descodificación con su propia esencia.” (EA, p. 128)

En otras palabras, el código interviene en la situación para limitar y clasificar unas ciertas posibilidades de comunicación, pero la circunstancia cambia el sentido del mensaje, y llega a cambiar la función, e incluso, el grado de la información. Estas circunstancias y presupuestos

ideológicos, por un lado, y la multiplicidad de códigos por el otro, determinan, entonces, el sentido.

Llegados a este punto, la pregunta es, ¿Cómo es que los mensajes pueden llegar a negar los códigos?

1.2.4. El mensaje estético.

Son ampliamente conocidos los seis factores y funciones del lenguaje con las que Roman Jakobson contribuyó a la lingüística y a la semiótica en general. En su ensayo de 1960, *Lingüística y poética* (1981a), Jakobson relaciona funciones y factores, y explica cómo el predominio de los segundos determina los primeros. En otras palabras, cómo la estructura verbal de un mensaje depende de la que sea su función predominante.

La orientación hacia el factor que Jakobson llama 'contexto' (referente), determina la llamada 'función referencial'; la ordenación centrada en el 'destinador' (emisor) fija la función 'emotiva o expresiva'. De igual manera, la orientación hacia el 'destinatario' ordena la función 'conativa' (imperativa) y la que se orienta hacia el 'contacto' (canal), la 'fáctica'. Finalmente, la función 'metalingüística' es dada por la ordenación al 'código', y la disposición hacia el 'mensaje', establece la función 'poética'. (1981a, pp. 352-358)

Eco aborda el problema del mensaje estético en *La estructura ausente* afirmando: "Un mensaje con función estética está estructurado de manera ambigua, teniendo en cuenta el sistema de relaciones que el código representa". (EA, p. 138) No obstante, después explica que si bien el mensaje estético ha de procurar algo *contrario a la opinión común*, hacen falta algunas condiciones de credibilidad que lo hagan verosímil. Estas condiciones pueden darse gracias a ciertas bases de normalidad y bandas de redundancia; "En consecuencia, dejando establecida esta función, el mensaje exige, como fin primario de la comunicación, que sea intencionado." (EA, p. 139)

Jakobson había afirmado ya que para encontrar el ‘criterio lingüístico empírico’ de la función poética se tiene que remitir a los dos modos básicos de conformación que se emplean en la conducta verbal, a saber, la ‘selección’ y la ‘combinación’. Y agrega:

La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación.* (1981a, p. 360)

Esta acotación es importante, ya que de esta manera se explica que un mensaje muy ambiguo sea extremadamente informativo, ya que prepara para numerosas selecciones. Por otro lado, esta misma condición puede hacer que el mensaje quede reducido a puro desorden.

Algunas características de la ambigüedad y autorreflexión serían: (a) Los significantes adquieren significado por ‘interacción contextual’. (b) La materia de los significantes no es arbitraria respecto de los significados; en el mensaje estético, incluso la substancia de la expresión tiene una forma. (c) El mensaje puede abarcar varios niveles de realidad.

Para eliminar la posibilidad de que cierta información estética no se actualice en ningún nivel, y permanezca en la ‘correalidad’, Eco postula el concepto de ‘idiolecto estético’.

A medida que el mensaje se complica se establece una autorreflexión, según un sistema de relaciones homólogas. La afirmación estética de la unidad de contenido y forma significa que “el mismo diagrama estructural rige para los distintos niveles de organización”, es decir, gobierna todas las partes del mensaje. (EA, p. 143) Esto es el idiolecto, un código privado e individual del hablante.

El mensaje ambiguo permite hacer un número de elecciones interpretativas, en las que cada significante se carga de nuevos significados, no a la luz del código, sino del idiolecto que organiza el contexto. Así, la obra transforma continuamente sus denotaciones en connotaciones y sus significados en significantes de otros significados.

¿Pero qué pasa si la ambigüedad nos permite una lectura tan abierta que nos lleve a la aporía? Primero, en la experiencia de la comunicación estética actúa una experiencia que no puede ser reducida cuantitativa o estructuralmente. Un palacio del Renacimiento, dice Eco, es 'algo más' que el plano, la sección, los diseños; cuando la miro y toco, experimento sensaciones no comprobables, aunque sean parte de la fruición. La experiencia estética no se reduce, entonces, a una de sus dimensiones.

Segundo, esta 'irreductibilidad' es posible gracias a que cada uno de sus niveles tiene una estructura, que, entre otros, distingue la comunicación de la estimulación. Por lo tanto, dice Eco, "entran en juego, por una parte, el *modelo estructural del proceso de fruición*, y por otra, la *estructura del mensaje en cada uno de sus niveles*. (EA, p. 145) Los mensajes estéticos nos permiten una interpretación abierta y progresiva, no obstante, el examen semiótico transforma los artificios 'expresivos' en artificios de comunicación fundados en códigos. De esta manera, la noción de idiolecto permite estructurar la presencia de los diferentes niveles.

Por otra parte, el mensaje es autorreflexivo y puede ser contemplado como una forma que hace posibles las distintas experiencias. Dada la ambigüedad del mensaje, estos hechos distintos están previstos en el contexto. Por esto, Eco asegura que la semiótica se encarga de la obra como mensaje-fuente, es decir, como idiolecto-código. De ahí que la noción 'información estética' sea sólo una serie de posibilidades, como ya había apuntado Jakobson; en este sentido, la semiótica y la estética semiótica pueden explicar lo que puede llegar a ser una obra, pero no lo que realmente ha sido.

Otra particularidad de la comunicación estética es el 'efecto de distanciamiento', que Eco explica como el fenómeno que resulta cuando un autor utiliza palabras u otros signos de una manera distinta a la conocida.

Al final, la comprensión del mensaje estético manifiesta una dialéctica entre aceptación y repudio de los códigos y léxicos del emisor y la introducción o rechazo de los códigos y léxicos personales de otro.

En resumen, cada obra ofende el código, pero al mismo tiempo lo fortalece. Cada obra invita al receptor al código; lo incomprendible del mensaje estético está basado en la dialéctica descrita, que es una dialéctica entre la libertad de interpretación y la fidelidad al mensaje, entre forma y apertura, entre fidelidad e iniciativa.

1.3. La semántica de la metáfora.

«Semantica della metafora» es un ensayo incluido en *Le forme del contenuto* (1971). Ahí, Eco critica la ‘ilusión de la expresividad’ siguiendo las nociones que configuran el mensaje estético.

1.3.1. Metáfora y metonimia.

Si un código nos permitiera solamente elaborar ‘juicios semióticos’, todo sistema lingüístico serviría para enunciar siempre y solamente aquello que el mismo sistema ha constituido, y todo enunciado estaría condenado a la tautología. En cambio, sucede que los códigos nos permiten enunciar lo mismo eventos que el código no preveía que juicios ‘metasemióticos’, los cuales ponen en entredicho la validez del código mismo.

Es decir, los códigos que debían tener estructurado el sistema de conocimiento del parlante pueden generar mensajes que ponen en duda la estructura del código. ¿Cómo funciona esta ‘creatividad’ que cambia las reglas?

En el lenguaje cotidiano, mucho antes del lenguaje propiamente estético, los hablantes usamos distintos tipos de metáforas y figuras retóricas; particularmente mediante las sustituciones metonímicas, que para Eco, serán la base de todo ‘traslati’. Es de esta manera que creamos mensajes que, vamos a decir, *violentan* el código, aunque, paradójicamente, es precisamente gracias a la estructura del código (aquella que violentamos) que podemos intentar trasgredirlo.

Il fine del presente discorso è di mostrare [...], che ogni metafora può essere ricondotta a una catena soggiacente di connessioni metonimiche che costituiscono l'ossatura stessa del codice e sulle quali si regge la costituzione di ogni campo semantico parziale o (in teoria) globale. (LEF, p. 96)

Para demostrar su hipótesis, Eco ilustra con una sustitución metafórica del *Finnegans Wake* de James Joyce, más aún, Eco postula el *Finnegans Wake* como un Sistema Semántico Global, desde donde explicará que la relación metafórica es posible porque la sostiene una cadena metonímica.

La conclusión que Eco busca es que

il meccanismo della metafora, ridotto a quello della metonimia, riposa sulla esistenza (o sulla assunzione dell'ipotesi di una esistenza) di campi semantici parziali. (LEF, p. 96-97)

Estos campos semánticos permiten dos tipos de relación metonímica, 'codificada', dentro de la estructura del campo semántico, y 'codificante', aquella que nace en el momento en que la estructura de un campo semántico se debilita (culturalmente hablando) y se reordena para dar vida a una nueva estructura. La relación codificada corresponde a los llamados 'juicios semióticos' mientras que la codificante lo hace a los *juicios* 'factuales'.

¿Por qué fundar la sustitución metafórica en una cadena metonímica, fundada a su vez, sobre campos semánticos codificados? Porque cada explicación que lleve el lenguaje a la metáfora, reporta una explicación analógica (metafórica) del lenguaje, y supone una doctrina de la creatividad lingüística idealista. En cambio, se puede apoyar la explicación de la creatividad del lenguaje sobre cadenas metonímicas, fundadas sobre estructuras semánticas, para reconducirla así a una descripción del lenguaje fundada sobre un modelo de traducción binaria. Es posible, pues, construir un autómata capaz de generar y de entender metáforas.

Es importante apuntar, como lo hace Eco, que el problema de la creatividad del lenguaje no surge sólo en el ámbito del discurso poético, sino cada vez –toda vez– que el lenguaje debe inventar posibilidades combinatorias o uniones semánticas no previstas por el código.

La metáfora in questo senso appare come un appaiamento semantico nuovo non preceduto da alcuna stipulazione di codice (ma che genera una nuova stipulazione di codice). (LEF, p. 97)

Estrictamente hablando, el aspecto semántico no explica cómo la metáfora pueda tener también una función estética; “L'esteticità di una metafora è data anche da elementi contestuali o dall'articolazione di tratti soprasegmentali.” (LEF, p. 98) La intención de Eco, es abordar la metáfora como un modo de segmentar la sustancia del contenido, transformándola en una nueva forma del contenido, sin embargo, no explica con cuáles segmentos de la sustancia de la expresión una metáfora obtiene efecto estético.

Como un dato paralelo, la noción de ‘metalepsis’ de G. Genette (2004, p. 8) abarca, a la vez, las concepciones de ‘metonimia’ y ‘metáfora’.

1.3.2. Il gesto che Mandrake fa.

En «Semantica della metafora», decíamos, Eco toma varias figuras más del *Finnegans Wake* para demostrar que la metáfora se funda en relaciones metonímicas.

Finnegans Wake es una serie ininterrumpida de sueños que tienen lugar durante una noche de Humphrey Chimpden Earwicker; Minucius Mandrake es uno de sus personajes y Eco, vía conexión metonímica, explica:

I Vegliardi dicono a Shaun:

Now, fix on the little fellow on my eye, Minucius Mandrake, and follow my little psychosinology, poor armer in slingslang. (Parte III, Cap. 3 citado por Eco, LEF, p. 98)

Al parecer, en este personaje, hay una referencia evidente a *Minucio Felice*,* padre de la Iglesia, a quien dice Eco, Joyce debió conocer, pero nuestro autor se extiende en la relación de este nombre y asume que Joyce seguía las historietas de los diarios de la época; otros

* Minucio Félix, Padre de la Iglesia de origen africano pero que vive como abogado en Roma. Escribió el *Octavius* a finales del siglo II. La obra es el diálogo entre Octavio, un cristiano, y Cecilio, un pagano. Cecilio habla del escepticismo y ataca el cristianismo. Octavio refuta todas sus afirmaciones.

personajes del *Finnegans* toman su nombre de personajes de viñetas, como Mutt y Jeff (Benitín y Eneas), de manera que Mandrake debe ser *Mandrake* el mago.

Recordemos que Mandrake es un ilusionista, un hipnotista que con un solo gesto (Eco recuerda la conocida frase *Mandrake makes a gesture*), obliga a sus adversarios a ser víctimas de su magia. Mandrake es un maestro de los artificios diabólicos, que usados en el bien, lo convierten en un *avvocato del diavolo*.

Minucio Felice, apunta Eco, era un abogado también, apologista y defensor del cristianismo, lo que lleva a Eco a entender la relación entre el mago y el padre de la Iglesia: “si tratta della lotta tra la vecchia chiesa irlandese e la chiesa cattolica” (LEF, p. 99)

En otra parte, mediante el ‘pun’ (juego de palabras) joyciano –apunta Eco– los ancianos le piden a Shaun (Minucius Mandrake) se vuelva ‘roman cawthrick’; ‘caw’ es el graznido de la corneja (especie de córvido, pariente del cuervo y de la urraca); ‘thrick’ es en realidad una deformación (sobre la base de ‘tholic’ de ‘catholic’) de ‘trick’. Shaun es pues un ‘trickster’: “prete cattolico esperto di truchi e persuasione piú o meno occulte, astuto argomentatore, maestro del cavillo”. (LEF, p. 100)

En una primera versión del pasaje anterior de 1924, según Eco, Mandrake no aparece. Para Eco la razón es clara: El personaje de Lee Falk y Phil Davis nace hasta 1934, a partir de entonces la conexión metafórica es posible. Pero, se pregunta Eco, “perché mai Mandrake si acopia a Minucius?” (LEF, p. 101)

Por un lado, Minucio es como Mandrake, pero además, agrega Eco, Minucius es también Felix (Félix el gato, ‘Minucius Felix’, Mio Mao, como se conoce en Italia). El mecanismo de la sustitución metafórica se da de la siguiente manera:

Minucius exige a Felix por contigüidad (contigüidad del nombre italiano *Minucius Felix*), *Felix*, de la misma manera, exige a *Mandrake*. En este último caso, la contigüidad se da por tratarse de tiras cómicas conocidas y contemporáneas. Entre *Minucius* y *Mandrake* aparentemente no hay una conexión evidente, pero la sustitución metafórica se da precisamente

por el paso del universo de uno al universo del otro a través de una serie de oposiciones sucesivas, y porque tienen características en común, y por tanto, analógicas, como ser abogados, persuasivos, etc.

Al establecerse la relación entre *Minucius* y *Mandrake*, se renuncia al conector *Felix*, pero el lector, opina Eco, puede relacionarlos por una serie larguísima de terceros elementos que da el contexto general del libro. Esto se puede comprobar en un análisis de los *pun* que constituyen contigüidades forzadas de palabras. Estos pueden darse de dos maneras: (1) Por semejanza de los significantes, como en *slipping* donde hay una analogía fonética entre /sleep/ (dormir) y /slip/ (resbalar, desliz), y (2) por semejanza de los significados, como en *scherzarade*, de *scherzo* (broma) y *sciarada*. Los ejemplos son de Eco. (LEF)

Este momento en el que se renuncia al tercer elemento, Eco lo llama 'corto circuito metafórico', y esto es lo que hace creativo un juego de palabras o la creación de una metáfora. (LEF, p. 101)

La relación entre *Minucius* y *Mandrake*, decíamos, es hecha sólo en el contexto (y gracias a él) de la obra de Joyce; esto significa, como dice Eco, que todo texto, en cuanto *abierto* se constituye no como lugar de todas las posibilidades, sino como un campo de posibilidades orientadas. (LEF, p. 104)

Se puede crear una metáfora, concluye Eco, porque el lenguaje, en su proceso de semiosis ilimitada, constituye una 'red polidimensional' de metonimias. Tenemos entonces (a) Metonimias por contigüidad en el campo cognoscitivo (o cultura); (b) Metonimias por antonimia o (c) Metonimias por diferenciaciones.

Seríamos incapaces de crear o recordar metáforas si la cultura, como estructura del Sistema Semántico Global, no proveyera la red de la contigüidad como un 'respaldo sueco' (una 'spalliera svedese'): "La spalliera è la Lengua. Su di essa la Parola (*performing the competence*) gioca." (LEF, p. 108)

1.3.3. Metáfora, metonimia y estructura de la Lengua.

Desde Jakobson, metáfora y metonimia son explicadas como dos formas de sustitución que se actualizan una sobre el eje del paradigma y la otra sobre el eje del sintagma. Siguiendo esta idea, Eco se pronuncia por utilizar el 'Modelo Q' como una forma de explicación de estas figuras retóricas, aunque, en el ejercicio, la explicación de la metáfora recurra, precisamente, a una metáfora.

Questa soluzione (spiegare La Metáfora con una metáfora) ci suggerisce l'idea che le figure retoriche costituiscono dei corti-circuiti utili per suggerire in modo ancora analogico dei problemi di cui non si può dare una analisi sufficiente. (LEF, p. 109)

Antes hemos dicho que la sustitución metafórica se da gracias a que existen relaciones ya fijadas de semejanza, que unen la unidad sustituida con su sustituto. En el código existen unas conexiones de contigüidad que permiten que la metáfora repose sobre una metonimia.

Aplicando el modelo Q, que se rige bajo la propuesta peirceana de semiosis infinita, debemos decir que cada signo está en relación con otro y toda sustitución depende, a fin de cuentas, de una conexión que el código prevé. Ahora bien, se pueden realizar conexiones que no se hayan pensado, pero indudablemente, el modelo es un campo de posibilidades. Tenemos, por tanto, un mensaje ambiguo.

Digamos pues que la función estética del lenguaje tiende a crear conexiones no sólo existentes, sino posibles, dentro del código. Por otro lado, la conexión metonímica es posible merced a alguno de los siguientes tipos de contigüidad: (a) Contigüidad del código, cuando por ejemplo, /corona/ sustituye *rey*; (b) contigüidad del contexto, cuando la sustitución se entiende solamente en el acuerdo de elementos de la narración, y (c) contigüidad del referente. Este último se da haciendo violencia al código, pero en términos estrictos, no es un juicio semiótico, sino un juicio factual, y no debe confundirse con el juicio de fábula, donde no existe propiamente una figura retórica.

El Sistema Semántico Global no es, como se ve, completamente estructurable, por lo que se debe suponer que sólo en teoría cada unidad semántica se una a todas las otras; en la

práctica hay millones de 'valencias vacías'; conectarlas sin razón aparente es hacer una metáfora falsa o equivocada (*sbagliata*). En este orden de ideas, Eco habla de dos tipos de metáfora: La metáfora 'aceptable', y la metáfora 'hermosa' o bella.

La *metafora accetabile* es retórica y se basa en el hecho de que su fundamento metonímico es evidente; pero le falta la tensión, la ambigüedad, la dificultad que caracteriza el mensaje estético. Así, hay otro tipo de metáfora donde el fundamento metonímico no es evidente, y, por lo tanto, surge una necesidad semántica que une el vehículo, necesidad físico-geográfica, donde lo evidente es más bien la necesidad rítmico-fonética en el orden de los significantes. La metáfora estética es bella, entonces, porque prefigura una necesidad semántica antes que esta sea definida y fundada. (LEF, pp. 114-115)

Di fronte a una possibile, ma ancora imponderabile, relazione sul piano della forma del contenuto, si staglia una limpida relazione sul piano della forma dell'espressione, tale che, in forza sua, si è portati a credere che deve esistere anche un rapporto a livello della forma del contenuto. (LEF, p. 115)

Al contrario, una metáfora débil o falsa, desentona, ésta se da cuando a la inconmensurable distancia entre el vehículo y proporción del plano del contenido semántico, corresponde una débil necesidad en el plano de la forma de la expresión.

Tenemos entonces que hay también una correspondencia entre los planos de la expresión y del contenido. Mientras que en la forma de la expresión pedimos una garantía de la necesidad semántica supuesta o propuesta, a la forma del contenido pedimos que la necesidad, una vez descubierta, enriquezca de algún modo el conocimiento o los referentes del mensaje o las posibilidades operativas del código. Algunos, intuitivamente, han llamado *universalidad de la poesía* a la provocación de alteraciones en el orden del contenido que hacen operativa la sustitución semántica.

El juicio factual nace primeramente de un cambio físico y luego se transforma en conocimiento semiótico, pero la metáfora nace dentro de la semiosis, y cuando finalmente se transforma en conocimiento completa un ciclo. Para esto se tuvo que apoyar en contradicciones

del código, sobre todo, desde dos condiciones: (1) Que para la arbitrariedad del código tengamos correspondencia entre sistemas significantes, y (2) que pasando de un campo semántico a otro, se descubra que al interno del Sistema Semántico Global es posible llegar a atribuir a un semema, semas contradictorios. Es necesario entonces, que no exista una Forma del contenido, sino unas *formas* del contenido.

Volviendo al *Modelo Q*, tendríamos que aceptar, entonces, que dicha estructura está regulada por un código, y que existe siempre la posibilidad de que en el código haya alguna contradicción. En otras palabras, si una unidad cultural, por recorridos, se conecta con alguna otra unidad, el modelo Q contiene las condiciones para que la oposición que le una de equivalencia sea contradicha.

Este cambio depende de una serie de variables, la mayoría semióticas, y para esto hay que definir las relaciones entre una lógica estructural y una lógica dialéctica. Al final, hay que decir que la misma estructura tiene contradicciones internas, y que estas contradicciones se superan sólo cuando nace una nueva estructura.

1.4. Mensaje estético, metáfora, metonimia, estructura, contradicción.

Cómo es que surge el mensaje estético, cómo es que se contraponen los juicios factuales y los semióticos, cómo es, sobre todo, que una contradicción en un código genera una nueva estructura, Umberto Eco lo aborda en «Generazione di messaggi estetici in una lingua edenica», que aunque presente en ediciones en español, p.e. como apéndice en la segunda edición de Ariel de *Obra Abierta* (1979), aquí preferimos seguir desde *Le forme del contenuto* (1971).

Sabemos ya, que siguiendo el ensayo de Jakobson, *Lingüística y poética* (En 1981a [1960]) Eco reconoce que la ambigüedad hace que el mensaje resulte 'inventivo' respecto de la posibilidad comúnmente reconocida en el código. De la misma manera, sucede que hay alteraciones en el orden de la forma de la expresión y alteraciones que hacen que el destinatario, advirtiendo un cambio en la forma del contenido, sea obligado a volver al mensaje mismo, para

observar la alteración en la forma de la expresión, reconociendo una suerte de solidaridad entre ambas alteraciones. De este modo, el mensaje se vuelve autorreflexivo, y comunica también su organización física de manera que es posible asegurar que en el arte, nunca se separan la forma y el contenido. (LEF, pp. 129-144)

Lo que se debe mostrar entonces, es la posibilidad de una lengua de generar su propia contradicción, y cómo el uso estético de la lengua es uno de los modos de generar dichas contradicciones. Además, debemos decir, este movimiento implica una reestructuración del modo de organizar el mundo.

En su ejercicio lúdico, Eco supone que Adán y Eva en el edén elaboran una serie de unidades semánticas que anteponen su propia visión, constreñida, del mundo. Estas unidades semánticas se estructurarían en seis ejes: (1) Sí vs. No. (2) Comestible vs. No comestible. (3) Bien vs. Mal. (4) Bello vs. Feo. (5) Rojo vs. Azul. (6) Serpiente vs. Manzana.

Cada una de estas unidades culturales se convierte en el interpretante de otra; se hacen así cadenas connotativas como:

Rojo	=	Comestible	=	Bien	=	Bello	=	Sí
Azul	=	No comestible	=	Mal	=	Feo	=	No

Eco establece que esta lengua edénica se compone de dos sonidos, A y B, que se combinan siguiendo la regla (X, nY, X). Reproducimos entonces el código de Adán y Eva. (LEF, p. 132)

ABA	=	Comestible
BAB	=	No comestible
ABBA	=	Bien
BAAB	=	Mal
ABBBA	=	Serpiente
BAAAB	=	Manzana
ABBBBA	=	Bello
BAAAAB	=	Feo
ABBBBBBA	=	Rojo
BAAAAAB	=	Azul

AA = Sí
BB = No

En este primer nivel, las palabras son las cosas y las cosas son las palabras, estableciendo usos embrionales de la metáfora por contigüidad. Por ejemplo, es posible la siguiente cadena mediante sustituciones simples:

ABA=ABBA=ABBBBA=ABBBBBA=BAAAAB=AA que correspondería a

Comestible=Bien=Bello=Rojo=Manzana=Sí

Y en el mismo sentido, la sustitución metonímica ABA=Rojo.

Los aparentes juicios factuales que Adán y Eva realizan en esos momentos del paraíso existen en un código establecido, de manera que no son juicios factuales sino semióticos. El primer juicio factual lo establece Dios al ordenar que no deben comer del árbol de la manzana porque es malo. Dios rompe así la cadena semiótica que hubiera homologado Comestible = Rojo, para establecer el hecho de que Manzana = Mal. Es un juicio factual porque comunica una idea no conocida por los destinatarios (LEF, p. 135). Este desequilibrio (desequilibrio por un hecho) genera las primeras contradicciones que equivalen al juicio *La manzana es roja*, contra *La manzana es azul*.

La denotación entra en contraste con la connotación, y sucede que esta contradicción ya no puede ser expresada en el lenguaje denotativo normal, *La manzana es roja, es azul*, y Adán y Eva tienen que indicar la manzana con una especie de metáfora *El rojo-azul*.

El mensaje ABBBBBA-BAAAAAB, *rojo-azul* es a toda vista contradictorio. Es también un mensaje ambiguo desde el punto de vista de la forma del contenido, y obviamente, desde la forma de la expresión. De esta manera, se convierte inmediatamente en autorreflexivo. (LEF, p. 136) No obstante, Eco observa que en la secuencia está presente la estructura BAB (no comestible), ABBBBBABAAAAAB, así que Adán descubre que la no comestibilidad, que aparentemente existía sólo en el ámbito de la forma del contenido, existe también, de alguna manera, en la forma de la expresión. Crecido su deseo, no sólo de manzana sino además su motivación creativo-estética, Adán experimenta las combinaciones entre uno y otro campo, por

ejemplo, dice Eco, Adán escribe ABBBBBA (rojo) pero lo hace con un jugo de cierta fruta azul, y BAAAAB (azul) con jugo rojo. Estas expresiones son metáforas de la manzana, en virtud de su campo de la expresión, basadas en la sustancia de la expresión, que deviene forma de la expresión. La tinta de las palabras se convierte en significante. Eco apunta:

Nel processo di semiosi illimitata ogni significato può diventare il significante di un altro significato, persino, del suo stesso significante di un tempo, e accade persino che un oggetto (un referente) venga semiotizzato e diventi segno. (LEF, p. 138)

Adán podría escribir también ABBBBBBA, que al tener seis B no existe en el vocabulario, salvo como un *rojo* con énfasis gráfica. “L’innovazione al livello della forma dell’espressione lo porta a pertinentizzare a livello della forma del contenuto” (LEF, p. 138). En el momento en que Adán viola el código, entiende la estructura.

Por último, Eco dice que el orden del lenguaje no es absoluto; en algún punto, Adán pasa del universo de los significantes culturalizados a aquel de la experiencia, y se reencuentra con los referentes, descubriendo nuevas categorías culturales; de esta manera, el lenguaje le amplía el mundo, y así, Adán descubre que el orden no existe: “esso è solo uno fra i tanti stati di possibile quiete che il disordine di tanto in tanto raggiunge.” (LEF, p. 143)

2. El tratado de semiótica general.

2.1. Una teoría de la mentira.

El *Tratado de semiótica general*, publicado en inglés en 1976, es en muchos sentidos una revisión de las ideas de *La estructura ausente*. A su vez, y como hemos dicho antes, *La estructura* tiene un antecedente en el ensayo «Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive» de 1967, preparado por Eco para hacer frente a sus primeros cursos de estética en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Milán e integrado después al texto de *La estructura*.

Le forme del contenuto, y *Signo, Il segno* italiano, son también precursores del *tratado*.

En la obra, Eco empieza por establecer que el proyecto de una 'semiótica general' comprende una 'teoría de los códigos', por un lado, y una 'teoría de la producción de los signos' por otro. El estudio, dice Eco,

reviste la forma de una TEORÍA SEMIÓTICA GENERAL capaz de explicar toda clase de casos de FUNCIÓN SEMIÓTICA desde el punto de vista de SISTEMAS subyacentes relacionados por uno o más CÓDIGOS. (TRA, p. 17)

En una de las primeras afirmaciones del *tratado* (también una de las más polémicas e interesantes), Eco anuncia su intención de utilizar el concepto de 'función semiótica', y no el de 'signo', para así distinguir, en el marco de la teoría de los códigos, 'significación' de 'comunicación'. (TRA, p. 18)* Por principio, la teoría de los códigos desarrolla lo que Eco llama 'semiótica de la significación' mientras que la teoría de la producción de los signos corresponde a la 'semiótica de la comunicación', distinción que aclara, no corresponde a la que existe entre 'lengua' y palabra' ni a la de competencia y resultado ('compétence' 'performance'), por lo contrario, en los primeros capítulos Eco tratará de delinear una teoría de los códigos que tenga en cuenta las mismas reglas de 'competencia discursiva', 'formación textual', 'desambiguación

* Para evitar la literalidad y dado el contexto de la semiótica de Eco, la traducción española, al menos la de Carlos Manzano para Editorial Lumen, elige 'función semiótica', pero no está de más hacer notar que el inglés original habría preferido 'sign function' y no 'semiotic function'.

contextual y circunstancial', a través de una semántica que resuelva ella misma algunos de los problemas comúnmente dejados a la pragmática.

El estudio semiótico, tal como Eco lo plantea, habrá de circunscribirse dentro de algunos confines, sean estos determinados por el mismo objeto, sean establecidos a través de una suerte de acuerdo temporal; volveremos a esto un poco más adelante.

El caso es que desde introducción misma, Eco afirma que la semiótica es una disciplina que estudia el conjunto de la cultura, pero dadas sus dimensiones, la intención puede dar la impresión de una amplitud demasiado ambiciosa, de un 'imperialismo semiótico arrogante'. (TRA, p. 22) Dirá entonces que la semiótica se ocupa de cualquier cosa considerada un signo, y signo es cualquier sustituto significante de cualquier otra cosa:

Esa cualquier cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En este sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir*. (TRA, p. 22)

En el resto de este trabajo nos interesará abordar (1) el análisis de la noción de signo como el punto de partida de una semiótica general y su justificación como una realidad cultural que implica no sólo la relación significado-significante, sino la convención. De la misma manera, este análisis deberá considerar que lo que el signo sustituye no debe existir necesariamente ni subsistir siquiera en el momento en que el signo la represente. (2) El análisis de la relación entre una semiótica de la significación (teoría de los códigos) y una semiótica de la comunicación (teoría de la producción de los signos) como de la relación entre signo y cultura. (3) La cultura como una realidad plausible de análisis semiótico y no como una entidad de suyo semiótica. (4) Los elementos del análisis signico como sus vías de realización. Por ejemplo, el concepto de significado como el resultado de un proceso social y el papel del significante en dicho proceso, o la actualización de la tríada signo-objeto-interpretante en los procesos culturales. (5) Los conceptos de sentido y contexto como consecuencias del desarrollo cultural del signo o de la lógica de la cultura como objeto de una semiótica general. (6) El concepto de creatividad o

productividad lingüística y su relación con los elementos anteriores como parte del proceso cultural semiótico de la vida del signo. (7) El estudio de la relación entre semiótica y creación literaria, sobre todo en la consideración de esta *teoría de la mentira* como parte importante del proceso de creación.

2.2. Las fronteras de la semiótica.

Como parte de su capítulo introductorio, Eco se pregunta por la condición de la semiótica, ¿es un dominio o una disciplina? Es decir, una disciplina, con un objeto y un método propio, o más bien, un dominio de estudios, un repertorio de intereses no precisamente unificado.

Si es un dominio, los estudios semióticos estarán justificados de por sí, pero si es una disciplina, el modelo “deberá establecerse deductivamente y deberá servir de parámetro capaz de sancionar la inclusión o exclusión de varios tipos de estudio del dominio de la semiótica.”

(TRA, p. 23)

No se puede hacer investigación teórica sin la pretensión de proponer una teoría, de la misma manera, cualquier investigación debe poder especificar sus propias contradicciones, por lo tanto, dice Eco, deberemos “considerar el *dominio semiótico* tal como aparece hoy, en la variedad y en el propio desorden de sus formas,” de manera que sea posible proponer un modelo reducido a sus términos mínimos.

Por otro lado, este ‘desorden’ del dominio, propició que la semiótica se convirtiera en una tentación, la de una dinámica cultural en la que todo podía ser leído, donde todo podía ser llevado a un punto original de intencionalidad de significado que en algún momento debía poder leerse.

El problema, pues, podría ser expresado de la siguiente manera: ¿Todo, absolutamente, es un *signo de algo*? O, al contrario, ¿tiene la semiótica un lindero que deba respetar como una frontera ajena? Y de esta manera, ¿tiene límites la semiótica o todo significa? ¿Cuál es el umbral ante el cual debe detenerse?

Sin embargo, no se trata sólo de que ‘algo’ pretenda significar, o que ‘algo más’ signifique sin pretender, sino de reconocer si una y otra cosa puede, o debe, ser puesta en un marco precisamente semiótica. En este orden de ideas, el *tratado* establece que existen algunos ‘confines’ de la investigación, tanto de orden ‘político’, o de ‘acuerdo transitorio’, como de orden ‘natural’, o determinados por el propio objeto de la disciplina.

Los límites políticos son de tres tipos: ‘Académicos’, cuando ya otras disciplinas han desarrollado investigaciones sobre el tema que interesa al semiólogo. En este caso “debe intentar incorporar a su propia perspectiva los resultados”. (TRA, p. 20) ‘Cooperativos’, cuando otras disciplinas han elaborado teorías o descripciones semióticas, y “en tal caso, una semiótica general ha de proponer simplemente un conjunto unificado de categorías con el fin de volver más fructífera esa colaboración” (TRA, p. 21) y evitar traducir las categorías de la otra disciplina a los suyos propios. Finalmente, ‘empíricos’. Detrás de este límite se encuentran fenómenos todavía no analizados desde la semiótica general, y es un umbral que debe cruzarse a través de una semiótica particular o preliminar.

Ahora bien, mientras que, en términos generales, los límites políticos son ‘traspasables’, los límites naturales no, ya que de hacerlo nos colocaríamos automáticamente en un terreno no semiótico, con fenómenos que no pueden entenderse como funciones semióticas, o se les ha negado un carácter marcadamente semiótico.

Además, hay otro sentido de ‘límite de la semiótica’, que es aquel que establece con otras disciplinas, de manera particular, con la estética.

El dominio, que da lugar a la descripción de un campo semiótico, puede parecer una simple lista de comportamientos comunicativos; la cuestión es que la intención de estudiar los procesos culturales como procesos de comunicación sólo representa una parte del objetivo del *Tratado*, la otra la da la presunción de que cada uno de esos procesos subsiste sólo porque está sostenido por un sistema de significación establecido:

La semiótica estudia todos los procesos culturales como PROCESOS DE COMUNICACIÓN. Y sin embargo, cada uno de dichos procesos parece subsistir sólo porque por debajo de ellos se establece un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN. (TRA, p. 24)

La aclaración es importante, ya que hay una evidente diferencia entre ambos procesos. No obstante, Eco establece una relación entre ellos evitando la oposición a priori.

El punto de partida es la definición de 'proceso comunicativo' como el paso de una 'señal', desde una 'fuente', a través de un 'transmisor', a lo largo de un 'canal', hasta un 'destinatario'.

En un proceso entre una máquina y otra, la señal no tiene capacidad 'significante'. Ya nos hemos referido antes al caso del embalse; a diferencia del proceso comunicativo entre máquinas, cuando el destinatario es un ser humano, estamos frente a un proceso de comunicación siempre que la señal, además de ser un estímulo, solicite una respuesta interpretativa –del código establecido– del destinatario. Es decir, el proceso de comunicación sólo se verifica con la existencia de un código, el cual representa un sistema de significación:

Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación. (TRA, p. 25)

Por lo tanto, sigue Eco, un sistema de significación es una 'construcción semiótica autónoma', con formas de existencia independientes del acto de comunicación que las actualiza. Este sistema de significación actúa como condición propia y necesaria de cualquier proceso de comunicación entre seres humanos.

Es, pues, posible, establecer una semiótica de la significación que sea independiente de una semiótica de la comunicación, pero no una semiótica de la comunicación independiente de una semiótica de la significación. De cualquier modo, en los procesos culturales, los dos fenómenos están siempre estrechamente ligados.

Volvamos ahora al asunto de los límites de la semiótica.

Existiría, para Eco, una frontera sur, o límite inferior. Este borde lo conformaría la zoosemiótica y su estudio del comportamiento comunicativo de comunidades no humanas. Ciertamente, resultaría aventurado negar, porque sí, la existencia de sistemas de significación a nivel animal. Al contrario, el dominio semiótico incluye el estudio de sistemas olfativos, de la comunicación táctil, de los códigos del gusto, etc.

También incluye Eco en el dominio semiótico la paralingüística, la semiótica médica, que incluiría la interacción médico-paciente, la cinésica y la proxémica.

Más evidentemente, forman parte de este dominio, las lenguas naturales, pero además, sistemas más culturalizados, como los lenguajes formalizados o científicos, los sistemas gramatológicos o los sistemas musicales. De la misma manera, Eco considera en este último grupo el 'universo' de las comunicaciones visuales, las gramáticas narrativas y textuales, y la retórica. En los niveles más complejos, frontera norte, estarían las tipologías de las culturas, la estética y las comunicaciones de masas.

Por tanto, de lo que se trata es de ver que, en dichos dominios de intereses (comunes en tantos sentidos a otras disciplinas), puede ejercerse una observación semiótica de acuerdo con sus propias modalidades. (TRA, p. 30)

El otro tipo de límite, el natural, está marcado no por una suerte de acuerdo sino por la 'naturaleza' misma. Estos son límites que la investigación semiótica no puede traspasar, ya sea porque hacerlo nos pondría en un terreno no semiótico o porque nos colocaría frente a fenómenos cuyo carácter semiótico ha sido negado.

En este sentido, Eco reconoce dos tipos de supuestos signos que escapan a una definición 'en términos comunicativos', (1) los fenómenos físicos que proceden de una fuente natural, y (2) los comportamientos humanos emitidos inconscientemente.

A juicio de Eco, Peirce interpretó toda inferencia como un acto semiótico, pero nuestro autor establece que es peligroso suponer que toda clase de inferencia es un acto semiótico y asegurar que toda clase de proceso semiótico supone inferencias, lo cual no obsta que existan

inferencias efectivas que deben reconocerse como actos semióticos. En definitiva, pues, el límite parece estar entre la inferencia y la significación.

Cuál es entonces la nota que debe ayudarnos a no interpretar toda inferencia como significación, y así, superar la suposición de que toda manifestación es un consecuente de su antecedente, Eco la reconoce en el hecho de la 'convención semiótica'. De esta manera, signo es todo lo puesto en lugar de otra cosa, siempre y cuando "esa asociación está reconocida culturalmente y codificada sistemáticamente" (TRA, p. 36) Existe un signo siempre que un grupo decide usar una cosa como vehículo de alguna otra. En el proceso, es claro que existe una inferencia desde fenómenos que proceden de una fuente natural, pero sólo la convención permite que dichas inferencias puedan utilizarse como signos, porque hay entonces una correlación codificada entre una expresión y un contenido, es decir, entre el fenómeno y la inferencia de su causa y efecto posible.

El otro caso es aquel en el cual ciertos actos son percibidos como 'señales' por alguien más; aun cuando el supuesto emisor no sea consciente de su propio comportamiento. Esto es posible por la capacidad connotativa del origen cultural de ciertos actos, como los gestos; la cuestión es que debe existir una regla implícita que asigne un origen étnico a ciertos gestos, y así, estos comportamientos serían capaces de significar, a pesar de que quien los emite no sea consciente de significar a través de ellos. En este punto, puesto que quien gesticula es un hombre, es difícil suponer que no hay una voluntad de significación, en todo caso,

los comportamientos se convierten en signos gracias a una decisión por parte del destinatario (educado por convenciones culturales) o a una decisión por parte del emisor, para estimular la decisión de entender dichos comportamientos como signos. (Eco citando a Goffman en TRA, p. 39)

Finalmente, en la frontera del límite inferior del dominio semiótico, encontramos también los conceptos de 'estímulo' y 'señal'.

Decíamos que signo es cualquier cosa puesta en lugar de otra, bajo una convención. El problema con los estímulos es que se mueven justo en la frontera con el signo natural; la

cuestión es que, por sí mismo, el estímulo no puede considerarse un signo, incluso si existiera una convención de por medio, ya que las respuestas al estímulo no podrían ser provocadas por la convención, ya que lo son sólo del estímulo.

Por supuesto, si la semiótica se permitiera incluir en su dominio los fenómenos no intencionales, estaría invadiendo el 'umbral' que separa los signos de las 'cosas'. (Énfasis de Eco) Es decir los signos naturales de los artificiales.

Pero evidentemente, y de alguna manera, los estímulos pueden ser considerados signos, de lo contrario no habríamos incluido la zoosemiótica o la semiótica médica en el ámbito del estudio semiótico, aunque eso sí, esto no ocurre por alguna característica de los estímulos propiamente, sino más bien, por la correlación que se establece entre ellos, o de ellos con otros elementos semióticos.

Tomemos, con Eco, el experimento de Pavlov; para el psicólogo, la salivación es un signo o síntoma de que el estímulo ha sido recibido y ha desencadenado la reacción apropiada, pero esto ocurre para el psicólogo, no para el perro; o sea,

decir que los estímulos no son signos no equivale a decir que el enfoque semiótico no deba referirse también a los estímulos. La semiótica se refiere a funciones, pero una función semiótica representa, como veremos, la correlación entre dos eventos que, fuera de dicha correlación, no son por sí mismos fenómenos semióticos. No obstante, en la medida en que están en correlación mutua, pasan a serlo y, por esa razón, merecen la atención del semiólogo. (TRA, p. 41)

Aún los estímulos, entonces, pueden funcionar como signos 'para alguien'. Dicho de otra forma, la correlación hace que así funcionen.

Con la 'señal' la relación es diferente, ya que su principio es el de ser el objeto específico de una teoría de la información, o lo que es lo mismo, el objeto específico de una teoría de la información no son los signos, sino las unidades de transmisión que pueden computarse independientemente de su significado. Estas son las señales, no los signos.

Ahora bien, esto no quiere decir que las señales carezcan de valor para la semiótica, al contrario, son fundamentales para estudiar los rasgos de un significante, ya que éste es perceptible, organizado estructuralmente, y por lo tanto, computable cuantitativamente, pero independiente de su significado y con valor de oposición. Este es el umbral inferior; la frontera sur. Dice Eco:

¿hasta qué punto puede traspasarse dicho umbral, es decir, hasta qué punto tiene la semiótica que ver con señales simples todavía no convertidas en 'significantes' por una correlación (o función)? (TRA, p. 42)

Fuera de este umbral debemos reconocer cierta información física, como la circulación de la sangre y la actividad de los pulmones, pero ¿qué hay de aquellos que consideran los fenómenos sensoriales como el paso de señales por las terminales nerviosas como parte de teorías informacionales? Como una primera respuesta, Eco dice que ciertos fenómenos, como los genéticos y neurofisiológicos, no son materia semiótica, no obstante, las teorías informacionales de la genética y la neurofisiología sí lo son.

Vayamos ahora al umbral superior del límite natural del dominio semiótico.

La hipótesis de Eco radica en que el umbral superior de la semiótica es la cultura. Y entonces, ¿cuál es el origen de la cultura?

Desde un significado antropológico del término 'cultura', exhibe tres fenómenos 'culturales elementales' que aparentemente carecen de función comunicativa: (1) la producción y uso de los objetos que transforman la relación del hombre con la naturaleza; (2) las relaciones de parentesco como núcleo de las relaciones sociales institucionalizadas y (3) el intercambio de bienes económicos.

Estos tres fenómenos son constitutivos de cualquier cultura, y tenderían a mostrar que la cultura por entero es un fenómeno de significación y comunicación, de manera que negándoles esta característica tendríamos que afirmar que la cultura no es un fenómeno semiótico en su totalidad.

En este orden de ideas, Eco postula dos hipótesis sobre la cultura: (1) la cultura por entero 'debe' estudiarse como un fenómeno semiótico, siendo no otra cosa que un sistema de comunicaciones, y (2) todos los aspectos de la cultura 'pueden' estudiarse como contenidos semióticos.

Ambas fórmulas, dice Eco, son sospechosas de idealismo, y deberían reformularse como "la cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación" (TRA, pp. 44-45)

El ejemplo es un ser vivo usando una piedra para romper una nuez. En ese nivel, el ser vivo usando la piedra, no se ha producido un fenómeno cultural; es necesario (1) que el ser pensante establezca la nueva función de la piedra, (2) que denomine la piedra como una piedra que sirve para algo y (3) que el ser pensante esté en condiciones de reconocer la piedra (ésta u otra) como la piedra que sirve para la función determinada y que lleve un nombre dado.

En un primer momento, el nombre dado denota la piedra como su significado y, además, connota la función cuyo significante es la piedra. Ha sido establecida pues, la relación denotación-connotación, y así, un sistema de significación (no todavía un proceso de comunicación). (TRA, pp. 45-46)

Cuando este sistema se comunique entre dos hombres, es decir, cuando haya, entonces sí, un proceso de comunicación sobre el sistema significativo apuntado, se habrá hecho la consideración de la hipótesis más moderada, en cambio, la primera hipótesis, más radical, presupone que el emisor comunique al destinatario la función del objeto incluso sin la intervención del hombre.

Esto presupone que una vez conceptualizado el uso de la piedra ésta se convierte en el signo concreto de su uso virtual; desde el momento en que existe la sociedad, las funciones se transforman en signos de esa función. "Eso es posible porque existe cultura. Pero existe cultura sólo porque eso es posible". (TRA, 2000b, p. 47. Barthes, 1971)

En el caso del intercambio de bienes el equívoco es menor, ya que dice Eco, es posible considerarlo como un proceso semiótico “no porque dicho intercambio suponga intercambio físico, sino porque el VALOR DE USO de los bienes queda transformado en VALOR DE CAMBIO” (TRA, p. 48) en un proceso de simbolización definido y perfeccionado por la aparición del dinero.

Se trata, en definitiva, de dar un valor simbólico a un elemento en oposición a otros elementos dentro de un sistema.

Entonces, ¿la hipótesis radical o la moderada? La primera supone que la cultura es por entero semiótica y hace de la semiótica una teoría general de la cultura, sustituto, incluso, de la antropología cultural, pero esto no supone que la vida se reduzca a un conjunto de fenómenos mentales, o que la cultura en su totalidad es ‘sólo’ comunicación y significación, sino que, bajo un punto de vista semiótico, la cultura en su conjunto puede entenderse mejor, es decir, “que los objetos, los comportamientos y los valores funcionan como tales porque obedecen a leyes semióticas”. (TRA, p. 51)

El punto de vista moderado, que considera que la cultura ‘puede’ siempre ser considerada bajo el punto de vista semiótico, sugiere que los ‘síntomas de significados’ están organizados en estructuras que siguen las reglas semióticas descubiertas por los sistemas de significantes:

‘automóvil’ no es sólo una entidad semántica desde el momento en que va relacionada con el significante /automóvil/; lo es desde el momento en que queda sistematizada en un eje de oposiciones con otras unidades semánticas como ‘carro’, ‘bicicleta’ o ‘pie’. (TRA, pp. 51-52)

Hay, entonces, una manera de realizar la ‘posibilidad’ de la hipótesis, que es, considerando todas las cosas que la semiótica no puede estudiar dentro de su dominio al nivel de una ‘semántica estructural’. Un automóvil no adquiere valor simbólico sólo cuando aparece como una clase abstracta significada como contenido, lo hace cuando se presenta como objeto, porque en cuanto tal, desempeña ya la función de significante de equis unidad semántica (velocidad, posición social, etc.).

Por lo tanto, concluye Eco, la segunda hipótesis a fin de cuentas remite a la primera, y entonces la cultura puede estudiarse, bajo un sentido o bajo el otro, 'íntegramente', desde el punto de vista semiótico, aunque hay un 'tercer umbral' que depende de la definición de la disciplina en función de su 'pureza teórica'.

En resumen, se trata de decir si la semiótica constituye la teoría abstracta de la competencia de un productor ideal de signos, o si es el estudio de fenómenos sociales sujetos a cambios y reestructuraciones. Eco prefiera la segunda opción, y por tanto, la investigación semiótica va a estar regida por una especie de 'principio de indeterminación'. (TRA, p. 54) Y es que si la semiótica es una teoría, debe ser una que permita una interpretación crítica continua de los fenómenos de semiosis.

2.3. El camino del signo.

En su *Curso*, Ferdinand de Saussure afirma que la ciencia de los hechos de la lengua ha pasado tres fases sucesivas: (1) La de la gramática, desde los griegos, la lógica y el desinterés de la lengua misma. (2) La de la filología, desde Friedrich August Wolf a los días de Saussure. De esta segunda etapa, el objeto no es sólo la lengua, sino fijar, interpretar, comentar los textos de la historia literaria, de las costumbres, de las instituciones, a través de la crítica. (3) Cuando se descubre que se pueden comparar las lenguas entre sí, a través de la filología comparativa o la gramática comparada. En este punto, la llamada ciencia de los hechos de la lengua, se enfoca, ahora sí y por entero, a la lengua en particular. (Saussure, 1945, p. 39)

Debe haber algunos otros elementos, pero el hecho es que no se planteaba, hasta 1870, la cuestión sobre las condiciones de la vida de las lenguas, y es esta lingüística la que dio a la comparación un lugar en su estudio. No obstante, aún 'hoy', dice Saussure, "los problemas fundamentales de la lingüística general aguardan solución". (1945, p. 45)

Para el ginebrino, la lingüística está constituida por todas las manifestaciones del lenguaje humano, no sólo en cuanto al 'bien hablar' sino en todas sus formas de expresión. La

lingüística hace la descripción e historia de las lenguas y reconstruye las lenguas madres de cada familia; busca las fuerzas que intervienen en las lenguas y obtiene leyes generales a las que se reduzcan los fenómenos particulares de la historia, deslindándose y definiéndose ella misma.

De la misma manera, debe la lingüística diferenciarse de la etnografía, de la prehistoria, de la antropología, recordando que Saussure, en cuanto considera el lenguaje un hecho social, incorpora su estudio no a la sociología, sino a la psicología social. Para el lingüista suizo, todo es psicológico en la lengua, incluso lo fonético, su aspecto material y mecánico.

En el tercer capítulo del *Curso*, Saussure define el objeto de la lingüística diciendo que el fenómeno lingüístico presenta dos caras: (1) Las sílabas como impresiones acústicas, que no existirían sin los órganos vocales. (2) Dado que el sonido no hace el lenguaje, entonces, el sonido, junto con la idea, forma una unidad 'compleja, fisiológica y mental'. De manera que (3) 'El lenguaje tiene un lado individual y un lado social' y (4) El lenguaje implica un sistema establecido y una evolución. (1945, pp. 49-50) Por eso, "hay que colocarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje". (Saussure, 1945, p. 51)

Podemos decir entonces, con Saussure, que el lenguaje en su conjunto es multiforme; al mismo tiempo físico, fisiológico y psíquico; de dominio individual y de dominio social, pero la lengua es una totalidad en sí y un principio de clasificación, es decir, una cosa 'adquirida' y 'convencional'.

Claramente, nuestro aparato vocal no está hecho para hablar en el mismo sentido en que nuestras piernas están hechas para andar, de ahí que sea más o menos evidente que en el lenguaje debe privar un origen no totalmente natural, pero para Saussure "la lengua es una convención y la naturaleza del signo en que se conviene es indiferente." (1945, p. 52) Y es que en el lenguaje la articulación se puede referir a las sílabas (subdivisión de la cadena hablada) o a la subdivisión de la cadena de significaciones en unidades significativas.

Pero la mayor importancia de la lengua radica en que ésta 'hace' la unidad del lenguaje. En realidad, debajo del funcionamiento de diversos órganos, late una facultad más general que gobierna los signos, y ésta sería para la lingüística clásica la facultad lingüística por excelencia.

Ahora bien, en la esfera de la lengua, necesitamos por lo menos dos individuos; los hechos de conciencia, los conceptos, son asociados con las representaciones lingüísticas o con las imágenes acústicas que sirven para su expresión. Es decir, en la lengua se da un fenómeno que es psíquico, conceptual, seguido de uno que es fisiológico, y por tanto, físico. En este marco, la cristalización social no es la parte física, pero tampoco la psíquica, no al menos en su totalidad. Paradójicamente:

Si pudiéramos abarcar la suma de las imágenes verbales almacenadas en todos los individuos, entonces topáramos con el lazo social que constituye la lengua.
(Saussure, 1945, p. 57)

Es decir, al separar la lengua del habla, se separa lo que es social de lo que es individual, o dicho de otro modo, lo que es esencial de lo accesorio. Así, la lengua no es tanto como la función de un sujeto hablante, sino el producto que el individuo registra pasivamente, ya que nunca supone premeditación. La reflexión, por su cuenta, no interviene en ella más que para clasificar, y el habla es, así, un acto individual de voluntad y de inteligencia.

De esta manera, la lengua es un objeto bien definido en el conjunto de los hechos de lenguaje, de naturaleza concreta, depósito de las imágenes acústicas y escritas; forma tangible de las imágenes, y por tanto, un objeto que puede estudiarse por separado. Igualmente, es también una institución social, un sistema de signos que expresan ideas, comparable con la escritura.

Se puede, pues, concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología* (del griego *semeion* 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano.

La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos. (Saussure, 1945, p. 60)

No obstante la importancia del *Curso* de Saussure como estudio pionero, sus ideas adquieren un carácter controversial. Más o menos contemporáneo, para Peirce la nueva ciencia es una parte de la lógica; la doctrina formal de los signos. (Peirce, 1986, p. 5) Y Barthes, en los *Elementos de semiología* (1971), contrariando el lugar que Saussure había pensado para la nueva ciencia de los signos en su planteamiento original, dice:

En términos generales, pues, la semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas. (p. 13)

Hay, pues, que admitir ya desde ahora la posibilidad de invertir, algún día, la afirmación de Saussure: la lingüística no es una parte, aunque sea privilegiada, de la ciencia general de los signos, sino, por el contrario, la semiología es una parte de la lingüística: y precisamente esa parte que tiene por objeto las grandes unidades significantes del discurso. (pp. 14-15)

En un tono conciliador, Pierre Guiraud, en *La semiología* (1972), establece:

Saussure destaca la función social del signo, Peirce su función lógica. Pero los dos aspectos están estrechamente vinculados y los términos ‘semiología’ y ‘semiótica’ denominan en la actualidad una misma disciplina, utilizando los europeos el primer término y los anglosajones el segundo. [...]

En realidad, no hay coincidencias en lo que respecta al dominio de nuestra ciencia. Algunos, los más prudentes, sólo la consideran como un estudio de los sistemas de comunicaciones por medio de señales no lingüísticas. Otros, con Saussure, extienden la noción de signo y de código a formas de comunicaciones sociales tales como los ritos, ceremonias, fórmulas de cortesía, etc. Finalmente, hay quienes consideran que las artes y las literaturas son modos de comunicación basados en el empleo de sistemas de signos, derivados también de una teoría general del signo. (pp. 8-10)

Guiraud, haciendo historia de la ciencia semiótica, y así, cercano a Eco, puede aceptar que son posibles otros tipos de comunicación, y como tales, parte de una semiología, como la zoosemiótica, la cibernética o la biónica.

2.3.1. Comunicación, código y significación.

El *Tratado* explica con mayor profundidad que *La estructura* la relación y diferencia entre 'comunicación' y 'significación' así como la relevancia de la noción de código en la relación. Y es que Eco destaca que en un modelo básico de comunicación es el código 'el artificio' que asegura que la transmisión de información desde la fuente al destinatario sea capaz de provocar una respuesta determinada. En esto radica su importancia. Ciertamente, como hemos dicho ya, en el caso debe involucrarse el 'ruido' y la 'redundancia', pero siempre en el marco del código.

Con mayor propiedad, en el análisis del sistema de comunicación, por código se pueden entender al menos cuatro fenómenos diferentes: (1) Un 'sistema sintáctico', conformado por una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas pero no necesariamente conectadas; (2) Un 'sistema semántico' conformado por una serie de 'nociones'; (3) Una serie de posibles respuestas de comportamiento por parte del destinatario independientes del sistema, y (4) Una regla que asocia elementos del sistema sintáctico con elementos del sistema semántico o con la serie de posibles respuestas. Este 'tipo complejo de regla' es el único que puede llamarse propiamente 'código'. (TRA, pp. 63-65)

No obstante, Eco reconoce que cualquiera de los cuatro casos anteriores son códigos, razón por la cual distingue un S-CÓDIGO, o un código en cuanto 'sistema' (como los tres primeros), del CÓDIGO propiamente dicho, que es sólo del cuarto tipo. Los s-códigos son, pues, sistemas o estructuras que bien podrían subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los asocie, y como tales, pueden ser estudiados por la teoría de la información. Dichos sistemas, dice Eco, suelen tenerse en cuenta porque cada uno de ellos

representa un plano de la correlación del código. De esta manera el s-código sólo 'llama la atención' cuando está enmarcado en un cuadro de significación que es el código.

En este sentido, los s-códigos son pues 'estructuras' o sistemas en los que los valores particulares se establecen mediante posiciones y diferencias y que se revelan sólo cuando se comparan entre sí fenómenos diferentes mediante la referencia al mismo sistema de relaciones. (TRA, p. 67) Cada uno de estos sistemas estructurales pueden basarse en la misma 'matriz estructural' que es capaz de generar combinaciones diferentes de acuerdo con reglas de combinación distintas, si después surgen diferencias, identidades, simetrías o asimetrías entre sistemas es precisamente porque tienen la misma estructura subyacente.

Sucede entonces que la disposición de un sistema hace 'comprensibles' un estado de hechos y 'comparable' a otros estados de hechos, así se preparan las condiciones para una 'correlación' entre signos o código. Esta disposición:

Proporciona un repertorio de unidades estructurado en un conjunto de modo que cada unidad se diferencie de la otra mediante EXCLUSIONES BINARIAS. Por tanto, un sistema (o s-código) tiene una GRAMÁTICA INTERNA, que estudia la matemática de la información. (TRA, p. 69)

Esta matemática estudia las propiedades estadísticas de un s-código que le permiten calcular el mejor modo de transmitir información en una situación determinada, aunque pueden considerarse ambos aspectos, el comunicativo y el informacional, de manera independiente, ya que una teoría de la información no es una teoría de la significación ni una teoría de la comunicación, "sino sólo una teoría de las posibilidades combinatorias abstractas de un s-código." (TRA, p. 70)

De esta manera el término 'información' puede significar una propiedad estadística de la fuente, designando la cantidad de información que puede transmitirse (información disponible) o bien, una cantidad precisa de información seleccionada que se ha transmitido y recibido efectivamente (el paso, a través de un canal, de señales o estímulos).

Esta distinción lleva a Eco a reconocer cuatro tipos distintos de estudio de igual número de objetos formales; en cuanto a la primera definición: (1) La información en cuanto la disposición de una fuente natural, conduce a una ‘teoría estructural de las propiedades estadísticas de la fuente’ y (2) la información en cuanto información disponible después de que un s-código reduce la equiprobabilidad de la fuente, que resulta en una ‘teoría estructural de las propiedades generativas de un s-código’. En cuanto a la segunda definición, (3) la información como el paso, a través de un canal, de señales o estímulos, refieren a ‘procesos en que se transmiten unidades de información no significantes’. Por último, (4) la información como paso, a través de un canal, de señales que desempeñan una función comunicativa. En este caso, los resultados refieren a ‘procesos en que se transmiten unidades significantes de información para fines comunicativos’.

Evidentemente, (2) y (4) son, de suyo, objetos de la semiótica, mientras que (1) y (3) se establecen en su umbral inferior, pudiendo o no, serle de interés.

En este marco de la teoría de la información, Eco hace una distinción más, que corresponde a la información cuando corresponde a la fuente o cuando corresponde a la estructura. En el primer caso, como en (1), la información es sólo el grado de ‘probabilidad’ de un fenómeno en un sistema equiprobable. La relación entre una serie de casos y una serie de probabilidades es como la relación entre una progresión aritmética y una geométrica, esta última es el logaritmo binario de la primera, de manera que “para identificar el fenómeno son necesarias x elecciones binarias y , en consecuencia, la realización del fenómeno da x ‘bit’ de información. [...] Lo que cuenta es el número de alternativas necesarias para distinguir el fenómeno sin ambigüedad.” (TRA, p. 73) Ahora bien, una vez producido el fenómeno, éste representa una unidad de información lista para ser transmitida, es decir, el caso (3).

Queda claro que en el sentido (1) la información no es tanto ‘lo que se dice’ sino ‘lo que puede decirse’, y que al representar una gran libertad de elección disponible para la posible

selección de un fenómeno, es una propiedad estadística de la fuente que se multiplica con el número de opciones posibles.

De esta manera, apunta Eco,

La información, en la medida en que mide la equiprobabilidad de una distribución estadística uniforme en la fuente, es, según sus teóricos, directamente proporcional a la ENTROPIA del sistema [...], dado que la entropía es el estado de equiprobabilidad a que tienden los elementos del sistema. (TRA, p. 74)

La información en el sentido (1) podrá definirse como entropía, pero en el (3) puede hacerse a la inversa, es decir, como 'neg-tropía', en cuanto información ya seleccionada, transmitida y recibida. Sin embargo, también es información la proporcionada por la organización interna de un s-código, que es el sentido (2). Como ejemplo, la fonología estructural, la lingüística distributiva, las teorías estructurales del espacio semántico, las teorías de la gramática transformacional y generativa y las de la gramática textual.

Ahora bien, es cierto que una gran cantidad de combinaciones, de selecciones entre un número elevado de símbolos, eleva las posibilidades de información, pero también la haría intransmisible, ya que exigiría un gran número de elecciones binarias. De esta manera, para que la transmisión sea posible, hay que reducir los valores de las elecciones entre los símbolos, de manera que la reducción de alternativas haga posible la comunicación. En este sentido, un s-código introduce posibilidades de comunicación a través de sus criterios de orden, así, "el código representa un sistema de estados discretos superpuestos a la equiprobabilidad del sistema de partida, para permitir dominarlo comunicativamente". (TRA, p. 76) El campo de probabilidades se reduce porque se introduce la 'pertinencia', dándonos un número menor de opciones, y así, un número menor de *bits*.

2.3.2. El *sign-function* o función semiótica.

Desde *El signo*, 1973, Eco se plantea el problema de la 'expresión' y el 'contenido': "en realidad hemos de explicar por qué algunas unidades significantes, sistematizadas de manera determinada, son aptas para transmitir determinados significados", nos dice. (SIG, p. 84)

El problema se agudiza, dice Eco, si el signo es una entidad de dos caras, significante y significado, como lo entiende Saussure; en este caso, el significado forma parte del signo, es un componente del lenguaje y el código asocia un significante con un sistema semántico. Eco, siguiendo a Hjelmslev, que así define la naturaleza y definición de la naturaleza de la organización de los códigos que regulan la utilización de los signos dice:

En todo proceso sígnico tenemos un elemento de *expresión* (llamémosle significante) que conduce un elemento de *contenido* (el significado). (SIG, p. 85)

El caso es que

Existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en FUNTIVOS de la correlación. (TRA, p. 83)

En este punto se está en condiciones de distinguir una señal de un signo. Una señal puede ser un simple estímulo, pero cuando se le usa como 'antecedente' reconocido de un 'consecuente' previsto, entonces se le admite como signo.

En cuanto 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, Eco está dispuesto a aceptar la definición de Saussure, pero esto implica (1) Que un signo no es una entidad física, ya que a lo más lo es su expresión, y (2) que un signo no es una entidad semiótica fija, sino el lugar del encuentro de elementos independientes, asociados por una correlación dada. "Hablando con propiedad, dice Eco, no existen signos, sino funciones semióticas." (TRA, p. 84) Bajo esta perspectiva, los signos son resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en circunstancias previstas por el código, es decir, no es que el código organice signos, sino que éste proporciona las reglas que los generan.

John Deely (1997) considera que la distinción es, por lo menos, innecesaria, ya que la noción clásica de 'signo' comprende ya la de 'función'; no obstante, reconoce que Eco acierta en la afirmación de lo que el signo es.

Por tanto, un código establece la correlación de un plano de la expresión con un plano del contenido, una función semiótica establece la correlación entre los elementos abstractos de ambos sistemas, y de ese modo, un código establece 'tipos' generales con lo que produce la regla que genera 'tokens' o 'especímenes' concretos, aquellas entidades que se realizan en los procesos comunicativos y que solemos llamar 'signos'. Ambos 'continua' representan los elementos que preceden a la correlación semiótica y que no tienen que ver con ella.

Siempre siguiendo a Hjelmslev, Eco dice que en una estructura de comunicación previamente convencionalizada la respuesta de comportamiento no es 'estimulada' por la señal, sino 'significada', teniendo una significación transmitida por una significación precedente, obteniendo una 'superelevación de códigos que representa una 'semiótica connotativa' en la que el plano de la expresión está constituida por otra semiótica, es decir, en la que el plano de la expresión es otro código.

En este sentido, lo que constituye una connotación es que ésta se establece 'parasitariamente' a partir de un código precedente y que no puede transmitirse antes de que se haya denotado el contenido primario. Sin el conocimiento previo habría un solo código de tipo denotativo, lo que significa que la diferencia entre denotación y connotación se debe al mecanismo convencionalizador del código.

En el mismo orden de ideas, Eco dice que, una vez establecida la convención, la connotación se convierte en funtivo estable de una función semiótica cuyo funtivo subyacente es otra función. Así, un código connotativo puede definirse como 'subcódigo', ya que se basa en un código-base.

Un tercer sistema puede relacionarse si una convención social, cultural, o cualquier forma de expectativa arraigada lleva a relacionar el primer código denotativo con otros contenidos. En

este caso tendríamos un código connotativo doble. Del mismo modo, ambas connotaciones pueden ser mutuamente excluyentes, pero la decisión de un 'alguien' por una o por otra, no incumbe a una teoría de los códigos, sino a una teoría de la producción de los signos, y es, por tanto, terreno de la 'pragmática'.

El caso es que habiendo una convención triple, podemos hablar de tres mensajes. Esto no quiere decir solamente que un código pueda producir muchos mensajes, ni que distintos contenidos puedan ser transmitidos por el mismo significante, sino que

usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí y que, por tanto, lo que se llama 'mensaje' es, la mayoría de las veces, un TEXTO cuyo contenido es un DISCURSO a varios niveles. (TRA, p. 97)

2.4. El camino del sentido.

En este punto, y aunque el problema del 'referente' concierne propiamente a una teoría de la producción de los signos, Eco explica la falacia referencial como parte del funcionamiento semiótico del significado.

El caso es que, una vez establecido un sistema semiótico, y convencionalizado su código, el funcionamiento semiótico no cambia, incluso, ante la posibilidad de una mentira. En este sentido, función semiótica significa posibilidad de significar "algo a lo que no corresponde un determinado estado real de hechos." (TRA, p. 100)

Una teoría de los códigos debe estudiar todo lo que puede usarse para mentir. La posibilidad de mentir es el *proprium* de la semiosis, de igual forma que para los escolásticos la posibilidad de reír era el *proprium* del hombre como animal racional. (TRA, p. 100)

'Significación' y 'mentira' son entonces conceptos que se corresponden, y así la semiótica se enfrenta al umbral entre las condiciones de la significación y las condiciones de verdad, es decir, entre una semántica intencional y una semántica extensional.

El punto de partida es el esquema triádico de la relación semiótica que en Ogden y Richards coloca la relación SÍMBOLO - REFERENTE en la base, y la REFERENCIA en el vértice. En

Peirce, la relación de la base la constituyen los conceptos de REPRESENTACIÓN y OBJETO, mientras que el INTERPRETANTE está en el vértice. Frege, apunta Eco, establece los términos ZEICHEN y BEDEUTUNG para la base, y SINN para el vértice.

Además de que el triángulo sugiere la idea de que la relación de significación implica sólo tres entidades, ha perpetuado la idea de que el significado de un término tiene algo que ver con la cosa a la que el término refiere, cuando la referencia es algo más impreciso. Ullman, dice Eco, la define como la información que el nombre transmite a quien escucha, Frege la entiende como 'sinn', es decir, el modo en que el objeto viene dado. (LEF, pp. 27-28) Este equívoco impide comprender la naturaleza cultural del proceso de significación.

Básicamente, las semióticas de Saussure y de Peirce son teorías de la relación 'semiósica' entre símbolo y referencia y entre el signo y sus interpretantes. Saussure no tiene en cuenta los objetos, mientras que para Peirce, éstos son relativos sólo cuando se discuten tipos particulares de signos, como los iconos. La lectura del 'bedeutung' de Frege cae en el equívoco cuando pretende no sólo indicar el objeto real a que el signo refiere, sino la clase de todos los objetos posibles a que se refiere el signo. De esta manera, se haría depender el valor semiótico del significante a su valor de verdad (necesariamente), y se obligaría a individuar el objeto al que el significante se refiere (siempre).

Por lo tanto, desde el punto de vista del funcionamiento de un código, hay que excluir el referente; si bien éste *puede* ser el objeto nombrado o designado, hay que suponer, dice Eco, que "en principio una expresión no designa un objeto, sino que transmite un CONTENIDO CULTURAL." (TRA, p. 102)

En /perro/, por ejemplo, el referente no es un perro en particular; en todo caso, e indicialmente, tendría que decir /este perro/, pero en cuanto corresponde al referente, éste es, el conjunto de perros posibles, y ciertamente /todos los perros existentes/ no es un objeto perceptible para los sentidos, sino una entidad lógica. (Mandujano, 2007)

Ogni tentativo de stabilire cosa sia il referente di un segno obbliga a definire questo referente in termini di una entità astratta che altro non è che una convenzione culturale. (LEF, p. 31)

Decir, pues, que un significado corresponde a un objeto real constituye una actitud ingenua, y en una teoría de los códigos no es necesario recurrir al concepto de extensión; los códigos constituyen un mundo cultural ni actual ni posible, su existencia es cultural y constituye el modo como piensa y habla una sociedad que “mientras habla, determina el sentido de sus pensamientos a través de otros pensamientos y éstos a través de otras palabras.” (TRA, pp. 103-104) El objeto semiótico de una semántica es ante todo el ‘contenido’, definido como una ‘unidad cultural’, y no el referente.

Como ejemplo, podemos mencionar los términos ‘sincategoremáticos’ de la lingüística clásica; términos que no tienen referente (/a/, /entonces/, /con/, /aunque/, /algunos/) llamados ‘accidentales’ que califican o determinan a los términos esenciales o categoremáticos, que son aquellos que significan por sí mismos. (Beuchot, 1991, p. 84)

Resumiendo, podemos decir entonces que el objeto semiótico de una semántica es ante todo el ‘contenido’ y no el referente, y que este contenido habría que definirlo como una ‘unidad cultural’.

Ahora bien, a los teóricos de las condiciones de verdad les interesa la ‘extensión’ de los enunciados o proposiciones, y no su ‘intensión’, pero, como la teoría de los códigos se interesa sólo por las funciones semióticas, una teoría de la producción de los signos podría considerar los enunciados como materia. No obstante, así como en el caso del referente, el enfoque extensionalista puede ‘estorbar’ a una teoría de los códigos.

Las proposiciones pueden considerarse ‘asertos semióticos’; juicios que atribuyen a determinada expresión el contenido o contenidos que el código o códigos le asignan.

Puesto que una teoría de los códigos no reconoce la extensión como una de sus categorías, puede considerar las proposiciones eternas sin considerar su valor

extensional. Si no renuncia a considerar ese factor, resulta que la teoría de los códigos cae en una FALACIA EXTENSIONAL. (TRA, p. 106)

Sucede pues, que la teoría de los códigos considera la definición del contenido como funtivo de una función semiótica, de manera que una teoría de los valores de verdad, no le ayuda en absoluto a comprender el concepto de significado como contenido. De esta manera, una semántica extensional no puede ayudar a una teoría de los códigos, por ello, y dado que una mentira corresponde a una proposición falsa, la semiótica es la teoría de lo que sirva para mentir, pero no solamente, también lo es de lo que pueda usarse para hacer reír, o inquietar, por la misma razón.

2.4.1. El interpretante peirceano.

¿La crítica al ‘*bedeutung*’ de Frege y a la comprensión del interpretante de Peirce como un ‘intérprete’ alejan a Eco del concepto de signo del semiólogo americano? No, pero sí dedica una parte del *Tratado* para resolver el equívoco definiendo el interpretante como el elemento que garantiza la validez del signo incluso en ausencia de un intérprete.

Para Peirce, el interpretante es lo que el signo produce en la ‘casi-mente’ del intérprete, y a fin de cuentas, “otra representación referida al mismo objeto.” (TRA, p. 114)

Por tanto, para Peirce un signo determina alguna otra cosa a referirse a un objeto el que ella misma se refiere:

Cualquier cosa que determina a otra cosa (su interpretante) a referirse a un objeto al cual ella también se refiere (su objeto) de la misma manera, deviniendo el interpretante a su vez un signo, y así sucesivamente *ad infinitum*. (Peirce, 1986, 303)

Y sigue, citado por Eco:

El significado de una representación no puede ser otra cosa que una representación. De hecho, no es sino la representación en sí, concebida como despojada de sus vestiduras menos relevantes. Pero dichas vestiduras no pueden eliminarse del todo: simplemente se las substituye por algo más diáfano. Así, se

da una regresión infinita. Por último, el interpretante no es sino otra representación a la que confía la antorcha de la verdad: y como representación tiene, a su vez, su propio interpretante. Y ahí tenemos otra serie infinita. (TRA, p. 115)

Para Eco, la idea de interpretante convierte una teoría de la significación en una ciencia rigurosa de los fenómenos culturales, por eso es fundamental separarla de la 'metafísica' del referente identificándola con cualquier propiedad intencional, codificada, de un contenido y así, con la serie o sistema de las denotaciones y connotaciones de una expresión. Ciertamente, esta precisión no agota el concepto, y dado que Eco supone que las denotaciones y connotaciones son marcas semánticas que constituyen las representaciones del 'semema', habría que aceptar que el conjunto de los interpretantes de un semema es más amplio que el conjunto de sus marcas semánticas codificadas. (TRA, p. 117)

La virtud del concepto de interpretante consiste en que nos muestra que tanto la significación como la comunicación circunscriben las unidades culturales de modo asintónico, "sin llegar a tocarlas directamente, pero volviéndolas de hecho accesibles a través de otras unidades culturales" en una suerte de circularidad que permite el uso comunicativo de los signos para referirse a cosas. Así, podemos decir que "la semiosis se explica por sí misma." (TRA, p. 118)

Ahora bien, esta cadena interminable de significaciones tiene una dimensión material, pues de alguna manera, las unidades culturales están 'físicamente' a nuestro alcance. Ciertamente las unidades culturales son abstracciones, pero se encuentran materializadas por el hecho de que la cultura continuamente traduce unos signos e otros, unas definiciones en otras, palabras en iconos, iconos en signos, etc. La vida social pone a nuestro alcance una serie de imágenes que interpretan libros, palabras que traducen definiciones, etc. A fin de cuentas, las unidades culturales se convierten en 'postulados semióticos' dentro de la actividad social. Eco las llama, entidades 'etic'. (TRA, p. 119)

2.4.2. Diccionario y enciclopedia.

No obstante su dimensión 'infinita', Eco limita el concepto de interpretante a tres categorías semióticas en particular: (1) Como el significado de un significante, es decir, una unidad cultural transmitida por otros significados, independiente semióticamente del primer significado. (2) El análisis intencional o componencial mediante el que una unidad cultural es segmentada en marcas semánticas y presentada como semema en diferentes combinaciones textuales. (3) Cada una de las marcas que componen el árbol componencial de un semema.

En realidad, una unidad cultural se define, también, en cuanto ocupa un lugar en un sistema de otras unidades culturales que se le oponen y/o circunscriben. Una unidad cultural subsiste y es reconocida en la medida en que existe otra de valor diverso. La relación entre varios términos de un sistema de unidades culturales es lo que quita a alguno de ellos lo que tiene de los otros. (LEF, p. 41)

El cuadro de oposiciones queda muy bien ilustrado por Eco en *Le forme del contenuto* (LEF, p. 45):

MUS	MOUSE
	RAT

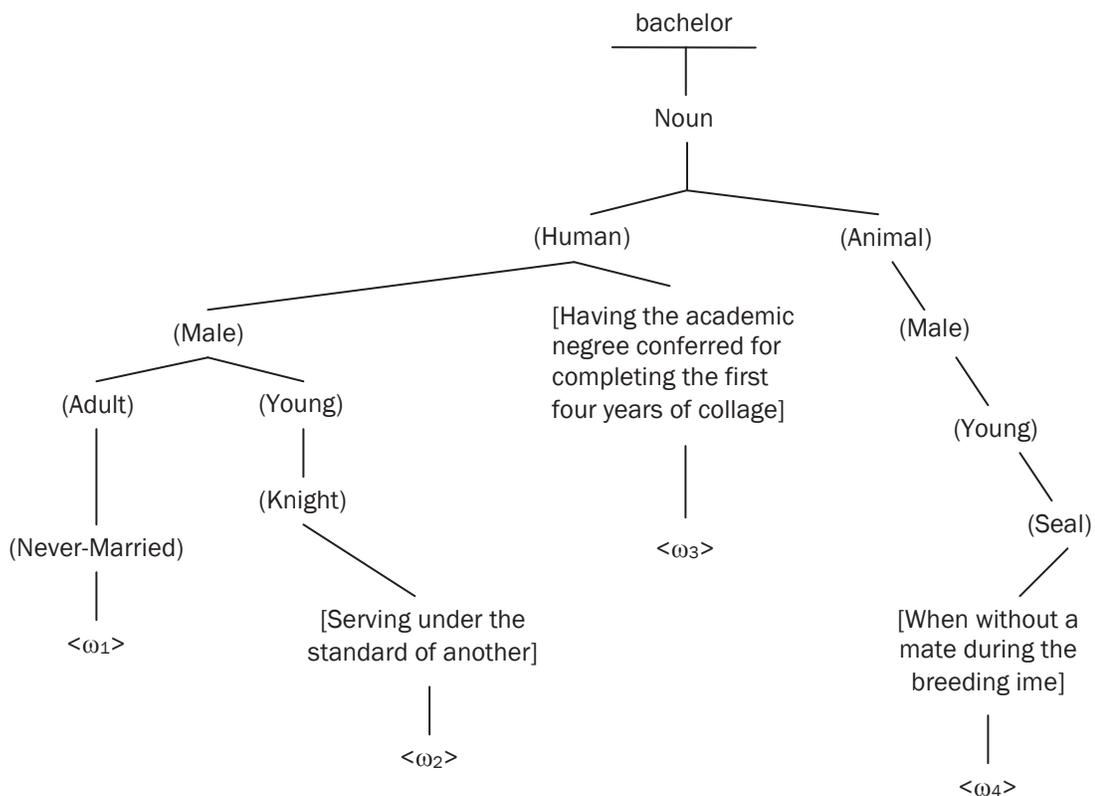
La unidad cultural aparece 'colocada' en un sistema de otras unidades culturales opuestas en significado. En estas oposiciones intervienen 'valores' del 'sistema' que relacionan, y en esto Eco sigue a Hjelmslev, la 'forma' de la 'substancia' del contenido. De la misma forma, en la relación por oposiciones encontraremos 'subsistemas', 'campos' y 'ejes'.

Aunque de momento no es de nuestro interés definir estos términos, sí lo es hacer referencia a uno de los modelos de análisis componencial al que Eco llama 'modelo KF' (tomado de Katz y Fodor) a partir del que propondrá un modelo reformulado después.

En el diagrama existen 'indicadores sintácticos', no colocados entre paréntesis, 'indicadores semánticos' o semas, entre paréntesis, y algunos 'distinguishers', entre corchetes.

Además, 'selecciones restrictivas', las letras griegas, que orientan las 'lecturas' o elección de 'trayectorias' o 'sentido de lectura'.

Reproduzco el esquema tomado de Eco (TRA, p. 157).



En el esquema, la posibilidad de combinar el lexema en el contexto, viene dada por una serie de 'reglas de proyección' que construyen una serie de lecturas diferentes de una frase dada, en todo caso, lo que nos interesa destacar es, primero, que el sentido de una frase se concreta como una 'elección binaria' y, segundo, que los componentes semánticos no deben depender de la circunstancia en que la frase se pronuncia. Es decir; "La teoría está en condiciones de explicar si, y por qué, tiene una frase muchos sentidos, pero no en qué circunstancias debe perder su ambigüedad, ni de acuerdo con qué sentido." (TRA, p. 158)

El modelo, pues, no tiene que recurrir a una teoría extensional, pero a juicio de Eco, no resuelve ciertos problemas que debiera considerar y cuya crítica ayudará a nuestro autor a proponer algunas alternativas.

(1) El modelo considera la 'competencia ideal' de un 'hablante ideal', no una 'competencia histórica'. La diferencia entre ambas es la que existe entre 'diccionario' y 'enciclopedia'. El modelo tiene los límites de un diccionario y corre el peligro de originar una construcción formal pero sin utilidad, cuando debiera considerar el hecho de que el cuerpo social asocia un elemento léxico determinado a un significado determinado, cambiando de significado en ciertos contextos sintagmáticos específicos y registrables.

(2) Las marcas semánticas son entidades platónicas, construcciones teóricas puras, aunque el propio Katz, dice Eco, hablará después de 'reglas de redundancia' que postulan un análisis posterior de los componentes, es decir, una suerte de interpretación de los interpretantes.

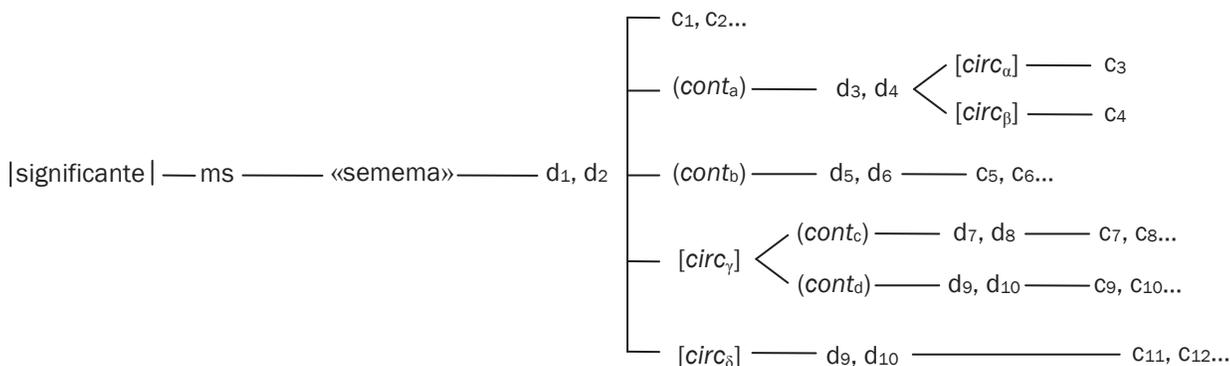
(3) No se tienen en cuenta las connotaciones ni se prevén los contextos. Los 'distinguishers' no dan una idea de las posibles connotaciones del sistema, proponiéndose como una representación estrictamente connotativa, el asunto del diccionario que sacrifica muchos recorridos posibles. Para Eco, el modelo debiera considerar que un semema posee también connotaciones extrañas al sistema semiótico en que se expresa el significante. Es decir, no se habla de asociaciones mentales, sino de correlaciones formuladas en términos culturales. La enciclopedia, donde imágenes y palabras se remiten mutuamente en términos 'abstractamente culturales'. De la misma manera, la elección de la connotación debe estar motivada por factores contextuales o circunstanciales, lo que garantizará la funcionalidad de ambos conjuntos relacionados.

(4) La naturaleza de los 'distinguishers'. En el modelo, éstos aparecen como 'correctores' de la insuficiencia de las marcas, lo que las convierte en una solución extensionalista introducida en una teoría intensionalista para ampliar sus límites. El mayor problema es que, sin indicaciones

extensionales, no son las marcas semánticas las que proporcionan el significado del lexema, sino el nombre unido al referente. (TRA, p. 165). Así, el modelo sólo servirá para describir expresiones verbales y términos categoremáticos.

Estas consideraciones conducen a Eco a una reformulación que inserta en la representación semántica todas las connotaciones codificadas que dependen de las denotaciones correspondientes junto con las selecciones circunstanciales y contextuales. Estas selecciones propician la lectura del semema como enciclopedia, no como materia de conocimiento empírico, sino como elementos de información codificada que desempeñan la función de ‘cambio de vía’.

El esquema reformulado sería: (TRA, p. 170)



Las *ms* son las marcas sintácticas; *d* y *c* son denotaciones y connotaciones, *(cont)* son selecciones contextuales, *[circ]* son selecciones circunstanciales.

Ahora bien, en el diagrama, las marcas sintácticas pertenecen al plano de la expresión y no al plano del contenido, el semema puede tener marcas denotativas que permanecen inalterables en cualquier contexto o circunstancia, o bien, distintas según la selección contextual o circunstancial. Las selecciones contextuales registran otros sememas comúnmente asociados con el semema representado. De la misma manera, las selecciones circunstanciales registran otros significantes que pertenecen a diferentes sistemas semióticos, o bien signos ostensivos que suelen producirse junto con el significante. Ambos son llamados ‘intercambios’ o

‘conmutadores de amalgama’. Así, las selecciones no necesitan un ‘distinguisher’ porque también ellas son unidades culturales. Por esta última razón, no hay en el esquema de Eco ni selecciones restrictivas ni *distinguishers*.

Al analizar los verbos serán necesarios ‘actuantes semánticos’; marcas denotativas que, a partir de un inventario de ‘papeles’ o ‘casos’ reproducen los temas de un predicado. En este punto, el esquema acepta distintos tipos de presuposiciones: referenciales, contextuales, circunstanciales, pragmáticas, semánticas y una simplificación aceptando en las lecturas ‘sistemas homónimos’. (TRA, pp. 170-175)

Tal parece que una teoría de las selecciones circunstanciales o contextuales (*settings*), requeriría que la teoría representase ‘todo’ el conocimiento que los hablantes tienen del mundo, no obstante, Eco nos recuerda que la función de los *settings* la realiza el análisis componencial, y que la teoría no debe hacer referencia a todas las posibles ocurrencias de un elemento léxico, sino sólo a las reconocidas cultural y convencionalmente. Es decir, una teoría de las circunstancias no requiere una semántica del lenguaje verbal sin un fondo semiótico general de varios códigos interconectados; las mismas circunstancias estarán sujetas a tratamiento y convención semiótica.

Entonces, sólo suponiendo un ‘Sistema Semántico Global’ sería posible un análisis componencial que tuviera en cuenta todos los contextos y circunstancias, pero ante la imposibilidad de que esto suceda, debemos aceptar que existen casos de códigos incompletos, catálogos inconexos, etc. De ahí que sea posible concebir una representación semántica en forma de enciclopedia que explique las diferencias cognoscitivas y de significado.

2.4.3. El modelo Q.

En el modelo KF, las marcas semánticas se convertían en los llamados *distinguishers*, definiciones complejas e implícitamente referenciales. En el modelo reformulado de Eco todo se reduce a unidades culturales, aunque la pregunta por las unidades culturales es similar, “nos

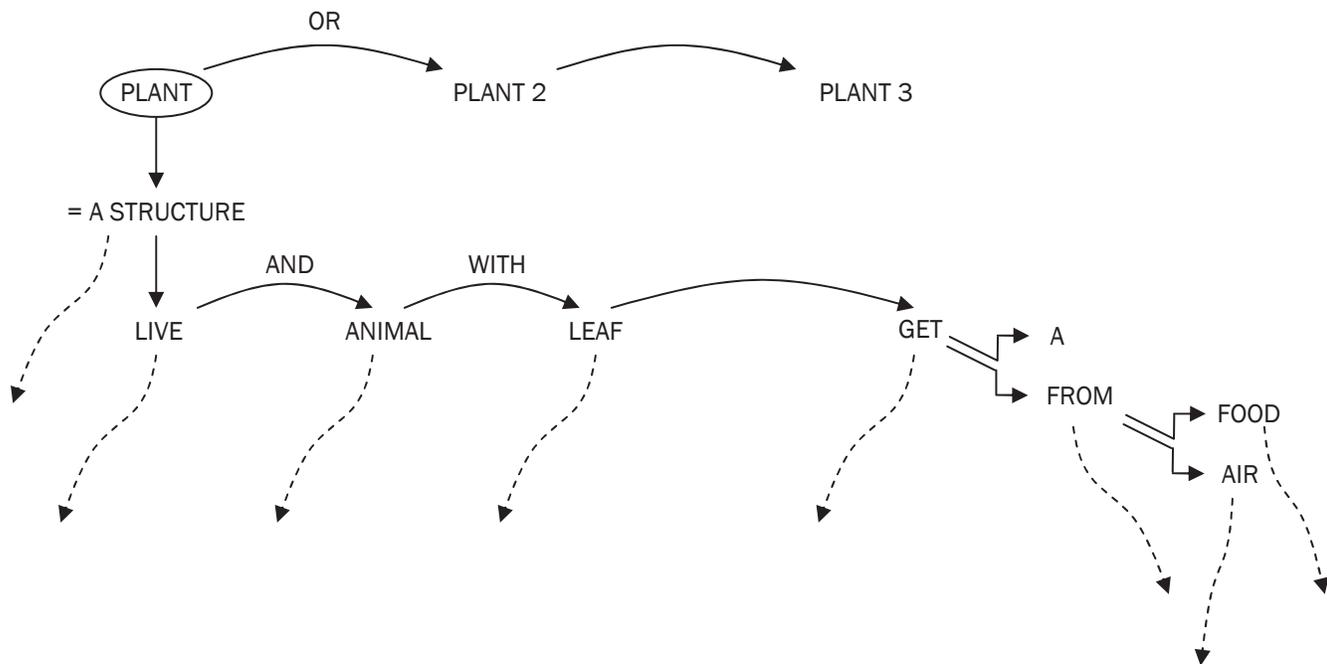
encontramos frente a hechos léxicos que explican otros hechos léxicos” (TRA, p. 192) y no se puede negar que, a fin de cuentas, se trata de un conjunto de universales semánticos capaces de explicar una cantidad grande de expresiones. Por un lado, si se reducen estos universales, resultan insuficientes para explicar todo significado, pero si se multiplican, se convierten en una especie de *distinguishers*.

El hecho es que, como ya hemos dicho, inevitablemente *cualquier unidad semántica establecida para analizar un semema es, a su vez, un semema que hay que analizar*. (TRA, p. 193)

Esta especie de ‘recursividad semántica infinita’, difícil de imaginar en un diagrama, lleva a Eco a la consideración del modelo de memoria semántica de Ross M. Quillian. El modelo Q, un modelo n-dimensional, es un modelo de ‘creatividad lingüística”. (Caesar, 1999, p. 89)

El modelo, al que Eco recurre desde *Le forme del contenuto*, se basa en una masa de nudos interconectados entre sí por diferentes tipos de vínculos asociativos. Para cada significado de lexema debe existir un nudo que previera como ‘patriarca’ suyo el término por definir, ‘type’ en la terminología peirceana.

La definición de un *type* prevé el empleo de una serie de significantes como interpretantes suyos, llamados ‘tokens’. Cada *token* se convierte en el *type* B, patriarca de una nueva configuración que comprende como *tokens* otros lexemas, algunos *tokens* del *type* A y que pueden considerar también *token* al propio *type* A. (LEF, p. 73)



Este modelo prevé la definición de cualquier signo gracias a la interconexión con el universo de todos los demás signos en función de interpretantes, cada uno dispuesto a convertirse en el signo interpretado por todos los demás. Es pues, la imagen de un proceso de semiosis ilimitada.

Podríamos imaginar las unidades culturales particulares como un número muy elevado de bolitas contenidas en una caja: al agitar la caja, se verifican diferentes configuraciones, vecindades y conexiones entre las bolitas. Dicha caja constituiría una fuente informacional dotada de alta entropía y constituiría el modelo abstracto de las asociaciones semánticas en libertad. Según el humor, el conocimiento anterior y las idiosincrasias propias, cada cual podría estar en condiciones de llegar a la unidad 'bomba atómica' o bien a 'Mickey Mouse' a partir del lexema /centauro/. (TRA, p. 196)

El modelo Q es ya una porción del Universo Semántico en el que el código interviene para establecer atracciones y repulsiones.

2.5. La teoría de la producción de los signos.

La teoría de la producción de los signos corresponde a una semiótica de la comunicación, y así, a una parte de la teoría de Eco que tiene que ver totalmente con la praxis, la pragmática.

Hay varios conceptos implicados en la producción de los signos, ante todo, para realizar una tarea, para 'emitir' un signo, se realiza un 'trabajo', en cuanto la producción de la señal y luego la elección, así como la identificación de las unidades expresivas a las que combinar, y entonces, que más allá de sus funciones físicas, está destinado a 'comunicar' algo.

Existe, pues, un trabajo ejercido sobre el 'continuum' expresivo para producir físicamente las señales que pueden componerse de unidades ya segmentadas o 'galaxias' de materia relacionadas con el contenido.

Existe también un trabajo al 'articular' las unidades de la expresión, que concierne a la elección y disposición de los significantes. Al organizar un nuevo sistema puede haber articulación de expresión, pero intentando adecuarse o respetar el código, el emisor inventa nuevas unidades expresivas y así, cambia el sistema.

Trabajo existe también cuando se ponen en relación los funtuivos, instituyéndose el código. De la misma manera, existe un trabajo realizado cuando tanto el emisor y el destinatario producen un mensaje adecuándose a las leyes de un código determinado.

Existe un trabajo también para cambiar los códigos, para la manipulación estética de los códigos y por los discursos ideológicos cuando éste conmuta de código a código. Esta conmutación de códigos se realiza también en los textos estéticos, aunque de manera planificada.

(i) Sobre el *continuum* expresivo para producir físicamente las señales.

(ii) Al articular unidades de expresión, en cuanto a la elección y disposición de los significantes.

(iii) Al instituir un código, poniéndose en correlación una serie de funtuivos por primera vez.

(iv) Al producir o al interpretar un mensaje adecuándose a las leyes de un código determinado.

(v) Para cambiar los códigos.

(vi) Al afrontar el campo semántico 'fingiendo ignorar su carácter contradictorio'.

(vii) Al interpretar textos mediante procesos inferenciales.

(viii) Para articular e interpretar enunciados cuyo contenido debe verificarse.

(ix) Para controlar si una expresión se refiere a las propiedades de la cosa de que se habla.

(x) Para interpretar expresiones a partir de circunstancias codificadas.

(xi) Por el emisor para centrar la atención del destinatario en sus actitudes e intenciones.

2.5.1. Juicios semióticos y juicios factuales.

Eco establece una relación entre la distinción clásica que existe entre juicios analíticos y sintéticos y los juicios semióticos y factuales. Un juicio semiótico es "un juicio que predica de un contenido determinado las marcas semánticas que ya le ha atribuido un código preestablecido" y un juicio factual es "un juicio que predica de un contenido determinado marcas semánticas que no le haya atribuido previamente el código." (TRA, p. 238) De esta manera, un juicio es analítico cuando parte de una convención pero se convierte en sintético si la convención cambia. A los juicios factuales Eco los llama 'asertos'. Estos asertos, puesto que pueden afirmar cosas sobre hechos inexistentes, pueden utilizarse para mentir, es decir, tienen un significado independiente de su verificación. Por otro lado, Eco nos recuerda que los signos pueden usarse también tanto para nombrar cosas como para indicarlas (señalarlas) en la realidad.

El acto de referencia es que el que pone un 'enunciado' en contacto con la 'circunstancia concreta' mediante el 'índice'. Esto nos permite señalar existencias concretas (y verdaderas) y no sólo *asertar* sobre lo inexistente. Esto transforma el aserto en entidad semiótica. (TRA, p. 247-248)

Por ejemplo, ilustra Eco, el enunciado /esto es un gato/ es un acto semiótico siempre que el gato sea un precepto empírico. /esto es/ no es un signo porque representa el ‘artificio conectivo’ que une el enunciado al precepto. /esto es un gato/ significa que las propiedades semánticas de /gato/ coinciden con las propiedades semánticas del código zoológico puestas en correlación con el precepto establecido como ‘artificio expresivo’. (TRA, p. 248)

En cambio, si decimos la misma oración en presencia del *dibujo* de un gato no nos atrevemos a considerar el precepto como el resultado de un proceso semiótico anterior. En cambio, Peirce establece que hay unos ‘primeros interpretantes lógicos’ que sugieren los fenómenos y de esta manera son también signos. (TRA, p. 249) Para Peirce, pues, la función representativa de un signo no estriba en su cualidad material ni en su pura aplicación demostrativa, pues esto es algo que el signo no es. Sin embargo, si conecto físicamente las cosas que tienen ciertas cualidades una por una con otra serie de cosas, entonces se convierten en signos. (TRA, p. 250) Los conceptos de los objetos, pues, deben considerarse semióticamente, y así, también las ideas son signos.

Pensar también es poner signos en relación. (TRA, p. 251)

En este punto, afirma Eco, “*una semiótica pide que se la sustituya por la hermenéutica*”. (TRA, p. 253)

2.5.2. Símbolos, índices o iconos.

Eco asume que existen diferentes tipos de signos o modos de producción de signos, que muchos de estos comprenden un tipo de relación con su contenido diferente al de los signos verbales (es decir, hay un lenguaje no verbal) y que todos estos pueden ser definidos en un ‘aparato categorial’ unificado. (TRA, p. 263) Este aparato no es, sin embargo, ni siquiera el que ha asumido en partes anteriores de su obra, pues establece que la célebre tricotomía de Peirce es insostenible.

“Las categorías de ‘icono’ y de ‘índice’ son categorías ‘passepartout’ o ‘conceptos comodín’, que funcionan precisamente por su vaguedad”. (TRA, p. 269) La tricotonomía podrá usarse para discriminar entre tipos de referencia, pero es finalmente ambigua.

Recordemos, brevemente, que el ‘empirismo’ de Peirce no es ‘de los hechos’ sino ‘a salvo de los hechos’ y que los elementos que constituyen su ‘continuum’ en el pensamiento no son atómicos, como en Wittgenstein, sino con ‘valencias’. Estas valencias son tres: una relación monádica (de lo puro posible), una diádica (la anterior más la impresión ‘en bruto’ pero imposible sin la siguiente) y una triádica (pensamiento mediador, construcción, todo). (Delladale, 1996, pp. 83-84)

[...] la semiosis es siempre ese proceso triádico mediante el cual un primero determina que un tercero remita a un segundo al cual él mismo remite. (Peirce citado por Delladale, 1996, p. 86)

De esta manera, nada es en sí un icono, un índice o un símbolo, sino sólo términos que se relacionan de distinta forma en una teoría abierta y dinámica. (Delladale, 1996, p. 88)

V. Zecchetto explica cómo Peirce establece la realidad como tríada. La primeridad, primer correlato, ‘ground’ o sustrato, corresponde a todo cuanto tiene posibilidad de ser (real o imaginario). La secundidad, segundo correlato o ‘struggle’, son los fenómenos existentes o lo posible realizado. La terceridad o tercer correlato son las leyes que rigen el funcionamiento de los fenómenos. En este sentido, a la primeridad corresponde el sentimiento, a la secundidad la reacción y a la terceridad la representación. (2002, pp. 46-47)

Podríamos abreviar con la siguiente tabla. (Delladale, 1996, p. 97; Peirce, 1986, 234-264)

	Primeridad	Secundidad	Terceridad
Representamen	Cualisigno (R1)	Sinsigno (R2)	Legisigno (R3)
Objeto	Icono (O1)	Índice (O2)	Símbolo (O3)
Interpretante	Rema (I1)	Dicisigno (I2)	Argumento (I3)

Eco critica el iconismo y la sistematización del fenómeno visual en el universo de los signos. En términos generales, mientras que para Saussure la principal característica del sistema de la lengua es la doble articulación de las unidades mínimas, para Peirce, la distinción se establece entre signos lingüísticos, siguiendo el lenguaje verbal a través de los signos y los signos icónicos. En cambio, para Eco, el icono no reproduce las propiedades del objeto, si bien ciertas condiciones de la percepción del objeto exhiben ciertos aspectos del objeto que es reconocido como pertinente. (Caesar, 1999, pp. 67-69)

En adición, la situación implica el triple problema entre la naturaleza icónica de la percepción, la naturaleza icónica del conocimiento humano y la naturaleza misma de los signos icónicos o hipoiconos. (Braga, 2002, p. 180) Finalmente, para Eco, la tricotonomía puede reducirse a la de la línea del representamen, por tanto, los signos son sinsignos que son también cualisignos y al mismo tiempo legisignos. (TRA, p. 270)

Eco dice que si hay signos 'motivados por', 'semejantes a', 'análogos a' o 'vinculados naturalmente' a su objeto, entonces dejaría de ser aceptable la definición de función semiótica. Es decir, la correlación, si no es así, se plantea siempre mediante la convención, que no quiere decir 'arbitrario' pero sí 'cultural'. (TRA, p. 287)

Hay, pues, que eliminar las ideas ingenuas que establecen que los signos icónicos (i) tienen las propiedades de los objetos, (ii) son semejantes al objeto, (iii) son análogos al objeto, y/o (iv) son motivados por el objeto. Pero además, que (v) están codificados arbitrariamente, y (vi) son analizables en 'unidades pertinentes' y codificadas y permiten una articulación múltiple como los signos verbales. En cambio, los signos icónicos están codificados culturalmente. (TRA, p. 288)

No obstante, la crítica no se dirige al icono tal como aparece en Peirce, pues para el pionero norteamericano, un signo es icónico cuando representa a su objeto por semejanza, lo que no es lo mismo que afirmar que tiene sus mismas propiedades. El tratado de Peirce sobre los *Grafos existenciales* establece una metáfora en la consideración de los grafos como iconos.

(TRA, p. 292-294) Este reconocimiento, y la relación del icono tanto con la metáfora como con la semejanza y la analogía, conducirán a Eco a la afirmación de que el contenido de muchas entidades culturales puede ser 'óptico', 'ontológico' o bien de orden 'convencional'. (TRA, p. 307) En el proceso, los signos icónicos pueden llegar a ser considerados 'textos visuales' que no son analizables ni en signos ni en figuras.

Fuera de contexto, las unidades icónicas no tienen estatuto y, por lo tanto, no pertenecen a un código; fuera de contexto, los 'signos icónicos' no son signos verdaderamente; como no están codificados ni (como hemos visto) se asemejan a nada, resulta difícil comprender por qué significan. (TRA, p. 316)

De esta manera, no sólo la noción de icono entra en crisis, sino el concepto mismo de 'signo' hace agua cuando se lo identifica con el de 'unidad' del signo. "Las funciones semióticas son muchas el resultado transitorio de estipulaciones del proceso y de las circunstancias." (TRA, p. 317)

Finalmente, a lo que Eco se refiere en su crítica al iconismo no son los tipos de signos sino 'modos de producción de funciones semióticas'. (TRA, p. 318) En cambio, una clasificación de los modos de producción e interpretación de signos toma en cuenta cuatro parámetros: (1) El trabajo físico, (2) la relación tipo-especimen ('ratio facilis' o 'difficilis'), (3) el continuum por formar, homomaterico o heteromaterico, y (4) el modo y la complejidad de la articulación. (TRA, p. 319)

2.5.3. La invención y el texto estético.

Peón cuatro rey:

Definimos como INVENCIÓN un modo de producción en que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum* material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido. (TRA, p. 347)

La invención es el caso ejemplar de la relación tipo-especimen de tipo 'difficilis' en una expresión heteromatórica. Al no haber precedentes sobre cómo poner en correlación la expresión y el contenido, Eco afirma que hay que 'instituir' la correlación y hacerla aceptable.

El producto de la invención es siempre un signo 'impreciso'. Las invenciones se disponen a lo largo de un *continuum* graduado sujeto más a hipocodificación que a codificación propiamente dicha. (TRA, p. 359) Al respecto, Eco afirma que el signo icónico no tiene que ser necesariamente el producto de una convención semiótica muy sofisticada. El producto de la invención son 'textos' y no signos particulares, por lo demás, los habitualmente llamados 'signos' son el resultado de diferentes modos de producción. (TRA, pp. 363-364)

El ejemplo más claro de la invención lo encontramos en el texto estético. Varias son las razones que mueven a Eco a analizarlo:

- (i) Supone un trabajo particular, una 'manipulación de la expresión',
 - (ii) provoca, y es provocada por, un 'reajuste de contenido',
 - (iii) esa doble operación se reflejará en los códigos que sirven de base a la operación estética, como lo que se provoca el cambio de código,
 - (iv) la operación producirá un nuevo tipo de 'visión del mundo',
 - (v) el emisor enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que el texto representa un 'retículo' de 'actos comunicativos' encaminados a provocar respuestas originales.
- (TRA, p. 367)

Considerando el reconocimiento jakobsiano de la función poética como un mensaje 'ambiguo' y 'autorreflexivo', Eco afirma que la ambigüedad puede definirse como 'violación de las reglas del juego'. (TRA, p. 369) Existen mensajes totalmente ambiguos, mensajes ambiguos desde el punto de vista sintáctico y mensajes ambiguos desde el punto de vista semántico, pero está claro que no todo tipo de ambigüedad produce un efecto estético y que existen los estados intermedios. La ambigüedad de tipo estético se da en la distinción entre 'sistema' y 'norma'. Esto sugiere que algunas actuaciones gramaticales tienen apariencia 'normal' y otras connotan

excentricidad estilística. Las normas dependen de 'subcódigos estilísticos' que determinan connotaciones particulares a bloques sintácticos y representan un caso de 'hipercodificación'. (TRA, p. 369) El enfoque estilístico de la crítica literaria considera el fenómeno estético como 'desviación de la norma'.

La ambigüedad es un elemento muy importante porque prepara la experiencia estética:

cuando, en lugar de producir puro desorden, aquélla atrae la atención del destinatario y lo coloca en situación de 'excitación interpretativa', el destinatario se ve estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere. (TRA, p. 370)

Existe ambigüedad estética, pues, cuando "a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido", (TRA, p. 370) que incite al destinatario a reconsiderar toda la organización del contenido.

Además, si la desviación de la norma afecta tanto a la expresión como al contenido, entonces se obliga a considerar la regla de su correlación, ya que atrae la atención sobre su propia organización semiótica primero.

El trabajo estético se ejerce también sobre los niveles inferiores del plano expresivo, es decir, en cualquier obra de arte intervienen diferentes tipos de 'microestructuras' que el código no había tenido en cuenta. De esta manera, Eco asegura que en el texto estético se continúa el proceso de 'pertinentización del continuum' expresivo, con lo que se llega a una forma de expresión más profunda. (TRA, p. 372)

La organización formal de un *continuum* material da vida a unidades en correlación con unidades de contenido. Estas 'marcas sintácticas' son físicas y 'materia del significante'. En el goce estético la función de estas marcas es importante, porque la materia tiene un carácter relevante semióticamente. Más aún, en el texto estético, la materia de la señal se convierte en texto estético, lugar de una 'segmentación ulterior'. (TRA, p. 373)

En el trabajo estético cualquier diferencia asume valor 'formal', lo que significa que incluso los rasgos individuales que el habla no tiene en cuenta adquieren importancia semiótica,

es decir: “la *materia* de la *substancia* significativa se convierte en un aspecto de la *forma* de la expresión.” (TRA, p. 373) En el límite empírico aún existe estímulo, pero ya no significación, un ‘no sé qué’ estético ya advertido por Hjelmslev, dice Eco, ante el peligro de dar forma dogmática a elementos gramaticales y extragramaticales. (TRA, p. 375)

Por otro lado, la experiencia estética, al revelar que en la materia que utiliza existe un espacio en el que se individualizan subformas y subsistemas, “*sugiere que los códigos de que parte podrían someterse a segmentación sucesiva.*” (TRA, p. 375) A medida que se desarrolla la semiótica, el *continuum* se vuelve cada vez más segmentado y la experiencia estética proporciona una oportunidad al proceso de comprensión de la organización micromaterial. Una profundización de esta organización supone la profundización de la organización del plano del contenido y “*se somete a revisión cognoscitiva el continuum semántico.*” (TRA, p. 377)

Eco afirma que el texto estético posee, a cierta escala, las características de una lengua: haber en el propio texto un sistema de relaciones mutuas o diseño semiótico que permita dar la impresión de a-semiosis.

Efectivamente, el texto estético parece poner en conexión diferentes mensajes de modo que: (i) *muchos* mensajes, en diferentes planos del discurso, están organizados *ambiguamente*; (ii) esas ambigüedades no se producen por casualidad, sino de acuerdo con un *plan* identificable; (iii) los artificios tanto normales como desviados de un mensaje determinado ejercen una *presión contextual* sobre los artificios de los otros mensajes; (iv) el modo en que un mensaje determinado presenta las normas de un sistema determinado es *el mismo* que el modo en que los otros mensajes ofrecen las normas de los otros sistemas. (TRA, p. 379)

Este reajuste estructural es el más importante de los contenidos que el texto transmite y se lo permite su carácter autorreflexivo. Ahora bien, estos cambios o nuevas matrices de desviaciones imponen cambios de código que generan un solo texto y es ‘pronunciado’ por un solo emisor, con lo que representa en el contexto cultural una especie de ‘enclave’ innovador. En este sentido, Eco vuelve a hablar de ‘idiolecto estético’ como ya lo había hecho en *La estructura*

ausente. El concepto designa la regla que rige las desviaciones del texto, es decir, el diagrama que las vuelve a todas funcionales.

La constante tensión abductiva del cambio de código que el texto estético requiere puede confundirse con una sensación imprecisa (placer, gozo, etc.), aunque esta 'imprecisión', dice Eco, puede suponer cierta 'pereza filosófica'. (TRA, p. 382)

Finalmente, el texto estético es también un modelo de relación pragmática.

Leer un texto estético significa a un tiempo: (i) hacer INDUCCIONES, es decir, inferir reglas generales a partir de casos particulares; (ii) hacer DEDUCCIONES, es decir, verificar si lo que se ha afirmado por hipótesis a determinado nivel determina los niveles posteriores; (iii) hacer ABDUCCIONES, es decir, poner a prueba nuevos códigos mediante hipótesis interpretativas. Por consiguiente, en él intervienen todas las modalidades de inferencia. (TRA, p. 384)

Por tanto, concluye Eco, la definición semiótica del texto estético nos proporciona un 'modelo estructural' de un 'proceso no estructurado' de 'interacción comunicativa'. (TRA, p. 384) El texto estético es así, la fuente de un acto comunicativo que es imprevisible, cuyo autor permanece indeterminado y así, colabora en su expansión semiótica.

III. Ficción y teoría de la mentira.

1. Consideraciones iniciales.

En esta última parte nos proponemos concentrar el argumento central de la tesis para mostrar en qué medida se han realizado los objetivos planteados o si se han llevado a la práctica. Esto puede provocar un efecto de *repetitivismo* que trataremos de evitar remitiendo a las partes anteriores del texto según sea conveniente. Con todo, hemos de evocar algunos conceptos y/o comentarios preliminares que nos permitirán abordar los temas planteados.

Lo primero es volver a la consideración del lenguaje como un fenómeno de naturaleza *sígnica*.

Bajo la noción general de signo como *aquello que está en lugar de otro*, el fenómeno del lenguaje y las cuestiones particulares que él comprende son evidentemente sígnicas. Aun desde teorías disímiles esta afirmación es difícilmente puesta en duda si bien podrá adquirir algún matiz particular según se presente.

Sin enfrentar el problema de manera extensa, podemos afirmar que una de las características del lenguaje que nos permiten reconocerlo como fenómeno sígnico es la diferenciación entre dos de sus expresiones comunes: el lenguaje hablado y el lenguaje escrito. Es decir, el *aquello en lugar de otro* puede referirse lo mismo a la correspondencia pensamiento-lenguaje, que a la relación menos general lenguaje hablado-lenguaje escrito y/o pensamiento-lenguaje escrito.

Además, estas relaciones simples entre elementos lingüísticos responden de manera muy apropiada a la noción peirceana de *interpretante* que hemos presentado en el inciso 1.1. de la primera parte de este trabajo, 2.4.1. de la segunda parte y 2. de la tercera.

Con la introducción de este concepto, por lo demás fundamental en el planteamiento de Eco, se abre la posibilidad a la perspectiva *creativa* del signo a través de la recurrida noción de *semiosis infinita o ilimitada*.

En otro sentido, hemos comentado en la Introducción el *aspecto creativo* del qué decir cotidiano, en el proceso *interior* que supone la selección de las palabras adecuadas, y en general, la tensión entre el pensamiento particular, y lo que al final resulta dicho. El caso de la creación literaria supone un nivel más complejo de esta relación, y una suerte de *tensión de segundo orden* sobre la consideración de la orientación (ya sea por *genio* o mediante alguna preparación específica) del escritor *profesional*, publicado o no.

2. Peirce otra vez.

The Role of the Reader y Lector in fabula abordan el papel del lector en el texto narrativo, es decir, el *oficio* del lector como función de un texto.

Partiendo del presupuesto de que la interpretación es una finalidad presente en la fase proyectual y generativa del texto narrativo, Eco sostiene que cada texto prevé su interior, ‘sancionado’ y ‘prefigurado’ a través de una serie de artificios y parámetros que le son propios a la interpretación. Como un mecanismo de procesos y mecanismos semióticos, el texto pone en juego una estructura y planifica la suerte de su propia interpretación. Para Eco, el autor elabora la función de la interpretación en relación con un destinatario ideal, necesario, por lo demás, para activar el mecanismo del texto. Este es el ‘Lector Modelo’.

Nos referimos, pues, a los textos no sólo como objetos lingüísticos, sino a *cualquier mensaje*, por lo tanto, un texto sin actualizar estará fatalmente incompleto. La expresión *solitaria*, mientras no se le ponga en relación con un código, no es sino un mero *flatus vocis*. De esta manera, el destinatario se postula como un ‘operador’ capaz de abrir ‘el diccionario’ cada vez que encuentra una palabra y recurrir a las reglas existentes para poder conocer las funciones de los términos en el contexto de la oración. Así, todo mensaje postula una competencia gramatical por parte del destinatario. (LEC, pp. 73-74)

La base de estas afirmaciones las encontramos en la semiótica peirceana, en particular la idea de una semiosis ilimitada y el papel central del interpretante. A este respecto, recordemos

que Peirce introduce la idea de *interpretante* como 'un signo' que está en lugar de algo 'respecto de la idea que como tal produce o modifica'. A esto es a lo que llama 'objeto' del signo; lo que transmite es su 'significado' y la idea que origina es el 'interpretante'.

A sign stands *for* something to the idea which it produces, or modifies. Or, it is a vehicle conveying into the mind something from without. That for which it stands is called its *object*; that which it conveys, its *meaning*; and the idea to which it gives rise its *interpretant*. (CP, 1.339)

Pero Eco nos hace ver que esta 'idea' no es tal sino un segundo signo, es decir, si subsiste una idea ésta es la idea del segundo signo con su propio representamen (LEC, pp. 42-43). Esto lo hemos abordado también en la segunda parte de este trabajo (2.3.).

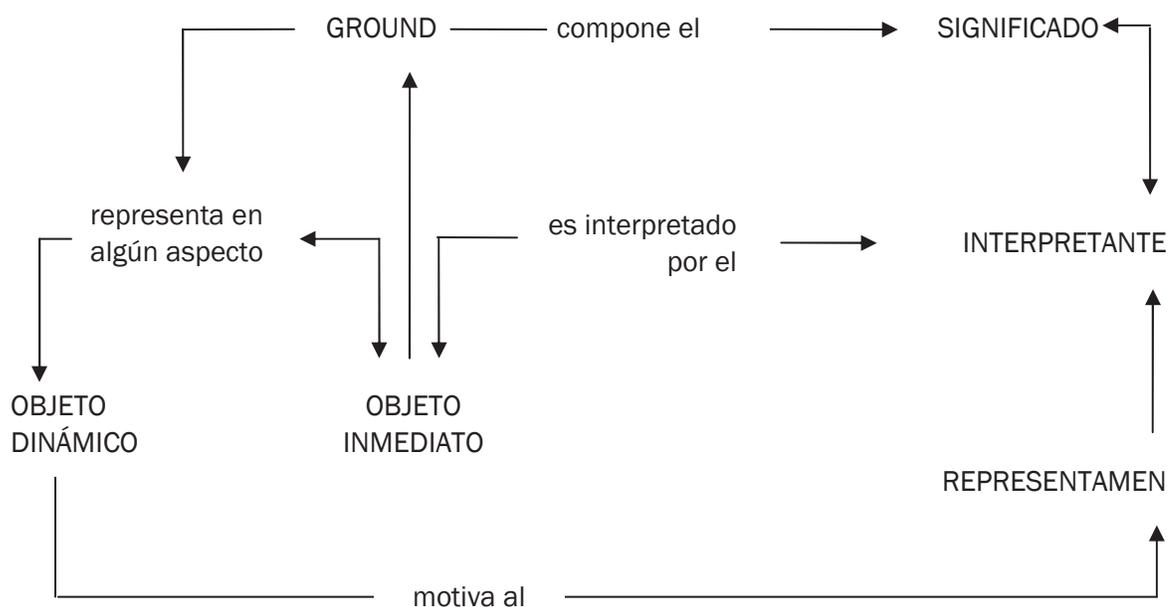
En la semántica de Ogden y Richards el objeto es una cosa concreta (un referente). Este no es el sentido del término en Peirce, aunque el filósofo norteamericano no niega la posibilidad de 'indicar' objetos concretos. No obstante, términos que no indican cosas Peirce los llama 'representamena'.

En este orden de ideas, Peirce establece dos tipos de objetos, un 'objeto dinámico' que obliga a determinar el signo por su representación, y un 'objeto inmediato' que es el objeto tal como el signo lo representa. En otras palabras, su 'Ser' depende de la representación que de él se da en el signo. (LEC, p. 44)

[...] It remains to point out that there are usually two Objects, and more than two Interpretants. Namely, we have to distinguish the Immediate Object, which is the Object as the Sign itself represents it, and whose Being is thus dependent upon the Representation of it the Sign, from the Dynamical Object, which is the Reality which by some means contrives to determine the Sign to its Representation. In regard to the Interpretant we have equally to distinguish, in the first place, the Immediate Representant, which is the interpretant as it is revealed in the right understanding of the Sign itself, and is ordinarily called the *meaning* of the sign; while in the second place, we have to take note of the Dynamical Interpretant which is the actual effect which the Sign, as a Sign, really determines. Finally there is what I provisionally term the Final Interpretant, which refers to the manner in which the Sign tends to represent itself to be related to its Object. (4.536)

Del mismo modo, es necesario examinar el concepto de 'ground' peirceano. Un signo se refiere a un 'ground' a través de su objeto o del carácter común de esos objetos. De esta manera, 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 Objeto Inmediato del signo. El ground, como el significado, tiene el carácter de una idea y es el aspecto determinado en que cierto objeto puede comprenderse y transmitirse; es el contenido de una expresión y se identifica con el significado. (LEC, p. 44-45)

Ahora bien, tanto el 'ground' (y el significado) difieren del interpretante, que es la idea que el signo origina en la mente del intérprete. No obstante, no hay mucha diferencia entre el significado, como suma de 'grounds', y el interpretante, porque –dice Eco– un significado sólo puede describirse mediante interpretantes. Éste es entonces, el medio para representar mediante un signo lo que el representamen selecciona en un objeto determinado. Sin embargo, la noción de ground nos permite distinguir entre el objeto dinámico del inmediato, al tiempo que el interpretante permite determinar cuál es la relación entre el representamen y el Objeto Inmediato. Eco abrevia en el siguiente esquema (LEC, p. 47).



De esta manera, la noción de interpretante se planteará no sólo como categoría de una teoría semántica sino como categoría de una semiótica que incluye entre sus ramas la pragmática. En este sentido, entenderemos el fenómeno semiótico no como relación de propiedades sino como ocasiones y resultados de experiencias activas, es decir, nos basaremos en la producción.

Nos parece que esta es una de las razones por las que Eco prefiere seguir las ideas de Peirce, en un dato que concuerda con la orientación de L. Pareyson, su mentor, quien establece una estética no idealista sino una en torno a la producción artística, es decir, pragmática. (2005 [1954])

3. El Lector (y el Autor) Modelo.

Decíamos ya que un texto es incompleto si se refiere a cualquier mensaje y no se pone en un código determinado. Ahora bien, más que el uso del diccionario, un texto se distingue de otras expresiones por su complejidad. Esta complejidad se basa en que está lleno de elementos 'no dichos', (LEC, p. 74) es decir, no manifiestos en el plano de la expresión.

En otros términos, el texto es complejo precisamente *por lo que no dice*. Esto ya lo adelantábamos cuando tratamos los fundamentos de la semiótica de Eco como una *semiótica de la información*. Esto supone (1) que el lector actualice su particular 'enciclopedia', y (2), un trabajo de inferencia. En este sentido, Eco dice que el texto es

un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedertería [...] el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores. (LEC, p. 76)

De la misma manera, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto pretende dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque en realidad desea ser interpretado unívocamente.

Un texto, pues, se emite para que alguien lo actualice, incluso cuando no se espera que ese alguien exista. (LEC, p. 77)

El texto prevé al lector. Esta es la condición primigenia de la pragmaticidad pretendida y según Eco, se reduce fácilmente al lema: “*la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor.*” (LEC, p. 77)

Esto confirma la crítica del *Tratado* al esquema de comunicación tradicional (emisor-mensaje-destinatario) y se afianza en la idea de que los códigos del destinatario pueden diferir de los códigos del emisor. Es así como se da la cooperación textual en un sistema, de esta manera, complejo.

Dos conclusiones importantes: (i) No existe una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica amplia, y (ii) el texto postula la cooperación del lector como condición de actualización.

Eco afirma:

Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia. (LEC, p. 79)

Finalmente, para organizar una estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias que sean capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza, es decir, debe prever un ‘lector modelo’ capaz de cooperar en la actualización textual de la manera que ha previsto, por ejemplo, mediante la elección de una lengua, de un tipo de enciclopedia, de un determinado patrimonio léxico y estilístico, de ciertos distintivos de género, de un campo geográfico y no otro, etc. (LEC, p. 80) Es decir, la prevención de un lector modelo es activa. Ya se ve que el texto no es tan perezoso como parecía.

En este sentido, Eco comenta en las *Apostillas al nombre de la rosa*, que escribir es construir el modelo de lector:

¿Qué significa pensar en un lector capaz de superar el escollo penitencial de las cien primeras páginas? Significa exactamente escribir cien páginas con el objeto de construir un lector idóneo para las siguientes. (APS, p. 54)

Es decir, se escribe pensando en un lector, y en gran parte, el proceso consiste en 'producir textos leyéndolos'. (ROL, p. 3)

Eco considera que un texto 'abierto', en el sentido en que hemos tratado las obras estéticas abiertas, es en realidad un texto cerrado. Si el autor no prevé adecuadamente su lector modelo, no significa que éste vaya a quedar abierto al goce de 'cualquiera', al contrario, es un caso que no interesa a Eco, pero que identificaría más bien con 'violencia', es decir, no habría cooperación sino violencia. Al contrario, que a un texto puedan darse infinitas interpretaciones no significa que se pueda hacer lo que se quiera con él. (LEC, p. 84)

Debemos distinguir, pues, lo que es el 'uso' libre de un texto como estímulo imaginativo y la 'interpretación' de un texto abierto. Por lo demás, la noción de interpretación supone una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del lector modelo.

La idea de semiosis infinita no supone que falten límites al tamaño de la enciclopedia.

Esta distinción entre interpretación y uso de los textos, es a fin de cuentas la distinción entre una '*intentio operis*' que remite a los textos mismos para hacer sus inferencias, y una '*intentio lectoris*' en la que el lector 'se sirve' de los textos para sus propios intereses. (LIM, p. 39)

La labor del lector es evidente, tiene que hacer 'elecciones razonables' y tomar decisiones que afectarán su ejercicio. Eco nos ilustra:

Un bosque es, para usar una metáfora de Borges [...], un jardín cuyas sendas se bifurcan. [...] En un texto narrativo, el lector se ve obligado a efectuar una elección en todo momento. Es más, esta obligación de elegir se manifiesta en cualquier enunciado, cuando menos en cada ocurrencia de un verbo transitivo. Mientras el hablante va a terminar la frase, nosotros, aunque sea inconscientemente, hacemos una apuesta, anticipamos su elección, o nos preguntamos angustiados qué elección hará [...]. (PAS, p. 14)

En esta relación podemos enfatizar la diferencia uso-interpretación, con ciertos parámetros que abordaremos después.

Resumiendo, podemos decir que un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico formula una 'conjetura' sobre el tipo de lector

modelo que postula el texto. Por otra parte, el 'autor modelo', como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo.

Es decir, la idea de 'lector' trae consigo la suposición de un 'autor' que lo prevé y que forma de acuerdo a lo que pretende sea leído. Particularmente, en el tipo de textos que supone la literatura, el Emisor y el Destinatario están presentes no como polos de un acto de enunciación, sino como 'papeles actanciales' del enunciado. (LEC, p. 88) Así, el autor se manifiesta como un estilo, papel actancial, aparición inlocutoria, operador, intervención, etc.

Nuevamente está presente aquí la noción pareysiana de modo de formar, y nuevamente es en relación con el proceso creativo, y así, estético, de la autoría literaria.

No obstante, dado que es, a final de cuentas, un elemento que establece ciertas relaciones semánticas, también el autor puede reducirse a una estrategia textual que puede utilizarse como hipótesis interpretativa.

Al final, la investigación sobre la intención del autor y sobre la de la obra coinciden, pues son el punto virtual al que apunta la conjetura.

Más que parámetro para convalidar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el intento circular de convalidarse a través de lo que la constituye. Círculo hermenéutico por excelencia, sin duda. (LIM, p. 41)

Igualmente, confirmamos la idea con el siguiente pasaje donde se añade el elemento de la propia 'enciclopedia' en el proceso de la comprensión del texto:

Cuando hablaba de los paseos inferenciales me refería, en los términos de nuestra metáfora forestal, a paseos imaginarios fuera del bosque: el lector para poder prever el desarrollo de la historia se remite a su experiencia de la vida, o a su experiencia de otras historias. (PAS, p. 60)

En otro sentido, J. Francese (2006) comenta que con este modelo de lector modelo, Eco responde a la crisis posmoderna de la representación en la literatura. Una vez liberado de la autoridad del autor empírico, el lector modelo de Eco construye sus propios textos en la construcción de este autor modelo que es la producción de los deseos del lector empírico.

4. La escritura como teoría de la mentira semiótica.

Más adelante diremos algo sobre si ‘las ontologías’, en cuanto redes semánticas que proporcionan una cierta ‘organización categorial’, deben ser ‘*adeguatiste*’ o ‘*riduzioniste*’, puesto que a fin de cuentas, son las representaciones locales de una porción de conocimiento enciclopédico relevante a los fines de un determinado universo de discurso. (ALB, pp. 65-67)

Por lo pronto, adelantamos que para comprender un texto o una palabra ‘parece’ dice Eco que se tenga necesidad de una ontología subyacente. Si efectivamente, la enciclopedia es un cuerpo de renovación y expansión continua, muchas expresiones producto del ámbito de una cultura pueden contribuir a cambiar la enciclopedia vigente, sea en el terreno de la ciencia, sea en el de la creatividad artística. (ALB, p. 67)

En particular, Eco considera la metáfora un instrumento productor de nuevas ontologías. En *Dall'albero al labirinto*, plantea la teoría de la metáfora aristotélica.

Lo que Eco destaca es que la *Poética* afirma que la metáfora es el mejor de todos los tropos porque entender metáforas quiere decir “*sapere scorgere il simile*” o “*il concetto affine*”. (En ALB, p. 68) Se trata, pues, de un ‘*verbum cognoscente*’.

Igualmente, las metáforas implican enigmas. Al final, la metáfora como dispositivo cognitivo hace ver de un nuevo modo las cosas o el modo en el que solían ser vistas. Como se ve, en estos términos la metáfora no es sólo un factor ‘creativo’, semióticamente hablando, sino un verdadero instrumento de ‘revolución’ paradigmática, la metáfora “*impone una riorganizzazione del nostro sapere e delle nostre opinioni.*” (ALB, p. 70)

Antes, en el punto 1.3. de la primera parte, ya habíamos abordado la relación semántica de la metáfora de la mano de *Le forme del contenuto*. Ahí, en «*Semantica della metafora*» Eco reconstruye la ontología de la creatividad joyceana, en un puntual análisis del *Finnegans Wake*.

4.1. La ficción como creación estética.

Lo anterior nos da suficientes pautas para confirmar que la creación literaria es, de alguna manera, siempre un ejercicio de ficción, aunque sea por el sentido general de que incluso la historia más verídica posible es, al pasar de un vehículo a otro, ya *un algo en lugar de otro*. Es decir, el proceso semiótico está iniciado y no queda sino completarlo.

Hemos de insistir en que la postulación de un 'lector modelo' repercute, a fin de cuentas, en la consideración de un 'autor'. Eco manifiesta su total desinterés por el autor 'empírico', lo que incrementa la (un poco vulgar) crítica a un supuesto 'relativismo' producto del *dejar hacer* que permite al lector. Pero no es así. El lector no va, por el texto, a la buena de Dios, al contrario, idealmente es un lector preocupado por averiguar, precisamente, qué ha querido decir el autor y si las estrategias de la narración deben llevarlo a un lugar u otro. Evidentemente, nunca podrá saber lo que 'de verdad' quería decir el autor, pero esto no importa en absoluto, sí en cambio el 'modelo' de autor que el lector construye, participando así en el texto, para seguirlo fielmente. La relación, especie de 'dialéctica' autor-lector-autor-lector, es un círculo bastante redondeado, y la noción de círculo nos remite a Heidegger y Gadamer, pero en este caso la mejor sombra la hace, sin duda, la semiosis infinita peirceana: Lector-que-hipotetiza-el-instrumento-del-autor-que-elabora-previendo-el-lector-que-habrá-de-leer-el-texto-sobre-el-que-adelantará-la-idea-del-autor-que-escribe-para-el-lector-que-no-conoce-pero-deberá-responder-más-o-menos-de-la-manera-planeada y un largo etc. circular.

Este constructo es estético en cuanto responde a las dos características de la función poética del lenguaje expuestas por Jakobson y presentadas aquí en 1.2.4. y 1.3.1. de la primera parte y 2.5.3. de la segunda parte. A saber: La ambigüedad y la autorreferencialidad.

Por lo demás, y aunque aquí no haremos sino mencionarlo, hay un sentido lato en que la característica 'estética' de un texto puede ser extendida a, pongamos, el ensayo o textos no poéticos. Este sentido pasa por la 'invención' que un autor realiza de una especie de

enciclopedia en la que sus argumentos sean tomados por verdaderos y en el que prevé, también, un lector modelo que seguirá su intención 'literaria' primordial.

4.2. La mentira del mundo posible.

La consideración de las previsiones del lector hacen indispensable que se cuente con algún concepto de mundo posible. El problema radica en que si, en el marco de una semiótica de los textos narrativos, es lícito tomar esta noción de los análisis de lógica modal, en cuyo texto se ha elaborado para evitar problemas relacionados con la intensionalidad y resolverlos en un marco extensional. No obstante, a Eco no interesan sino las apariciones concretas, tanto de las explicitaciones como de las previsiones semánticas, y por consiguiente, un mundo posible no es así un conjunto vacío sino uno 'amueblado'.

De esta manera, no hablamos de tipos abstractos de mundos posibles desprovistos de listas de individuos sino mundos 'grávidos' cuyas propiedades e individuos debemos conocer. (LEC, p. 173) En otras palabras, un mundo consiste en un conjunto de 'individuos' dotados de 'propiedades' que pueden ser 'acciones'. (LEC, p. 181) Así, un mundo posible puede equivaler a un texto sin que esto signifique que todo texto habla de un mundo posible.

Lo que Eco trata de mostrar, es que los mundos posibles son construcciones culturales. Lo es tanto el modo crasamente 'realista' como el mundo 'fantástico' de una fábula. En definitiva, en esta parte de la semiótica textual, los individuos se reducen a combinaciones de propiedades, aunque éstas no sean presentadas explícitamente sino sólo a través de nombres, ya sean comunes o propios. (LEC, p. 184)

Esto es así porque ningún mundo posible podría ser totalmente autónomo respecto del mundo real, máximo y consistente a través de la *creación* de sus personajes. Un mundo posible se superpone al mundo 'real' de la enciclopedia del lector. Esta superposición es necesaria no sólo porque sea imposible establecer un mundo alternativo completo, sino porque también es imposible describir completamente el mundo real. Ya en el *Tratado* Eco había mostrado que el

‘Universo Semántico Global’ no puede describirse exhaustivamente al constituir un sistema de interrelaciones en evolución e inherentemente contradictorio. Es sólo una hipótesis regulativa.

Más todavía, en el marco de un enfoque constructivista, incluso el llamado mundo ‘real’ de referencia es una construcción cultural, pues está siempre en relación con nuestra enciclopedia particular. En este sentido, afirma Eco: “Basta con cambiar de enciclopedia para que resulte pertinente un dato distinto.” (LEC, p. 186) Así mismo, las razones por las que consideramos que nuestra enciclopedia es mejor que otra son extrasemióticas.

Las afirmaciones de Eco no pretenden fundamentar un mundo ‘idealista’, sino que “tienden a establecer un criterio operativo concreto dentro del marco de una teoría de la cooperación textual” (LEC, p. 186) y más, si los mundos posibles del texto se superponen al mundo ‘real’ pero son construcciones culturales, cómo se podrá comparar una construcción cultural con algo heterogéneo y lograr que resulten transformables. Para nuestro autor, esto explica la ‘necesidad metodológica’ de tratar al mundo ‘real’ como una construcción, y mostrar que cada vez que se compara un desarrollo posible de acontecimientos con las cosas, nos representamos las cosas tal como son en forma de una construcción cultural limitada, provisional y a modo.

En definitiva, un mundo posible forma parte del sistema cultural de los sujetos y depende de ciertos esquemas conceptuales. Si se prescindiera de este criterio metodológico y consideráramos otros mundos posibles como si los miráramos desde un punto de vista ‘privilegiado’, dotado de individuos y propiedades dados, la identidad a través de los mundos se convertiría en la posibilidad de concebir o creer en otros mundos desde el punto de vista del nuestro. Eco responde diciendo que si pretendemos hablar de mundos culturales o ‘estados de cosas alternativos’, necesitamos el coraje epistemológico para reducir el mundo de referencia a la medida de esos estados de cosas, como cuando quiero comparar el agua que bebo con otros compuestos químicos y necesito para esto reducirla a la fórmula de su estructura.

En este sentido, podemos teorizar acerca de los mundos posibles (narrativos o no narrativos). En cambio, si nos limitamos a vivir, entonces vivimos en *nuestro* mundo al margen de cualquier tipo de duda metafísica. [...] desde el momento en que teorizo acerca de los mundos posibles narrativos decido realizar (a partir del mundo que experimento directamente) una reducción de este mundo que lo asimila a una construcción semiótica y me permite compararlo con los mundos narrativos. (LEC, p. 189)

Por otro lado, cada vez que se habla de estos mundos posibles surge la tentación de una interpretación 'psicológica'. Ante este 'peligro' basta con considerar el mundo de referencia como una construcción cultural y construirlo como tal.

Por otro lado, construir un mundo significa atribuirle determinadas propiedades. El problema del 'entailment' ya se ha preguntado qué propiedades son las necesarias. La respuesta desde la teoría de la cooperación textual establece que la necesidad o esencialidad son una cuestión de comparación textual que permite localizar 'sin ambigüedades' la clase de los individuos a que se hace referencia en el contexto determinado del mundo cotextual. (LEC, p. 192)

Sorprendentemente, Eco recurre a Quine para definir la propiedad del ámbito de una teoría textual de los mundos posibles. Dice:

Las leyes de entrañe semántico son elementos de un sistema global de este tipo: "En cuanto al fundamento epistemológico, los objetos físicos y los dioses sólo difieren en grado y no en naturaleza. Tanto uno como otro tipo de entidades entran en nuestra concepción sólo como postulados culturales." Cualquier proposición sintética tendría derecho a convertirse en una proposición analítica "si hiciésemos rectificaciones suficientemente drásticas en alguna parte del sistema." (LEC, p. 197)

Por su parte, el carácter esencial de una propiedad depende del tópico-sensible (*topic*). Éste determina cuál debe ser la estructura mínima del mundo en cuestión. Además, esta estructura siempre será *parcial* y *perspectiva*.

4.3. La escritura como mentira (posible).

Al ser la relación entre el autor y el lector modelo mutuamente dependiente, podemos inferir que es precisamente el autor, es decir, la parte activa, fundamental en el proceso.

Aparentemente, la estética de las obras abiertas y la poética del lector modelo, nos lleva a una sobrevaloración del lector en el proceso de la obra. No obstante, ha quedado claro que el papel del lector empírico es, para el caso, irrelevante. Lo mismo sucede con el autor, como ya veníamos diciendo.

A fin de cuentas, el lector modelo es, en cierto sentido, un lector 'ideal' porque a pesar de la apariencia de 'libre interpretación' su preocupación es la de 'adivinar' y llegar a saber lo mejor posible, el mundo construido por el autor y sus razones.

Un lector de segundo nivel llega a apreciar el oficio de escribir y puede identificar citas intertextuales. Hay, pues, dos maneras de leer:

Éste se dirige ante todo a un lector modelo de primer nivel, que desea saber (y justamente) cómo acaba la historia [...]. Pero el texto se dirige también a un lector modelo de segundo nivel, el cual se pregunta en qué tipo de lector le pide esa narración que se convierta, y quiere descubrir cómo procede el autor modelo que lo está instruyendo paso a paso. Para saber cómo acaba la historia basta, por lo general, leer una sola vez. Para reconocer al autor modelo es preciso leer muchas veces, y algunas historias hay que leerlas una e infinitas veces. Sólo cuando los lectores empíricos hayan descubierto al autor modelo y hayan entendido (o incluso solamente empezado a comprender) lo que «Ello» quería de ellos, ellos se habrán convertido en el lector modelo cabal. (PAS, p. 37)

En este sentido, como apunta M. Barranu, aunque el primer nivel guarda gran importancia, la segunda vía representa un acercamiento más complejo, una verdadera lectura semiótica (y no sólo semántica) que busca explicar cómo un texto produce una determinada respuesta. (2004, p. 44)

Así, el lector modelo de segundo nivel no sigue pasivamente las instrucciones del texto sino que se propone deconstruir el mecanismo en orden de entender cómo funciona. Haciendo

esto puede adquirir un mejor entendimiento de su trabajo interpretativo y eventualmente descubrir el autor modelo del texto. Esto también supone un cambio cuantitativo, pues el lector modelo de segundo nivel relee el texto.

Cuando Eco ofrece al intérprete que complete la obra, puede parecer que esté de acuerdo con la noción de Barthes de 'muerte del autor'. (1987, p. 65) Barthes argumenta que el lector es el espacio en que se inscriben las citas que constituyen la escritura y que el autor "se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria." (1987, p. 68) No es así, ya que el autor de Eco está siempre detrás de su aparente *abandono*, si bien elude una suerte de 'efecto apócrifo' (Francese, 2006, p. 40) que hiciera confluir el autor empírico con la literalidad del texto.

Por otro lado, recordamos también que la intervención productiva del destinatario establece límites *de hecho* al control del autor, pero la participación del lector no es *de consumición*, sino una colaboración, una producción conjunta que devuelve al parecer al sentido de Barthes. (Garma, 2005, p. 16)

Para Eco, la apertura predetermina la medida en que la colaboración del lector debe ser controlada, animada, dirigida y transformada. Aparentemente el autor renuncia al control, pero en realidad no puede abdicar completamente del proceso narrativo a través del cual el desorden del universo es ordenado por el lector. (Francese, 2006, p. 43) Es decir, mientras los autores modelo reordenan el caos del universo, sus lectores son confortados por las 'totalidades manejables' que suponen ser los mundos narrativos, no una incertidumbre metafísica, sino como dice Francese un verdadero mundo 'ontológico'. (2006, p. 48) Al respecto, dice Eco en las *Apostillas* que al escribir *El nombre de la rosa* decidió no sólo contar algo 'sobre' el medioevo, sino 'en' el medioevo (APS, p. 25), lo que muestra su esfuerzo por construir un mundo realmente posible.

El mismo Francese apunta más adelante que aunque la poética del lector modelo puede nulificar la influencia del Autor empírico, en realidad, las novelas de Eco son obras 'à thèse', y

además, intervienen en la política contemporánea y en las controversias intelectuales. (2006, p. 42)

En realidad, la pretendida abdicación del autor es voluntaria, y está hecha en la medida en que los lectores pueden tomar su lugar y actualizar la apertura literaria con su propia interpretación personal para reducir la 'entropía' del texto tal como les llega a sus manos.

No obstante, para que esta relación autor-lector sea fructífera y provechosa, es necesario, a fin de cuentas, que el lector asuma ciertos acuerdos de cooperación para interpretar el texto, de manera que al final se puede decir que cada texto asume su lector modelo. En otras palabras, esta especie de 'autonomía' del texto no es obra de la serendipia, sino que supone detrás un autor empírico buscando, o mejor, construyendo, el mundo posible, una historia verosímil, y a fin de cuentas, creando su propio lector modelo.

No obstante, Eco rechaza la posibilidad de un 'tercer nivel' frente al que las lecturas que reconstruyen la personalidad de los autores empíricos, que independientemente de su contexto cultural y político, reclaman no estar interesados en el diálogo de los escritores contemporáneos y en la tradición literaria. Es decir, algo de autoridad narrativa debe conservarse, aunque ciertamente, el acto de leer es un proceso de adaptación de las intenciones de un autor modelo y tanto lector como autor son entidades que se hacen claros para el otro sólo en el proceso de leer y en la medida en que uno crea al otro.

Como puede apreciarse, este es un problema que está presente desde *Obra Abierta*, donde Eco investiga cómo los artistas contemporáneos dan forma a un mundo dominado por la casualidad y la ambigüedad y determina que el escritor domina el caos, estableciendo los parámetros al lector en el sentido de la obra. No obstante, nuestro autor se diferencia de la vanguardia, logrando el equilibrio entre éxito literario de mercado y textos que en la vanguardia son imposibles, aunque necesarios en el trabajo experimental.

La relación con *Obra abierta* aparece también en la posibilidad de establecer una jerarquía entre el nivel inferior de un texto cerrado y el superior de un texto abierto. Ambos textos

asumen un lector esencialmente pasivo cuyo trabajo es el de activar el mecanismo del texto siguiendo sus instrucciones. (Barranu, 2004, p. 44)

Por esta razón Francese ha entendido que la estrategia de los textos de Eco es socialmente incisiva, pues el lector, dice, es modificado a través del acto de leer e interpretar (2006, pp. 39. 47) y por eso en él coinciden la poética y la hermenéutica. No hay que olvidar, sin embargo, que para Eco, una vez que el texto es emitido, se separa de sus circunstancias concretas y causas ulteriores, lo que impide su interpretación en un sentido definitivo y original. Igualmente, los *Límites de la interpretación* dan la puntilla cuando afirman que donde el texto está, establece sus propios 'resultados de lectura'. (LIM, pp. 137-141) Esto también nos devuelve a Pareyson, para el que 'formar' es un hacer que se actualiza mientras se hace.

Finalmente, tanto el lector modelo, como el autor modelo, son estrategias textuales, y como tales, imágenes que se definen recíprocamente en el curso y al final de la lectura. Eco cree que esto es verdad no sólo para las obras de narrativa sino para cualquier tipo de texto. (PAS, p. 32)

Ahora bien, qué es la verdad, es decir, no la verdad, sino lo verdadero en un mundo narrativo, es algo que ha sido muy discutido.

La respuesta más razonable es que es verdadera en el marco del Mundo Posible de esa determinada historia. No es verdad que haya vivido en el mundo real un individuo llamado Hamlet, pero si un estudiante dijera en el examen de literatura inglesa que al final de la tragedia shakesperiana Hamlet se casa con Ofelia, le explicaríamos que había dicho algo falso. (PAS, p. 97)

Por lo demás, esta forma de la verdad tampoco es diferente a la manera como sucede en el mundo real, pues las *verdades de la vida* también dependen de parámetros o 'sistemas de suposiciones' que determinan nuestra noción de verdad. Finalmente, dice Eco, "nosotros pensamos que en el mundo real debe valer el principio de Verdad (*Truth*), mientras que en los mundos narrativos debe valer el principio de Confianza (*Trust*).” (PAS, p. 98)

En definitiva, podemos decir con nuestro autor:

El problema con el mundo real es que llevamos milenios preguntándonos si hay un mensaje y si ese mensaje tiene un sentido. De un universo narrativo sabemos con seguridad que constituye un mensaje y que una autoridad autorial está detrás de él. (PAS, p. 127)

Esta verosimilitud la comprueban los juicios sobre la obra de Eco, en particular, *El nombre de la rosa*. (Herrero y Montero, 1994)

4.4. Autor e interpretación, creación y literatura.

The Role of Reader puntualiza los argumentos de *Lector in fabula* insistiendo en que no es que haya tanto como una 'libre interpretación', sino una 'cooperación generativa' del destinatario, "(the *original* text constituting a flexible type of which many tokens can be legitimately realized)" (ROL, p. 3) Y es que si Eco ya había considerado la obra abierta sobre la idea de semiosis infinita de Peirce, la cuestión suponía también un problema de pragmática, esto es, que el texto abierto no puede ser descrito como una estrategia comunicativa si el rol del destinatario no es previsto desde el momento de su generación. Así, el texto abierto es una instancia fundamental en el aparato sintáctico-semántico-pragmático cuyo proceso generativo prevé ya una pauta de interpretación.

Por esta razón, sigue Eco, C. Lévi-Strauss no pudo aceptar su perspectiva, pues si una obra de arte

is an object endowed with precise properties, that must be analytically isolated, and this work can be entirely defined on the grounds of such properties. When Jakobson and myself tried to make a structural analysis of a Baudelaire sonnet, we did not approach it as an 'open work' in which we could find everything that has been filled in by the following epochs; we approached it as an object which, once created, had the stiffness –so to speak– of a crystal; we confined ourselves to bringing into evidence these properties. (ROL, pp. 3-4)

Eco piensa que no es posible tratar un término anafórico sin invocar si no un lector empírico, por lo menos una noción de 'destinatario' como un elemento abstracto y constitutivo en el proceso de actualización del texto.

Aun en *Les chats* (Jakobson y Lévi-Strauss, 1977[1970]) podemos descubrir afinidades lingüísticas que nos manifiestan, explícitamente, una compleja operación de inferencia textual basada en una competencia intertextual, por lo menos, la asociación semántica que un poeta quisiera realizar para prevenir y activar una especie de cooperación desde la parte del lector a la estrategia generativa empleada por el autor. Así, *Les Chats* está llamado no sólo a la cooperación de su propio lector, sino también es querido para una serie de elecciones interpretativas, que si no son infinitas, al menos son más de una.

En otras palabras, hablar de la cooperación del lector no comprende una especie de 'contaminación' del análisis estructural con elementos extratextuales, el lector, como intérprete activo, es una parte del ámbito del proceso generativo del texto. (ROL, p. 4)

Por otro lado, la presencia del autor empírico, no como tal sino sólo en cuanto autor modelo, en búsqueda de un lector modelo, es decir, sólo en cuanto 'creador de un texto estético' sigue teniendo importancia para nosotros por el particular ejercicio de 'síntesis' a que está llamado en el terreno de las sensaciones que harán de conexión entre el sujeto y su intención creadora, y el mundo objetivo en donde buscará su lector. Es decir, así como el lector, en términos de Eco, recurre a su propia enciclopedia para abordar la comprensión de un texto, de la misma manera el autor construirá la suya propia como autor, pero con relación evidente al cúmulo de experiencias y erudición que conecten el mundo externo con su autor modelo.

Esta consideración de la sensibilidad (Dufrenne, 2002, p. 209), tiene cabida por el concepto de 'formatividad' de la influencia de Pareyson sobre Eco. El concepto del mentor de Eco enfatiza el papel de la producción de la obra de arte, como una unión inseparable entre la producción y la invención donde la dimensión del contenido resulta fundamental. (2005[1954], p. 10)

Así mismo, la formatividad pareysiana, llama al 'modo de formar', pero evidencia que ésta se especifica a través de un contenido, una materia, y así, extiende el concepto mismo de formatividad a la actividad humana en general:

Ecco la possibilità della bellezza d'ogni opera, speculativa o pratica o utilitaria che sia, senza che ciò induca all'estetismo; e formativa è anche la conoscenza, e la conoscenza sensibile, che coglie la «cosa», producendone cioè riveli e capti, anzi sia la cosa. (Pareyson, 2005, p. 11)

Esto supone que el proceso del conocimiento mismo pueda ser entendido ya como interpretación, pero al mismo tiempo, que hay un carácter estético de la experiencia misma, y que toda operación humana es, así, formativa.

De este modo, una parte fundamental de la 'manera de formar', será, para Pareyson, la propia espiritualidad personal, su respuesta al mundo y el ambiente histórico en que vive, sus pensamientos y sus costumbres, sus sentimientos y sus ideales, creencias y aspiraciones, de manera que la manera de formar se convierte en estilo (2005, p. 33) y es, de esta manera, relativa a la experiencia del creador, aunque no establece dicha experiencia en un momento determinado.

En este sentido M. Bajtín afirmó que así como en la vida no nos interesa la totalidad de la persona sino ciertos actos aislados suyos, y como sus causas sólo pueden conjeturadas pero no afirmadas, así las vivencias de la creación se evidencia en el producto y se disfruta en la vivencia. (2005, pp. 13-15) No obstante, esta es una manera de negarse a la posibilidad de que el autor pueda decir algo respecto a su proceso de creación. Con todo, nos parece que no es equivocada la manera en que afirma que el autor es la única 'energía formativa' que no se da en una conciencia psicológicamente concebida, sino en un producto cultural (2005, p. 16) o 'modo de formar' mismo, para decirlo en el vocabulario de Pareyson.

Además, también en Bajtín, hasta que se comprende el principio de la visión del personaje se puede introducir un orden estricto en la definición de la forma y el contenido de los

tipos de personajes, lo que nos hace pensar en la importancia de la vivencia, o como él lo llama, el proceso de la creación. (2005, p. 16)

La creación sólo es posible si no la definimos de forma parcial, es decir, si la concebimos mejor como un proceso o una totalidad dinámica e interactiva, como una dialéctica múltiple o un conjunto de dialécticas entre el artista y la obra, la obra y el receptor, el receptor y el artista. Es así como la actividad creadora renace como un proceso práctico, material, sensible, y como un proceso histórico, social y cultural. Es decir, más que una actividad aislada, una dinámica real, un movimiento universal de la praxis y realización paradigmática de la libertad humana. (Ramírez, 2002, p. 290)

El lenguaje, en particular, se convierte no sólo en un ámbito donde el arte puede manifestarse, sino que comprende un doble sentido en que la creación puede ser dicha. Nos referimos al sentido en que lenguaje es invención y creación en cuanto se inventa a medida que se va hablando y es, en esa medida, actualización del 'verbo interior'. (Gilson, 1974[1969], p. 217)

En el mismo sentido habría que recordar que el que escribe no tiene una idea previa del texto que va a escribir (Herrera, 2000). De la misma manera, para Eco, cuando el autor ofrece al intérprete que complete la obra, él mismo no sabe en qué terminará la obra, pero puede darse cuenta, una vez que la complete, que será aún ella misma. (Francese, 2006, p. 41). Se manifiesta así una estética con un proceso creativo, histórico, medianamente planeado, y la confirmación de que no llega hasta que el intérprete ha tomado y hecho suya la obra.

En este proceso se manifiesta un proceso de 'ingeniería literaria' que denota un proceso erudito pero también de conocimiento de masas, al mismo tiempo, un 'modo de formar' que es la presencia del autor en su auto-creación, y además, el reconocimiento de un encuentro del artista que crea, pero que no sabe, sino hasta el final, lo que iba a crear.

Me parece que estas concepciones distintas son compatibles ya que la proyección de un plan de creación no supone su ejecución exacta, y siempre hay una parte de lo que el autor

mismo no sabía de él y de su obra. (LIM, p. 128) De la misma manera, el 'genio' creativo no es en sentido estricto una suerte de 'demonio' que se apodera del artista para manifestarse a sí mismo. La expresión es sólo un 'modo de decir', pues de lo contrario, nos introduciríamos en un mundo ideal dominado por un 'no sé qué' que deshumanizaría la creación artística arrebatándole una intención primigenia del creador, que no es, por cierto, creador *ex-nihilo*.

Lo mismo nos parece está presente en Eco, acaso con una visión más pragmática, pero recordando nuevamente, la formatividad de L. Pareyson. Para el maestro de Eco, el modo de formar comprende la espiritualidad del artista y ésta, a su vez, puesta bajo el signo de la formatividad, exige su propio modo de formar, y hace de ella misma ese determinado modo de formar. (2005, p. 29)

Así, el arte mismo introduce al hombre en la experiencia estética, lugar desde el que ha de renovar su captación del mundo natural. (Dufrenne, 2002, p. 210)

En este sentido, el arte auténtico es quien inspira la realidad, no la copia: "conocemos la melancolía porque Shakespeare creó a Hamlet [así como] amamos la luz blanca y temerosa del sol porque tenemos en la mirada a Monet y Pissarro." (Bettetini, 2002, p. 115)

El Vivian de Wilde dice: "Siempre la literatura se anticipa a la vida" (2001, p. 54) y porque el arte no expresa sino su propio ser es necesario que cultivemos el arte perdido de la mentira. Una buena mentira, la que constituye su propia prueba. Entonces se puede entender en qué sentido la naturaleza sigue al pintor y toma de él sus efectos. En la argumentación del personaje de Wilde, el arte no ha de ser juzgado desde el exterior por patrones de semejanza, el arte

es un velo más que un espejo. [...] A sus ojos la naturaleza no tiene ni leyes ni uniformidad. El arte obra milagros a su antojo. (2001, p. 54)

De la misma forma, en el *Encomio de Helena*, Gorgias expresa:

La palabra es un gran potentado que, con muy pequeño e imperceptible cuerpo, lleva a cabo obras divinas, ya que puede tanto calmar el miedo como quitar la pena y engendrar el gozo y acrecentar la misericordia. (En 1980, 8)

Pretendemos asumir una posición estética integral desde la que resulte imposible pensar en una palabra escrita que sea tan sólo representación de la hablada y por ese medio de la realidad; de ahí la crítica al modelo saussuriano, artificial e incapaz de explicar la semiosis, es decir, el aspecto social-comunicativo del signo. Pero la primera afirmación es de extracción tomista y, sin embargo, me parece evita la crítica a Saussure asemejándose, al contrario, a la conclusión de Peirce; en ambos el signo media entre el objeto y un entendimiento interpretante.

El sentido es más amplio que el conjunto de signos disponibles, de ahí que tengamos que *inventar* el lenguaje cada vez que hablamos y escogemos entre las posibilidades del código para exteriorizar el pensamiento.

Sin embargo, queda claro que el pensamiento y su expresión no son de igual naturaleza, el habla es casi siempre el resultado de un compromiso entre lo que se dice y lo que se quería decir, o lo que se pensaba que se iba a decir, y entonces, “de lo que el filósofo parece descuidar, se apodera la poesía.” (1974, p. 193)

5. De la semiótica a la hermética y de regreso.

En el *Tratado* Eco considera la relación entre la hermenéutica y la semiótica. Más aún, así como anuncia, de algún modo, que la semiótica es una suerte de post-estructuralismo, afirma que la semiótica pide ser substituida por la hermenéutica. (TRA, p. 253)

A más que la afirmación anterior constituya otro límite o umbral de la semiótica, y uno que debe ser considerado, hay otros sentidos en que podemos abordar este hecho de la comprensión. A esto dedicaremos esta parte.

La primera distinción tiene que ver no con la hermenéutica, sino con la llamada ‘hermética’.

Fascinada por el infinito, la civilización griega elabora, junto al concepto de identidad y no contradicción, la idea de la metamorfosis continua, simbolizada por Hermes. [...] En el mito de Hermes se niegan los principios de identidad, de no contradicción, de tercero excluido, las cadenas causales se enroscan sobre sí

mismas en espiral, el después precede al antes, el dios no conoce fronteras espaciales y puede estar, bajo formas diferentes, en lugares distintos en el mismo momento. (LIM, p. 51)

A esta particular 'tradición' a que Eco se refiere, la designa como 'hermética' sobre el modelo griego. El hermetismo contradice una premisa fundamental de su pensamiento que es el principio del tercero excluido. Esto es así porque considera siempre que un atisbo de verdad puede estar presente en las cosas *al mismo momento* y aunque se contradigan entre sí.

Eco habla en particular de libros, por eso cada palabra suya es una ilusión, una alegoría. Para entender su mensaje misterioso es necesario trascender los discursos humanos, a través de las modalidades de la visión, el sueño o el oráculo. (LIM, p. 52)

La 'revelación' hablará de una verdad desconocida, por lo que la verdad se relaciona también con lo que no se dice o se dice oscuramente y debe ser comprendido más allá de lo que dice. Es decir, hay una desconfianza en el saber contemporáneo que establece que la verdad habita en nosotros pero la hemos olvidado.

En el mismo sentido, Eco establece que "se puede hablar de simpatía y semejanza sólo si se rechaza el principio de no contradicción." (LIM, p. 53) Así, el pensamiento hermético dice que en cuanto más oscuro y polivalente sea nuestro lenguaje, tanto más será adecuado para nombrar un Uno en el que se realiza la coincidencia de los contrarios. Así mismo, donde triunfa la coincidencia de los contrarios cae el principio de identidad.

Como consecuencia, la interpretación será infinita. En el intento de buscar un sentido último e inalcanzable, se acepta un deslizamiento sin freno del sentido. (LIM, p. 53)

Con esta base, Eco busca fundamentar un 'modelo fuerte' de semiosis hermética con la que quiere establecer una comparación con las teorías de la interpretación textual de la actualidad. Más aún, si establece, frente a Rorty (v. INT), que si lo que pretendiera es un lector abstracto con el que imponer la *intentio lectoris*, estaría volviendo a los principios de esta semiosis hermética clásica sobre la que fundamentar una suerte de mística de la interpretación

ilimitada, pero esta no es sino “una caricatura de las teorías de la interpretación infinita.” (LIM, p. 62) En realidad, a Eco parece que hay ciertos criterios que limitan la interpretación y que la semiosis ‘por exhibición’ requiere un acuerdo previo. (INT, pp. 51-58)

Por lo contrario, la interpretación debiera conducirse con un criterio de ‘economía’ que impida la ‘sobreinterpretación’.

Un texto «abierto» sigue siendo un texto, y un texto puede suscitar infinitas lecturas sin permitir, en cambio, cualquier lectura posible. [...] En el proceso de semiosis ilimitada se puede ir de un nudo cualquiera a cualquier otro, pero los pasos están controlados por reglas de conexión que, de alguna manera, nuestra historia cultural ha legitimado. (LIM, p. 121)

En este momento, se entiende porqué la lectura es una transacción difícil entre la competencia del lector, es decir, su conocimiento del mundo compartido, y la competencia que un texto postula para ser leído de forma económica.

Dice Eco:

Cuando se embotella un texto –y esto no sucede sólo con la poesía o con la narrativa, sino también con la *Crítica de la razón pura*–, es decir, cuando se produce un texto no para un destinatario concreto sino para una comunidad de lectores, el autor sabe que será interpretado no según sus intenciones sino según una compleja estrategia de interacciones que implica también a los lectores, junto a su competencia de la lengua como patrimonio social. Por patrimonio social de una lengua no me refiero sólo a un conjunto de reglas gramaticales, sino también a toda la enciclopedia que se constituye a través del ejercicio de esa lengua, o sea, a las convenciones culturales que esa lengua ha producido y a la historia de las precedentes interpretaciones de muchos textos, incluido el texto que el lector está leyendo en ese momento. (LIM, pp. 124-125)

Es decir, la interpretación debe respetar el horizonte cultural y lingüístico del texto.

Ahora bien, de cierta manera, es verdad que hay una ‘apuesta interpretativa’ en ejercicio (INT, p. 75), pero en las interacciones entre mi conocimiento y el del autor desconocido, no estoy especulando sobre sus intenciones, sino sobre la intención del texto o Autor Modelo. (LIM, p. 126)

Ahora bien, si en este sentido, y en cuanto a una teoría de la interpretación, Eco resta importancia al papel del autor empírico, esto no significa que no pueda estudiarse, por ejemplo, desde la psicología de la creatividad.

La cuestión es que al abordar este 'Autor Modelo' estamos suponiendo también sentidos, no importa si reales o imaginarios, del autor empírico. Por supuesto, esto no lo comprobaremos y ni nos interesará hacerlo, pero puede decirnos mucho de la intención, como instrumento textual.

La metáfora, por ejemplo, tiene que ver claramente con nuestra experiencia interior del mundo y nuestros procesos emocionales. La cuestión es, sin embargo, que sólo a través de la interpretación se pueden formular conjeturas sobre su generación. Una vez interpretada, dice Eco, la metáfora nos predispone a un mundo distinto, "pero para interpretarla hace falta preguntarse no *por qué* sino *cómo* nos muestra el mundo de esa forma nueva." (LIM, p. 169)

Es decir, el mundo interior del autor es una construcción de la interpretación metafórica y no psicológica. "Un enunciado es metafórico porque su autor quiere que lo sea, no por razones internas a la estructura de la enciclopedia." (LIM, p. 169)

6. Hermenéutica, ratones, gavagais, y ornitorrincos.

Algunas de las últimas obras de Eco han abordado el problema de la traducción y la experiencia de Eco como autor traducido. (EXP, DIR, MOU) Este apartado continúa, por supuesto el argumento iniciado en la sección anterior.

Eco considera la traducción como una 'equivalencia referencial' (MOU, p. 62) siempre refiriéndose a la traducción 'propriadamente dicha', es decir, a aquella que se da entre distintos sistemas de lenguas. Dice que Peirce ya nos había dicho que toda interpretación nos enseña algo más sobre el contenido de la expresión dicha, lo que nos pone en la situación de la comparación de la interpretación, la traducción y el horizonte de la comprensión para usar una expresión de Gadamer.

El texto es una ‘máquina’ que sirve para concebir ‘interpretaciones lícitas’ (EXP, p. 6). En este sentido, debe estar regido por uno de los criterios de la interpretación que ya había tratado, esto es, el de la ‘economía’. (MOU, p. 4)

Hasta este momento no hemos distinguido entre ‘interpretación’ y ‘traducción’ tal como lo afirma H.-G. Gadamer. (2006a[1960], pp. 461ss.) No obstante, Eco afirma contundente que interpretar *no* es traducir. Veamos con detenimiento.

Con Jakobson, Eco acepta tres distintos tipos de traducción, a saber, la traducción intralingüística, la traducción interlingüística o propiamente dicha, y la traducción intersemiótica. (MOU, p. 123) La primera de ellas también es llamada por Jakobson ‘reformulación’, una interpretación de los signos verbales por medio de otros signos de la misma lengua. La traducción interlingüística es la que se verifica cuando se traduce un texto de una lengua a otra, es decir, la traducción en su sentido original o propio. Finalmente, la traducción intersemiótica, o aquella en la que se da una interpretación de los signos verbales por medio de un sistema de signos no verbales. Jakobson la designa también como ‘reformulación’. (DIR, p. 225)

Eco hace notar que Jakobson utiliza el término ‘interpretación’ para definir cada uno de sus tipos de traducción, lo que le parece deja al descubierto una ambigüedad: Si los tipos de traducción son interpretaciones,

non avrà Jakobson voluto dire che i tre tipi di traduzione son otre tipi di interpretazione, e che quindi la traduzione è una specie del genere interpretazione? (DIR, p. 226)

La tentación consiste en identificar la totalidad de la semiosis con una continua traducción, es decir, de identificar el concepto de traducción con el de interpretación. Acaso la anfibología proceda de la admiración de Jakobson por Peirce, pues el autor norteamericano, en CP 4.127, define la noción de interpretación recurriendo a la idea de traducción.

El punto central de su argumentación, explica Eco, es que de acuerdo con la máxima pragmática, el principio de interpretación establece que cada ‘equivalencia’, más o menos inaferrable de significado entre dos expresiones puede estar dado solamente desde la identidad

de consecuencias que implican. Es decir, lo que Peirce afirma es que el significado, en la acepción primaria, es *la traducción de un signo en otro sistema de signos*. Pero, establece Eco, aquí Peirce usa ‘traducción’ sólo en sentido figurado, ni siquiera como una metáfora, sino como un *pars pro toto*, es decir, ‘traducción’ como sinécdoque de ‘interpretación’.

Eco se detiene en el fragmento de Peirce que polemiza con ‘those people’, haciendo referencia a ‘ciertos lógicos’ a propósito del significado de ‘immediate neighborhood’ utilizado en la definición de la velocidad de una partícula. La cuestión es que ‘immediate neighborhood’ es para Peirce una simple expresión convencional, que de otro modo no sería definible, pero que se interpreta y sólo así se conoce su significado. Peirce, lo que pretende, es definir el término ‘interpretar’, y así, elabora la argumentación:

- (i) Il significato é dato quando una espressione viene sostituita da un'altra da cui seguono tutte le conseguenze illative che seguono dalla prima;
- (ii) Se non capite cosa voglio dire, pensate che cosa accade in un processo la cui laboriosità è evidente a chiunque, e cioè la traduzione (ideale) di una frase da lingua a lingua, in cui si presume o si esige che dall'espressione della lingua di arrivo seguono tutte le conseguenze illative che seguono dall'espressione nella lingua d'origine;
- (iii) La traduzione da lingua a lingua è l'esempio più evidente di come si cerchi di dire con sistemi di segni diversi la stessa cosa;
- (iv) Questa capacità, e questa laboriosità interpretativa, non è propria soltanto della traduzione da lingua a lingua, ma di ogni tentativo di chiarire il significato di una espressione. (En DIR, p. 228)

Eco afirmó, desde *El superhombre de masas*, que Jakobson demuestra que *interpretar* un elemento semiótico significa ‘traducirlo’ en otro elemento, y que de esta traducción el elemento a interpretar resulta siempre creativamente enriquecido, pero colocaba entre comillas el término ‘traducción’ indicando que se trataba de una expresión figurada. El mismo Jakobson no impugnó la afirmación. No obstante, parece que Jakobson quería decir que ocurría siempre tener presente aquél aspecto del problema del significado, no que ocurriese poner la equivalencia absoluta entre traducción en interpretación. (DIR, p. 229)

Ahora bien, desde el punto de vista hermenéutico, cada proceso interpretativo es un intento de comprensión de la palabra de los otros, y así, se pone el énfasis sobre la idea sustancial de unidad de todos y de los intentos de comprensión de lo que dice el otro. Aquí se asume de lleno una línea hermenéutica.

Para H.-G. Gadamer (2006a, p. 262), apunta Eco, la traducción es siempre una interpretación, y más todavía, cada traducción llega como finalización de una interpretación que el traductor ha dado de la palabra que se encuentra de frente. Es decir, sostiene que para traducir es necesario haber previamente interpretado el texto, por lo tanto, para nosotros, es más bien una cuestión de 'tiempo' o 'temporalidad'. La aclaración que Eco hace de Gadamer busca demostrar la identidad estructural entre la interpretación y la traducción que coloca entre ambas sobre el signo del compromiso, de lo que Eco prefiere llamar 'negociación'. (MOU, p. 6)

Para Gadamer, comprensión e interpretación son lo mismo, pero Eco evidencia que también en Gadamer la 'tarea hermenéutica' comienza una vez hecho el desciframiento. Citamos *Verdad y Método* desde el mismo Eco. (DIR, p. 231):

Il processo della comprensione si muove tutto nella sfera del senso che ci è trasmessa attraverso la medizione del linguaggio. Di fronte a una iscrizione, il compito ermeneutico comincia perciò solo quando la decifrazione di esso è già stata compiuta (si intende correttamente).

En seguida, Eco se vale de Steiner para afirmar que la traducción en sentido estricto, sólo es un caso particular de la relación de comunicación que cada acto lingüístico exitoso traza al interno de un dato lingüístico.

Concluye diciendo que frente a la intención hermenéutica de individuar un núcleo común en todos los procesos de la interpretación, parece igualmente urgente buscar individuar las diferencias entre varios tipos de interpretación, por ejemplo, por transcripción, intrasistémica o intersistémica. Si es intrasistémica, de acuerdo a si es intrasemiótica, intralingüística o la ejecución. Si es intersistémica, de acuerdo a sus variaciones sustanciales o mutaciones de materia. (DIR, p. 236)

Finalmente, en la visión de Eco, la interpretación es un proceso anterior a la traducción.
(DIR, p. 244)

Vamos a retomar un sentido más de la concepción de la traducción como negociación a que hemos aludido antes.

Curiosamente, moviéndonos en un terreno fundamentalmente pragmático, tenemos que aludir a conceptos que Eco explicita en una obra que 'gira' un poco hacia la cuestión del ser y la sustancia, tal vez sólo porque ningún otro estudio semántico ha ofrecido un análisis satisfactorio del verbo 'ser', que aun así usamos frecuentemente (KO, p. 17): *Kant y el ornitorrinco*.

El 'ser' dice Eco, puede entenderse como sustantivo, tanto como 'ente' o como 'ser', y como verbo, 'ser'. No obstante, el giro ontológico es total cuando asume que el sentido que le interesa de 'ser' es precisamente el de 'algo'. (KO, p. 20)

La semiótica no es ajena a este 'algo'

Porque uno de sus problemas es (también, y sin duda) decir si y cómo usamos signos para referirnos a algo, y sobre esto se ha escrito mucho. Pero no creo que la semiótica pueda evitar otro problema: ¿qué es ese algo que nos induce a producir signos? (KO, p. 21)

Precisamente, parte de la importancia del planteamiento de Eco es que se plantea esta cuestión, un problema que no se planteó la semiótica estructural tradicional y que Eco plantea de la mano de Peirce.

Es el 'Objeto dinámico' peirceano quien 'nos empuja' a producir un 'representamen' que produce en una 'cuasimente' un 'Objeto inmediato', que a su vez se convierte en una serie infinita de interpretantes. (v. supra. 2.4.1.) El 'objeto dinámico', dice Eco, es 'Algo-que-nos-da-patadas' y nos dice '¡habla!'. (KO, p. 22)

El célebre 'gavagai' de Quine (2001[1960]), postula nuestro autor, aborda el problema de la traducción radical, la más elemental de las relaciones semiósicas. El gesto al que sigue el 'gavagai' indígena fija la atención en algo, lo que es la condición de la semiosis emergente, a la que sigue una hipótesis interpretativa.

En otro lugar, Eco apunta que las investigaciones más recientes de la Inteligencia Artificial y ciencias cognitivas, el tema de las redes semánticas ha dado lugar a una teoría de las ontologías, por la que se entiende 'la organización categorial' de una parte del universo que puede asumir la forma de cualquier tipo de 'árbol' clasificatorio o red semántica. En este sentido, una ontología sería la especificación explícita formal de los términos en un dominio y de las relaciones entre ellos. (ALB, pp. 65-66)

Los aspectos que hace interesantes las ontologías los apunta Eco siguiendo a Barry Smith:

(i) esse non pretendono di essere rappresentazioni del mondo bensí delle nostre modalità di concettualizzazione in determinati domini –talora rappresentando anche conoscenze di senso comune; (ii) pertanto un'ontologia non ha nulla a che vedere con questioni di realismo ontologico ed è una impresa puramente pragmatica; (iii) le entità presenti in una ontologia posseggono solo le proprietà rappresentate in quella struttura (noi diremmo che le altre vengono narcotizzate perché non sono rilevanti per l'universo di discorso specifico). (ALB, pp. 66-67)

En este sentido, una ontología es la representación local de una porción de conocimiento enciclopédico relevante a los fines de un determinado universo de discurso. (ALB, p. 67)

Siguiendo la *Crítica de la razón práctica*, Eco establece una serie de conceptos que 'lustran' lo dicho en la *Teoría* de 1976. El primero que nos interesa es el de 'juicio perceptivo' previo a la obtención de un concepto empírico. La percepción kantiana es sólo una 'representación con conciencia', distintas de las sensaciones, que modifican el estado del sujeto y las formas de su conocimiento objetivo. (KO, p. 90) Son, pues, intuiciones empíricas, se refieren al objeto individual y como son 'apariencias', carecen de concepto aún y sin embargo son juicios en cuanto que juicio es el conocimiento no inmediato sino mediato de un objeto y en cada uno se encuentra un concepto aplicable a una pluralidad de representaciones. (KO, p. 91)

Eco va de la crítica kantiana a la ciencia peirceana. Precisamente, considera que Peirce, probablemente, al intentar desenvolverse entre 'ground', juicio perceptivo y objeto inmediato,

intentaba resolver desde una visión inferencial del conocimiento el problema del esquematismo. (KO, p. 116)

Peirce establece un iconismo primario que se reelabora y transforma en niveles cognitivos superiores. “Una vez pasado al universo de lo simbólico, lo que era irrefutable «realismo» de base se pone en cuestión, es decir, se somete a la actividad de la interpretación.” (KO, p. 130)

No obstante, la certidumbre del ‘ground’ no es la prueba de que algo real está ante nosotros. Es en la ‘Secondness’ donde ‘chocamos’ contra ‘algo’. Al final, pasando por la ‘Thirdness’ se adhiere al ‘Objeto inmediato’. De este modo, en una zona un tanto vaga entre ‘Firstness’, ‘Secondness’ y ‘Thirdness’ empieza el proceso perceptivo. (KO, p. 132)

En *Semiotics and the Philosophy of Language* (1997b, p. 6), Eco coloca a la semiótica entre las ‘ciencias cognitivas’ y no entre las ciencias del lenguaje. En gran medida, la consideración de Kant, lo introducía, en *Kant y el ornitorrinco* en el ámbito del cognitivismo.

Con Peirce, Eco afirma que si se volviera a considerar el problema del esquematismo kantiano, muchos aspectos de la semántica del siglo XX entrarían en crisis. Esta es el área de los estudios cognitivos. Hoy día encontramos nociones como esquema, prototipo, modelo, estereotipo que siguen esta tradición si bien no son equiparables a la noción kantiana. Estos ‘esquemas’ cognitivos dan razón de fenómenos como la percepción y el reconocimiento de objetos y situaciones. El cognitivismo saca a la luz conceptos empíricos y se pregunta qué es lo que sucede en nuestra mente cuando hablamos de las cosas. (KO, pp. 143-144)

Definiremos a continuación los conceptos de ‘tipo cognitivo’ (TC), ‘contenido nuclear’ (CN), y ‘contenido molar’ (CM).

El tipo cognitivo es la suerte de ‘esquema’ que media entre el concepto y lo múltiple de la intuición. No sólo es una especie de imagen, sino además, un carácter ‘multimedia’. Además, la seguridad de un TC común lo encontramos solamente en el caso de ‘referencia feliz’. (KO, pp. 152-155)

A diferencia de los TC, que es más bien privado, el 'contenido nuclear' se acerca a una interpretación colectiva. Así, CN es un conjunto de interpretantes más o menos homologados. (KO, p. 159-160)

Ahora bien, una vez que el contenido del CN es ampliado, Eco lo denomina 'contenido molar'. (KO, p. 165) Todas estas distinciones darán pie a la consideración de 'tipos'.

Volvemos ahora a la consideración de la traducción como negociación donde empezamos esta variación kantiana.

La cuestión es que ante una traducción en la que se deba elegir entre los términos 'ratón', 'rata' o 'roedor' (p. e.), el traductor debe elegir el término, en la lengua destino, que mejor convenga al CN correspondiente. (DIR, p. 91) Esta noción de CN nos permite manejar una idea de equivalencia de significado menos 'resbaladiza' y constituye una especie de 'límite inferior', es decir, un requisito mínimo de los procesos de traducción, si bien éste no es un parámetro absoluto.

Finalmente, insistimos en la consideración de que una traducción no se preocupa solamente de establecer el 'cambio' entre dos lenguas, sino entre dos culturas o enciclopedias. (DIR, p. 162)

Al final de *Dall'albero al labirinto*, Eco reconsidera algunas cuestiones de *Kant y el ornitorrinco* con una curiosa distinción entre 'istas' y 'ólogos'. El 'ólogo', dice Eco, nos dice si 'verdaderamente' tal pensador o tal otro no ha dicho tal o cual cosa. Un 'tomólogo' debe admitir su Tomás de Aquino dijo verdaderamente que el pecado original se transmite germinalmente pero el alma es creada porque no depende de materia corporal. En cambio, un 'tomista' trata de pensar cómo Tomás lo hubiera dicho, si Tomás pudiera hablar hoy. (ALB, p. 465)

Existe, además, la postura del 'reconstruccionista' que media entre los extremos anteriores, pero el caso es que Eco asume, con diez años de diferencia, que en *Kant y el ornitorrinco* ha hecho una elección de 'ista' y ha recibido objeciones de 'ólogo'. (ALB, p. 466) Se refiere, por supuesto, a su exposición de Peirce.

7. Ecco-lo: Semiótica y creación literaria.

¿Es la obra de Eco un *cajón de sastre*? Nos parece, como a R. Mangieri (2006) parece, que en la obra de Eco no hay tanto alguna ‘tendencia dispersiva, rizomática y taxonómica’ como una serie de ‘obsesiones’ constantes. En este trabajo, salvo una de ellas, hemos abordado, directa o indirectamente, estos temas recurrentes: El problema estético, la teoría del signo, la comunicación de masas, la pragmática del texto, los límites de la interpretación, la utopía de una lengua perfecta y el problema de la traducción. (p. 15)

Eco suele decir que no ha intentado dar lecciones de semiótica cuando ha escrito sus obras de ficción y que no se dirige como un novelista a quien los escucha en foros sobre la semiótica, salvo que el tratamiento del caso lo requiera. (EST, p. 7)

No lo sé. Es difícil, sobre todo al final de este trabajo, no ver rasgos del *Tratado* en *El nombre de la rosa* y anécdotas de *Baudolino* en *Lector in fabula*. Las obras, esto es una obviedad, comparten un autor empírico, y lo sabemos, pero ya establecimos que el autor empírico no es relevante para la lectura de una novela y sí, en cambio, un ‘modelo’ de autor que nos ha llenado el texto de *pistas* que buscamos averiguar.

Si gran parte del trabajo del autor consiste en construir un ‘mundo posible’ confiable y ‘amueblado’, el mundo que el Eco novelista suele crear es, sin duda, el mundo del Eco interior que han moldeado sus vivencias, sus lecturas, su formación, su lengua y su expectativas.

Recordemos que para Pareyson, ‘formar’ significa fundamentalmente ‘modo de realizar’ y hay, en cierto sentido, un carácter estético de toda experiencia: “Ogni operazione umana è sempre formativa, in anche un’opera di pensiero e un’opera pratica richiedono l’esercizio della formatività.” (2005, p. 23) Sin embargo, ‘forma’ no es exactamente ‘formatividad’. Cada actividad es formativa puesto que no puede ser ella misma sin el formar y no puede ser sino formando, pero además, la operación artística es formación en el sentido en que se *propone formar intencionalmente*.

Es decir, que sea Umberto Eco el autor de las novelas de Eco es relevante sólo en la medida en que auto-sustituye, consciente y voluntariamente, por un autor en búsqueda de su actualización, de su lector modelo. El mundo que crea este autor literario guarda, además, una constitución *como si fuera* un mundo real. Por lo demás, el texto adquiere su total autonomía hasta que el autor empírico decide que está terminado.

Pero vuelvo a mi afirmación anterior: una novela no es sólo un hecho lingüístico:

Una novela (como toda narración que hacemos cada día, contando por qué hemos llegado con retraso esa mañana, o como nos hemos deshecho de un importuno. Usa un plano de la expresión (las palabras, claro, tan difíciles de traducir en poesía porque ahí cuenta también el sonido) para transmitir un plano del contenido, es decir, el de los hechos narrados. (LIT, p. 323)

J. Frances opina que Eco, en su obra *de ficción*, construye verdaderos mundos, ontológicamente hablando. (2006, p. 48) En adición, Eco afirma:

Más aún, el problema será, si ya que los mundos narrativos son confortables, por qué no leer el mismo mundo real como si fuera una novela, o de otro modo, por qué no construir mundos narrativos tan complejos como el mundo real. (PAS, p. 131)

Luego Eco 'relativiza' la diferencia, tal como hemos comentado en el punto 4.2. de esta tercera parte en relación con la constitución de mundo posibles.

En *Signo*, Eco define la creación literaria como un "falso acto de referencia" (SIG, p. 175) en la que se comunican 'significados' y no 'objetos' o situaciones existenciales, "actos sémicos en los que la referencia no existe o es ficticia." (SIG, p. 175)

Podemos decir, retomando lo que veníamos diciendo, que al mundo literario de las novelas de Eco (ya no al mundo de Eco) no le faltan muebles. Una vez construido el mundo, el estilo no es más que una consecuencia:

No tenía nada que añadir: movía las manos en el teclado como en un piano en que tocara una melodía que me sabía de memoria; y si hay felicidad en esa escena se debe al hecho de que nació de una *jam session*. Tocas dejándote llevar, grabas, y lo que sale, sale. (LIT, p. 343)

El recuerdo de Umberto Eco en las novelas de Eco no se reduce a los detalles ornamentales, sino a los muebles grandes. En *Baudolino* el protagonista entabla relación con un esciápodo llamado 'Gavagai'. Es evidente el guiño a Quine, pero esto es más un adorno, con todo que un esciápodo es un ser fantástico (de un solo pie y tan grande, que puede protegerse con él poniéndolo sobre su cabeza como si fuera una sombrilla) y Eco define la propiedad del ámbito de una teoría textual de los mundos posibles precisamente basándose en Quine. (v. supra, pp. 127-128)

Un mueble grande es, p. e., la descripción del texto estético como 'invención' del *Tratado*, donde es definida como 'el caso más extremo' de 'ratio difficilis' y donde una vez seleccionado un 'continuum material aún no segmentado' por la cultura, se 'sugiere' una nueva posibilidad de forma estableciendo un nuevo código. (TRA, p. 315ss)

En este sentido, Eco señala que estos casos de 'complejidad toposensitiva' de la expresión requieren de una especial colaboración del destinatario para 'abducir' un modelo de referencia.

Este concepto de abducción no lo hemos abordado suficientemente, pero es una de las constantes que Eco toma de la pragmática de Peirce. En términos generales podemos entenderlo como el proceso por el que se engendran nuevas ideas mediante la explicación que surge al ponderar lo que en cada circunstancia nos ha sorprendido. (Gimate-Welsh, 2000, p. 651) Para Peirce es una 'predicción general' que nos ofrece la esperanza de regular nuestro comportamiento de manera racional, aunque 'sin certeza positiva'. (CP, 2.623)

La noción es importante porque comprende un factor ampliamente creativo, pues concede la libertad para explicar verosímelmente lo inexplicable, es, de hecho, un nexo entre la abducción científica y la creatividad literaria. En este sentido, Gimate-Welsh nos recuerda, por un lado, que mediante las palabras conformamos el mundo, con sus particularidades. Por otro lado, es evidente que una afirmación requiere dos personas, uno que nombre y otro que escucha, de esta manera se hace evidente que todo enunciado se hace en una comunidad de discurso en la

que compartimos hábitos abductivos. Así mismo, en el lenguaje se articulan la creatividad personal y las tradiciones comunitarias, la espontaneidad emotiva y la enciclopedia cultural. De esta manera, es una verdad incuestionable que los seres humanos nos entregamos unos a otros para forjar, entre nosotros, relaciones significativas.

Los destinatarios de los textos artísticos siguen, a través de huellas o trazas de la expresión, algo que no corresponde a ningún 'type' o modelo cultural conocido y apoyado en lo conocido deben completar, o abducir, las reglas de transformación que les permitan relacionar las expresiones con los contenidos.

La literatura, como creación artística, es un notable ejemplo de invención, ya que suponen un trabajo semiótico particular, orientado a la 'manipulación de la expresión' que provoca un 'reordenamiento del contenido', y al final, un cambio de código. Además:

En el trabajo estético no hay variantes facultativas: cualquier diferencia asume valor 'formal' [...]. Eso significa que hasta los rasgos individuales de los especímenes concretos que el habla normal no tiene en cuenta adquieren en este caso importancia semiótica: la *materia* de la *sustancia* significativa se convierte en un aspecto de la *forma* de la expresión. (TRA, p. 423)

Por último, el texto estético es la fuente de un acto comunicativo 'imprevisible' en el que el autor empírico permanece indeterminado, pues unas veces es el emisor y otras el destinatario quien realiza la 'expansión semiósica'. (TRA, p. 436)

Recordemos también, desde el *Tratado*, que toda producción de signos supone una 'fatiga' y un 'trabajo'. Existen distintas clases de signos, y algunas requieren más trabajo, por ello, "es necesario que trabaje también para articularlas en secuencias de funciones de signo ACEPTABLES y comprensibles." (TRA, p. 258)

Estas 'funciones aceptables' nos llevarían al criterio del 'sign-function' (TRA, p. 83) que hemos tratado en 2.3.2. de la parte II. de este trabajo y que remite a una síntesis de la influencia de la teoría de los funtivos de L. Hjelmslev.

En otro orden de ideas, ya hemos anunciado en la Introducción nuestro deseo auto-frustrado de realizar una cuarta parte ‘práctica’ en esta tesis abordando pormenorizadamente un análisis textual, no sólo a la manera de *Las poéticas de Joyce* o *Entre mentira e ironía*, sino tomando por objeto la producción literaria del propio Eco para ponderarla en los términos de su semiótica.

Este capítulo hubiera efectuado una relación más precisa de los elementos que hemos comentado a lo largo de estas páginas. Nos hemos tenido que conformar con los más evidentes, como la construcción de los mundos posibles.

Esta ‘condición’ de establecer un sitio convenientemente ‘amueblado’ se extiende para el caso de la traducción, lo cual resulta sumamente ilustrativo, pues significa un nuevo reto para los autores y para quienes, desde otro mundo real, han de poder ‘seguir’ a un mismo autor modelo.

Eco comenta el caso particular del primer capítulo de *Baudolino*. La novela abre con el palimpsesto que el protagonista, un joven piamontés casi analfabeta del siglo XII, escribe sobre la obra fundamental del obispo Ottone. El lenguaje que utiliza Eco es inventado, aunque se basa en una investigación *quasi* filológica del piamontés del tiempo. El texto, pues, representa un reto para los traductores que han de ‘recrear’ una situación lingüística análoga que cambiaría de país a país. (DIR, pp. 129-130)

Helena Lozano, la principal traductora de la obra de Eco al español, destaca de su trabajo en *Baudolino* la búsqueda de un patrimonio lingüístico-literario común a autor y lector basado en una noción entre la ‘epifanía’ y la ‘neología’. Lozano, una de las conocedoras más notables de la obra de Eco, se remite al *Segundo diario mínimo* para entender *Baudolino*. En “El milagro de San Baudolino”, Eco dice que para contar la ‘alejandrinidad’ hay que seguir ‘camino humildes’, o sea, es preciso ‘contar epifanías’.

Lozano afirma que una traductora debe entender la poética de la obra para poder realizar su trabajo (la interpretación precede a la traducción). Por lo tanto, se remite no sólo los ‘Diarios mínimos’, sino el mismo *Tratado, Arte y belleza en la estética medieval*, *Las poéticas de Joyce*, es

decir, obras que van configurando el mundo del autor, sus ideas y presupuestos. (Lozano, 2003, p. 145) Sólo así llega a la conclusión de ‘recrear’ el capítulo inicial de la novela por una nueva invención del lenguaje, adecuado al español, basado en *El cantar del mio Cid* y la *Fazienda de Ultramar*.

Finalmente, la cuestión del tratamiento de la realidad, y así la verosimilitud del mundo creado por la dialéctica lector-autor, se manifiesta en el penúltimo capítulo de *Baudolino* donde tiene lugar esta despedida entre el protagonista y Niceta que nos sirve de colofón:

“[...] Debbo arrivare al regno del Prete Giovanni. Altrimenti avrei speso la mia vita invanno.”

“Ma avete toccato con mano che non c’è!”

“Abbiamo toccato con mano che non ci siamo arrivati. È diverso.”

Animal semiótico. Epílogo y conclusión.

¿La teoría de Eco sirve para todo? Al hilo del último argumento de la sección precedente, y en combinación con un par de trabajos que hemos realizado en el último año,* nos hemos planteado la posibilidad de extender, a un carácter social, la manera como Eco aborda el fenómeno de la traducción.

Es sugerente la manera en que Eco habla de una traducción ‘de cultura a cultura’ (DIR, pp. 162-164), aunque insiste bastante en que su paradigma es el de una traducción en sentido propio, y si bien la recreación y el ‘cambio’ en la traducción, pueden dar pie a una *pequeña revolución* epistémica, aclara que el sentido que tiene el término ‘cultura’ es, en el marco de su propuesta, equivalente a ‘enciclopedia’. (EXP, p. 17) Ya nos decía en sus *Norton Lectures*:

Es justo que yo, paseando por un bosque, use cualquier experiencia, cualquier descubrimiento para sacar enseñanzas sobre la vida, sobre el pasado y sobre el futuro. Pero como el bosque ha sido construido para todos, en él no debo buscar hechos y sentimientos que me atañen solamente a mí. (PAS, p. 17)

Lo mismo podríamos afirmar para responder a nuestra pregunta con un claro *no*.**

Esto no quiere decir que el aspecto, en términos generales, ‘político’ esté ausente de la actividad de U. Eco. Como afirmamos en la primera parte, Eco descubre la cultura como acto político (v. supra, p. 38). Así mismo, la serie de artículos de distintas épocas que componen *La estrategia de la ilusión* obedecen al ‘deber político’ de hacer que el lector adopte frente a los discursos cotidianos “una sospecha permanente.” (EST, p. 8) En el mismo orden de ideas, comenta:

* Y que por su carácter secundario omitimos de la bibliografía general: Mandujano, M. (2009). ¿Hay una dimensión política en la hermenéutica filosófica? De la filosofía de Gadamer a una hermenéutica social. *Pensamiento poliédrico. II Congreso de Jóvenes Investigadores en Filosofía*. Madrid: Universidad Complutense. Y Mandujano, M. (2009). Boaventura de Sousa Santos, consideraciones filosóficas de un problema social. En AA. VV. *Límites y fronteras. XLVI Congreso de Filosofía Joven*. Tenerife: Universidad de la Laguna. Pp. 802-810.

** En otra línea se desarrolla la propuesta de ‘traducción’ del autor portugués Boaventura de Sousa Santos, quien, en el marco de una ‘hermenéutica diatópica’ establece un trabajo práctico de identificación de ‘zonas de contacto’ y, en general, intereses isomórficos que permitan el diálogo entre experiencias sociales, racionalidades, culturas, modos de producción, etc. Cfr. Santos, B. (2003). *Crítica de la razón indolente, contra el desperdicio de la experiencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

La diferencia [entre escribir un libro o en un periódico] reside, entonces, en que, en un libro teórico, si se avanza una hipótesis es para probarla confrontándola con los hechos. En un artículo de periódico, se utilizan los hechos para dar origen a hipótesis, pero no se pretende transformar las hipótesis en leyes. (EST, p. 7)

Más todavía, Eco llega a afirmar que muchas de las teorías expuestas en sus libros se han desarrollado sobre la base de observaciones de la realidad, y no hay tanta diferencia entre realidad y realidad, ni entre realidad, realidad y narrativa, como nos deja ver nuestro autor cuando dice:

Esta es la función terapéutica de la narrativa y la razón por la cual los hombres, desde los orígenes de la humanidad, cuentan historias. Que es, al fin, la función de los mitos: dar forma al desorden de la experiencia. (PAS, p 97)

Esta serie de ideas nos devuelve al carácter *unitario* de la estética de Pareyson, pero sobre todo, al argumento de Barthes en *El grado cero de la escritura* (2006a) que expone las 'escrituras políticas' siempre enraizadas "en un más allá del lenguaje" ambiguo, entre un objeto que es lenguaje y coerción. (p. 27) Así, la escritura es la relación entre la creación y la sociedad a la que se enfrenta. (Barthes, 2006a, pp. 24-27)

Con mayor claridad podemos consentir en la afirmación de Gimarte-Welsh (v. supra, p. 149) de que todo enunciado se hace en una comunidad compartida de discursos. La idea es análoga a la que Gadamer desarrolló en «Platón y los poetas», donde critica el 'sofismo' de la concepción de los dioses homérica y el carácter 'imitativo' de la poesía griega (un tema, podríamos decir, estético), pero reprochando, de fondo, que no haya en la poesía una concepción intrínseca de la justicia. De esta manera, Gadamer también presume que la comunidad no está basada en el interés común o colectivo de los individuos, sino en el lenguaje compartido de los participantes. (Gadamer, 1991) Por su parte, la crítica de Eco al carácter imitativo del *kitsch* podría leerse, en los términos de este Gadamer, también como un acto político.

Volviendo a la influencia de Pareyson, hay otro elemento que hemos abordado y que nos acerca a los términos de esta interpretación, que es la consideración del trabajo artístico como producción, es decir, como praxis, el papel de la persona que forma como inventor y la presencia de

una particular dialéctica entre la actividad del artista y la intencionalidad de la obra. (v. supra, pp. 21-24)

Por otro lado, en *Signo*, Eco presenta la retórica aristotélica destacando las tres formas de la elocuencia: judicial, deliberativa, epidictia. Estas, explica, son formas que utiliza el hombre para dirigir a los otros por medio de signos. Es decir, marca un camino, a partir del signo, hacia la política. (SIG, p. 110) En adición, en la retórica aristotélica encontramos el germen de gran parte de las teorías dialógicas, deliberativas y/o retóricas de la filosofía política actual.

A partir de esta investigación, ya habíamos intentado recorrer el camino de fundamentación de una semiótica del discurso político y establecido unas líneas maestras en la consideración amplia del 'texto' político como un objeto semiótico, asumiendo que conlleva una intención de simulación y que, por lo tanto, puede ser leído en términos de cooperación textual, enfocado al reconocimiento *educado* de la mentira y de lo verdadero. No obstante, las relaciones mundo real-mundo posible en el discurso político son un tema que por sí mismo resulta agotador y no terminamos de plantear la mejor manera de abordarlo. El *proyecto del periodismo didáctico* de Eco (v. supra, p. 153), nos muestra la posibilidad de trabajar el frente de la *siembra de la sospecha* y el fondo filosófico que puede estar contenido en ello.

En un ámbito menos intrincado, la semiótica de Eco sigue siendo un aparato de análisis válido para los fenómenos que lo vieron formarse, es decir, el arte, los fenómenos de comunicación de masas, la cooperación textual, etc. Además, su esfera ha podido renovarse y abordar otros temas (por lo demás ya presentes en las líneas teóricas) como la utopía de la lengua perfecta y la traducción. Nos parece que la obra de Eco sigue siendo particularmente requerida por los profesionales de la imagen y el diseño (publicidad, comunicación ejecutiva, comunicación política) pero que debe renovarse en las áreas de mayor *gratuidad* como el arte y la crítica del arte

Es destacable la posición auto-crítica de Eco respecto de la semiótica. Como comentamos al final de la tercera parte (v. supra, p. 145), Eco distingue el umbral de la semiótica consintiendo en que sea colocada entre las ciencias cognitivas. En este sentido, incluso si afirmáramos que la

semiosis es un concepto central del paradigma científico contemporáneo, sería igualmente cierto que muchas disciplinas pueden inspirarse en los conceptos de la semiótica sin necesidad de ser, de hecho, una semiótica.

En este orden de ideas será bueno recordar que Eco prefiere pensar en una semiótica que sea la manera como se refleja el problema de la semiosis y no una 'disciplina arrogante' omnipresente. En esto radica precisamente su carácter cultural, pues todo interpretante de un signo se convierte en una unidad semántica en un sistema autónomo de oposiciones a la que llama Sistema Semántico Global. (SIG, p. 177) Así se constituye la forma del contenido.

Finalmente, de esta manera, "la semiótica se convierte en la forma científica de la antropología cultural." (SIG, p. 187)

En la Introducción hemos hecho referencia a E. Cassirer y la noción por él fundamentada de 'animal simbólico'. En esta conclusión cabría una matización.

Eco entiende por 'símbolo' todo signo arbitrario cuya relación con el objeto está determinada por una ley. (SIG, p. 57) La cuestión es que, a pesar de recurrir a Cassirer en algunas ocasiones a lo largo de su obra, esta noción, o su uso, no le satisface. Para Eco,

Una idea de símbolo como aparición que nos remite a una realidad inexpressable con las palabras, contradictoria, inaferrable, se impone en Occidente sólo con la difusión de los escritos herméticos, y requiere un neoplatonismo muy "fuerte". (LIT, p. 158)

Paradójicamente, el que podría ser un punto de unidad con la *Filosofía de las formas simbólicas*, es lo que lo distingue: I. Kant.

Tenemos entonces que la capacidad lingüística no puede reducirse a la arbitrariedad del signo, la comunicación no es un mero acto lingüístico, sino que es una actividad semiótica, y mejor diríamos semiósica, amplia. En este sentido, el animal simbólico podría ser sustituido por un *animal semiósico*.

Precisamente, *Kant y el ornitorrinco* es, sin duda, una de las obras fundamentales de la semiótica de Eco, aunque su *kantismo* pasa por la notable influencia de Peirce, lo que desemboca en una exploración epistemológica de las formas en que procede la mente humana. Igualmente, la

influencia y reconstrucción de Peirce es otro de los elementos que podemos reconocer como una contribución académicas de Eco. A la luz de su crisma da un nuevo aspecto a Pareyson, a Kant, a Tomás de Aquino, a Hjelmslev mismo y amplía la concepción de la comunicación humana como semiosis y una suerte de ontología coherente con ella. A propósito, Eco y Sebeok afirman que la semiótica no versa sobre el mundo real, “sino sobre modelos reales, complementarios o alternativos de él.” (1989, p. 20) En diversos momentos de este trabajo, manejamos el concepto de ‘información’ como una medida de posibilidad independiente con la verdad o falsedad de un mensaje. (v. supra, p. 34)

Complementariamente, hemos establecido la consideración de la semiosis infinita como creatividad lingüística (v. supra, p. 56) y, más importante, el texto ‘abierto’ no como el lugar de todas las posibilidades, sino como un campo de posibilidades orientadas. (v. supra, p. 66) Esta es la aportación del análisis textual en los términos en que Eco la plantea, como un proyecto en que el lector participa.

En relación con el discurso filosófico mismo, la semiótica, dice Eco siguiendo a Morris, podría serle sugerente en la medida en que se convierte en un criterio de auto-examen:

Se ha de considerar el análisis semiótico como un análisis que permite a cualquier discurso filosófico controlar sus propios términos. (SIG, p. 17)

Al final –y este es el final– la razón de ser de la semiótica, dice Marcel Danesi citado por T. Sebeok, consiste en:

Investigar si la realidad puede existir o no independientemente de los códigos significativos que los seres humanos crean para representarla y pensarla.” (1996, p. 12)

Ahora bien, en otro orden de ideas, y respondiendo al objetivo fundamental de este trabajo, hemos de recapitular con las siguientes últimas páginas.

(1) Nos planteamos abordar el análisis de la noción de signo como el punto de partida de una semiótica general y su justificación como una realidad cultural que implica no sólo la relación

significado-significante, sino la convención. En respuesta, mostramos cómo en Eco la semiótica se entiende como una ciencia de la cultura como comunicación (v. supra, p. 49). Además, establecimos en el mismo lugar que las relaciones comunicativas definen la cultura y de ahí la importancia del recorrido intelectual de Eco desde la estética y la noción de 'forma' tomista y de 'formatividad' de Pareyson para entender el concepto mismo de forma como acto de comunicación.

Establecida esta relación, abordamos el sentido en que el significado de un término es una 'unidad cultural constante' (v. supra, p. 54) que favorece el sentido de la 'convención semiótica' (v. supra, p. 79) y, de la misma manera, la consideración de la información como medida de selección.

De la misma manera, abordamos el sentido en que *lo que el signo sustituye* no es necesariamente un *existente* ni necesita subsistir siquiera en el momento en que el signo lo representa. Como hemos insistido, no nos interesa la verdad o falsedad de las cosas, ya que establecida la relación semiótica como un sistema de oposiciones, y una vez convencionalizado el código, el funcionamiento semiótico no cambia. Lo que se transmite es un 'contenido cultural'.

Con Eco, afirmamos así que la posibilidad de mentir es, pues, el *proprium* de la semiósis. (v. supra, p. 94)

(2) Nos planteamos y abordamos también el análisis de la relación entre una semiótica de la significación (teoría de los códigos) y una semiótica de la comunicación (teoría de la producción de los signos). Diferenciar entre estos ámbitos nos ha permitido entender el camino que Eco recorre hacia la pragmática y la consideración *operativa* de la lingüística, p. e., a través del tratamiento del problema de la traducción. En definitiva, si como sugerimos, esta última parte del trabajo semiótico de Eco tiene que ver con la invención y la creación artística, entonces, es verdad que este proceso conlleva un re-ordenamiento, y en suma, un cambio del código. Esto nos remite a la primera parte del proceso y, finalmente, a la consideración unitaria de ambos momentos.

(3) Asumimos también la cultura como una realidad plausible de análisis semiótico y no como una entidad de suyo semiótica. Paradójicamente, la posibilidad se convierte en necesidad

aunque conservando el sentido de 'construcción cotidiana' sobre el entendido primero de que la cultura es un fenómeno de comunicación.

(4) Establecimos la manera en que los elementos del análisis sígnico deben ser consideradas las vías de realización del análisis semiótico. Por ejemplo, se puede considerar el concepto de significado como el resultado de un proceso social y el papel del significante en dicho proceso, o la actualización de la tríada signo-objeto-interpretante en los procesos culturales.

(5) Tangencialmente abordamos los conceptos de sentido y contexto como consecuencias del desarrollo cultural del signo o de la lógica de la cultura como objeto de una semiótica general.

(6) Tratamos, en definitiva, de orientar una lectura de la semiótica cultural de Eco en términos de una teoría de la mentira bajo la óptica de la creatividad o productividad lingüística. Asumimos aquí un sentido *unitario* de estética que pudiera considerar que toda labor humana es, en algún sentido, artística (v. supra, p. 21) y su relación con los elementos anteriores como parte del proceso cultural semiótico de la vida del signo. En este sentido, ahondamos también en la consideración de la obra literaria como una continua posibilidad de aperturas fundada en la noción de 'obra en movimiento'.

(7) Sobre todo, hemos querido abordar el estudio de la relación entre semiótica y creación literaria en la consideración de esta anunciada *teoría de la mentira* como parte fundamental del proceso de creación. Para esto, nos hemos servido de la influencia de Peirce, Hjelmslev y Jakobson en Eco para construir una teoría semiótica con un criterio *creativo* basado en las funciones del lenguaje, la noción de semiosis infinita primero y la de autor/lector modelo después.

A través de este último concepto, insistimos en el papel emotivo y autorreferencial del autor pero sobre todo en su relación con su contraparte el lector y la conducción que el primero traza para ser descubierta. En este último sentido, volvimos al desdén de la *realidad real* y la preferencia, p. e. de asertos que pueden utilizarse para mentir, pues como hemos venido diciendo, de lo que se trata es de poner signos en relación. (v. supra, pp. 107-108)

Esta última idea hacía resaltar las nociones tanto de entropía como de orden. La primera como un efecto natural de la comunicación y la segunda como la oportunidad de participación del *fruidor* (o lector) de una obra de arte.

Además, hemos descubierto la valoración de la estética de Tomás de Aquino en el trabajo del primer Eco y la influencia de un autor poco conocido en México como lo es Luigi Pareyson. Dicho muy rápidamente, la noción de estética del profesor de Eco nos acercó a la noción de estética integral pretendida en nuestro proyecto.

Sobre todo, el concepto de Lector Modelo nos permitió volver a la discriminada figura del autor como creador y como ‘modelo’ que origina la necesidad de *ordenamiento* del texto artístico. En el primer sentido, consideramos el autor como el ‘inventor’ de un ‘mundo posible’ a ser leído.

Está también el último sentido de la creación artística como *revolución* y cambio de código y/o el tratamiento de la metáfora como forma de reorganización del saber. (v. supra, p. 124. 150)

Finalmente, la consideración del problema de la interpretación y la sobre-interpretación pero más, el interés por la traducción propia, nos llevó al coqueteo con la hermenéutica que a más de poder ser considerada en términos tradicionales, puede ser *re-construida* también en la óptica del recorrido intelectual de Umberto Eco.

Pero este trabajo surgió no sólo a partir del asombro que nos causó la afirmación de Eco de que la semiótica puede entenderse como una teoría de la mentira, sino por el estupor de la creación misma. Por eso, y entregándonos a la tentación de la auto-referencia, ya decíamos en *En defensa de lo inútil* (Mandujano, 2005, pp. 118-119) que el lenguaje y la escritura sólo sirven para abrir el mundo al hombre y descubrir que puede producir nuevas realidades,

Uno escribe para tener nota de lo que debe hacer, para que otro tenga noticia de uno mismo, para no olvidar, porque resulta conveniente tener ciertas cosas presentes, porque los datos dejados en el aire sirven de menos que en un papel que evoca una deuda o una actividad; uno escribe porque recibe a cambio alguna ganancia, una nota, un trabajo, un título; uno escribe como usa de un instrumento que le reporta un beneficio. Son menos los que escriben porque sí, para que nada o nada más, sólo

pocos escriben para uno mismo o por escribir, sólo el Gabo escribe para no hablar o para que sus amigos lo quieran más.

[...]

Uno escribe porque sí, a veces con gusto y a veces con resignación, uno no espera el producto como el resultado de un quehacer sino como la manifestación de un ser, uno escribe porque no sabe hacer más o porque no puede hacer más, uno enfrenta el papel en blanco sin saber qué obtendrá al final, porque no puede tener frente a sí la obra antes de ejecutarla; por medio de las palabras uno juega al artesano, al artista o al dios, uno deja que el propio lenguaje se manifieste y tome forma, uno renuncia a lo escrito mientras éste se llena de un sentido que se sostiene a sí mismo y que se entrega al final al juicio de quien lee.

En el mismo sentido reflexionaba (pp. 149-152), y con esto finalizo:

Siempre puedes decir que escribes para parecer más interesante; la gente cree como verdad revelada que los abogados son deshonestos, que los arquitectos dibujan bonito y que los escritores son interesantes [...].

La gente cree que escribir es un placer [...].

Pero para el escritor, escribir no es más un placer cuando deja de escribir por placer; escribir como esquiar los veranos no es una tarea exigente, es como tener una novia en secundaria, divertido, apoteósico pero controlado y temporal; el problema es cuando el hobby se vuelve necesidad, cuando la escritura misma desborda a quien escribe y se manifiesta a través de él –a pesar de él–; entonces escribir no es más un placer, es una necesidad, un vicio, y es también un compromiso.

Quien piensa que escribe se cree que la escritura es lo que de ella dicen los diccionarios, la tarea de representar ideas o palabras por medio de signos finitos llamados letras, y toma la posición de quien tiene mucho que decir, ¡se cree que escribe porque tiene algo que decir! Este es el más arrogante, el poseedor de una verdad que quiere comunicar, o que piensa puede comunicar. El otro es el que sabe que no es escritor, que cuando escribe deja que sea la escritura la que escriba; que se ofrece no más que como un instrumento, que no tiene más verdad que la que va encontrando, que no sabe qué quiere decir sino hasta el momento en que lo está diciendo; este es para quien escribir pronto deja de ser un placer y se vuelve una

exigencia, la necesidad de saciar el hambre de decir un algo, pero un algo que no se sabe que se quería decir, y que se dice sin saber de antemano cómo iba a ser dicho.

Muchas veces no sé por qué escribo, sólo sé que necesito decir, por ego o por enfermedad, por presumido o por solitario; muchas veces no sé qué voy a decir y no lo descubro antes del punto final; a veces no sé si tenga sentido, si alguien lee, o si lee exactamente lo que yo escribo. A veces pienso que escribo para encontrarme, o porque prefiero no hablar, pero las más de las veces escribo por sobre las ganas de hacerlo.

Antes fumaba, pero en realidad no me gustaba fumar, sólo me gustaba encender los cigarros y el ruidito que hacen los encendedores o el olor de los cerillos quemados; con esto me pasa igual, no sé exactamente si me gusta escribir o lo que me gusta es sentir las teclas debajo de los dedos que las persiguen por todo el teclado; no sé quién escribe, porque tengo algo que decir, pero en cuanto me entrego a picotear sobre las letras van saliendo palabras que no son mías y casi me sorprende de lo que voy leyendo en la pantalla; a veces no sé por qué lo escribo o de donde salió exactamente; quiero decir algo pero nunca puedo planear cómo he de decirlo, porque tengo que escribirlo para saber, hasta entonces, como es que tenía que hacerlo.

Si escribir fuera un placer podría hacerlo o no, no importaría; pero es más que placentero necesario; ha dejado de ser hobby para volverse compromiso, obligación con una verdad abierta que busca manifestarse, no preestablecida o acordada de antemano sino en construcción constante; escribir no es un placer sino la desolada tarea de decir, ser dicho, y esperar ser leído.

La desolada tarea de decir, mentir y esperar ser leído.

Bibliografía.

De Umberto Eco.

- (1962). *Opera Aperta*. Milano: Bompiani. Trads. *The Open Work* (1989. ed. rev. 1976). Cambridge: Harvard University Press. Y *Obra abierta* (2a ed. 1979). Barcelona: Ariel.
- (1963). *Diario minimo*. Milano: Mondadori. Trad. *Diario mínimo* (1987). Barcelona: Península.
- (1964). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani. Trad. *Apocalípticos e integrados* (1995. trad. 1968). Barcelona: Lumen-Fábula.
- (1965). *Le poetiche di Joyce* (ed. rev. 1962). Milano: Bompiani. Trad. *Las poéticas de Joyce* (1993). Barcelona: Lumen.
- (1968a). *La definizione dell'arte*. Milano: Mursia. Trad. *La definición del arte* (2001). Barcelona: Destino.
- (1968b). *La struttura assente*. Milano: Bompiani. Trad. *La estructura ausente* (5a ed. 1999). Barcelona: Lumen.
- (1970). *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* [1956] (2a edición). Milano: Bompiani.
- (1971a). *Il segno* (2a. ed.). Milano: Mondadori. Trad. *Signo* (1988). Barcelona: Labor.
- (1971b). *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani.
- (1973). *Il costume di casa*. Milano: Bompiani. Con (1977). *Dalla periferia dell'Impero*. Milano: Bompiani. Y (1983). *Sette anni di desiderio*. Milano: Bompiani. Trad. *La estrategia de la ilusión* [1986] (2a ed. 1996). Barcelona: Lumen.
- (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. Trad. *Tratado de semiótica general* (2000). Barcelona: Lumen.
- (1978). *Il superuomo di massa* [1976] (2a ed. rev.). Milano: Bompiani. Trad. *El superhombre de masas* (2005). México: De Bolsillo.
- (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani. Trad. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. (5a ed. 2000). Barcelona: Lumen.
- (1980). *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani. Trad. *El nombre de la rosa* (1982). Barcelona: Lumen.
- (1983). *Postille al nome della rosa*. Milano: Bompiani. Trad. *Apostillas a El nombre de la rosa* (1985). Barcelona: Lumen.

- (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi. Trad. *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1990). Barcelona: Lumen.
- (1984). *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Text* [1979]. Indianapolis: A Midland Book.
- (1985). *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani. Trad. *De los espejos y otros ensayos* (2a ed. 2000). Barcelona: Lumen.
- (1987). *Arte e bellezza nell'estetica medievale* [ed. rev. de *Sviluppo dell'estetica medievale* de 1959] (2a ed.). Milano: Bompiani. Trad. *Arte y belleza en la estética medieval* (1999). Barcelona: Lumen.
- (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani. Trad. *Los límites de la interpretación* (1992). Barcelona: Lumen.
- (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. Trad. *Interpretación y sobreinterpretación* (2a ed. 1997). Cambridge: Cambridge University Press.
- (1993). *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Trad. *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea* (1994). Barcelona: Crítica.
- (1994). *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge: Harvard University Press. Trad. *Seis paseos por los bosques narrativos. Harvard University Norton Lectures 1992-1993* (1996). Barcelona: Lumen.
- (1997a). *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani. Trad. *Kant y el ornitorrinco* (1999). Barcelona: Lumen.
- (1997b). *Semiotics and the Philosophy of Language*. En Capozzi, R. (ed.) Pp. 1-13.
- (1997c). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. En Capozzi, R. (ed.) Pp. 53-58.
- (1998). *Tra menzogna e ironia*. Milano: Bompiani. Trad. *Entre mentira e ironía* (2000). Barcelona: Lumen.
- (2000). *Experiences in translation*. Toronto: Toronto University Press.
- (2002). *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani. Trad. *Sobre literatura* (2002). Barcelona: RqueR.
- (2003a). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- (2003b). *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Phoenix.
- (2004). *How I write*. En Ross, Ch. and Sibley, R. (eds.). Pp. 171-192.
- (2005). *El mensaje persuasivo. Telos: Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*. 65. Pp. 110-119.

(2007). *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milano: Bompiani.

Y Sebeok, T. (1989). *El signo de los tres*. Barcelona: Lumen.

Fundamental.

Acero, J. J. (ed.) (1998). *Filosofía del lenguaje I, semántica*. Madrid: Trotta.

Andacht, F. (2000). El fundamento semiótico de C. S. Peirce, nexos entre naturaleza y cultura. En Gimete-Welsh, A. (comp.) Pp. 595-604.

Bajtín, M. (1979). *Estética e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura* [1975] (2a ed.). Torino: Einaudi.

— (2005). *Estética de la creación verbal* (12a edición). México: Siglo XXI.

Barranu, M. (2004). Eco and the Reading of the Second Level. En Ross, Ch. and Sibley, R. (eds.). Pp. 43-56.

Barthes, R. (1972). *Crítica y verdad* [1966]. México: Siglo XXI.

— (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* [1984]. Barcelona: Paidós.

— (1992). *Sobre Racine* [1963]. México: FCE.

— (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.

— (2006a). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos* (18a edición) [1953/1972]. México: Siglo XXI.

— (2006b). *S / Z* (12a edición) [1970]. México: Siglo XXI.

Benveniste, E. (1985). *Problemas de lingüística general I* [1966]. México: Siglo XXI.

Bettetini, M. (2002). *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*. Madrid: Cátedra.

Beuchot, M. (1991). *La filosofía del lenguaje en la Edad Media*, México: UNAM.

— (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: FCE.

Bondanella, P. (1997). *Umberto Eco and the open text. Semiotics, fiction, popular culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Braga, M. (2002). Umberto Eco. En Zecchetto, V. Pp. 165-205.

Caesar, M. (1999). *Umberto Eco: Philosophy, semiotics, and the work of fiction*. Cambridge: Polity Press.

Capozzi, R. (ed.) (1997). *Reading Eco. An anthology*. Bloomington: Indiana University Press.

- Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas I* [1964] (2a edición). México: Siglo XXI.
- Conesa, F. y Nubiola, J. (1999). *Filosofía del lenguaje*. Barcelona: Herder.
- Croce, B. (1978). *Breviario de estética* [1912] (8a edición). Madrid: Espasa Calpe.
- (2005). *Estetica come scienza dell'espressione e lingüística generale* [1902] (2a edición). Milano: Adelphi.
- Dascal, M. (ed.) (1999). *Filosofía del lenguaje II. Pragmática*. Madrid: Trotta.
- Deely, J. (1997). Looking back on *A Theory of Semiotics*. En Capozzi, R. (ed.) Pp. 82-110.
- Deladalle, G. (1996). *Leer a Peirce hoy*. Barcelona: Gedisa.
- Doležel, L. (1997). The Themata of Eco's Semiotics of Literatura. En Capozzi, R. (ed.) Pp. 111-120.
- Dufrenne, M. (2002). Lugar de la experiencia estética en la cultura [1981]. En Ramírez, M. (2002) Pp. 209-217.
- Foucault, M. (2007). *Las palabras y las cosas* [1966] (33a edición). México: Siglo XXI.
- Francese, J. (2005). Romancing the Family: Umberto Eco's Baudolino. *The American Journal of Psychoanalysis*. 65 (3). Pp. 261-282.
- (2006). *Socially Symbolic Acts. The Historicizing Fictions of Umberto Eco, Vincenzo Consolo, and Antonio Tabucchi*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Garma, A. (2005). Conceptos relativos a la creatividad artística siguiendo los lineamientos de Umberto Eco. *Revista Venezolana de Ciencias Sociales*. 9 (1). Pp. 9-21.
- Gilson, E. (1974). *Lingüística y filosofía. Ensayo sobre las constantes filosóficas del lenguaje* [1969]. Madrid: Gredos.
- Gimate-Welsh, A. (comp.) (2000). *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura*. México: Porrúa-BUAP.
- Gómez, D. (2006). Umberto Eco entre Borges y Sherlock Holmes. *Konvergencias Literatura*. 3. s.p.i.
- Guiraud, P. (1972). *La semiología* [1971]. México: Siglo XXI.
- Herrera, R. (2000). Escritura y literatura. *Sentidos*. 7. Pp. 7-15.
- Houser, N. (ed.) (1998). *The Essential Peirce: Selected philosophical writings V. 2*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general* [1974]. Barcelona: Seix Barral.
- (1981a). Lingüística y poética [1960]. En Jakobson, R. (1981). Pp. 347-395.

— (1981b). La lingüística y la teoría de la comunicación [1961]. En Jakobson, R. (1981). Pp. 79-94.

— (1992). *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal* [1985]. México: FCE.

— y Lévi-Strauss, C. (1977). “Les chats” de Charles Baudelaire [1970]. En *Ensayos de poética*. México: FCE. Pp. 155-178.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica 2* (2a edición). Madrid: Fundamentos.

— (2001). *Semiótica 1* (4a edición). Madrid: Fundamentos.

Mangieri, R. (2006). *Tres miradas, tres sujetos. Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Musarra-Schrøder, U. (2002). Teorie Della metaforma come intertesto in due romanzi di Umberto Eco (*Il pendolo di Foucault* e *L'isola del giorno prima*). En Musarra, F., et. al. (eds.) *Eco in fabula. Umberto Eco in the Humanities. Proceedings of the International Conference*. Leuven-Firenze: Leuven University Press-Franco Cesati. Pp. 391-406.

Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de estética* [1966], Madrid: Visor.

— (1997). *Els problemes actuals de l'estètica* [1959]. València: Universitat de València.

— (2005). *Estetica. Teoria della formatività* [1954] (2a ed.). Milano: Bompiani.

Peirce, C. S. (1931-1960). *Collected Papers, VI Vols*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

— (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Perron, P. y Debbèche, P. (1997). On Truth and Lying: U. Eco and A. J. Greimas. En Capozzi, R. (ed.) Pp. 185-195.

Pomorska, K. (1992). La poética de la prosa. En Jakobson, R. (1992). Pp. 229-240.

Ramírez, M. (coord.) (2002). *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. Morelia: UMSNH.

Ross, Ch. and Sibley, R. (eds.) (2004). *Illuminating Eco: on the boundaries of interpretation*. Hampshire: Ashgate.

Sapir, E. (1992). *El lenguaje* [1921]. México: FCE.

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general* [1915]. Buenos Aires: Losada.

Sebeok, T. (1996). *Signos: Una introducción a la semiótica* [1994]. Barcelona: Paidós.

Seed, D. (1997). The *Open Work* in Theory and Practice. En Capozzi, R. (ed.) Pp. 73-81.

Sini, C. (1985). *Semiótica y filosofía*. Buenos Aires: Hachette.

Trifonas, P. (2007). The aesthetics of textual production: reading and writing with Umberto Eco. *Studies in Philosophy and Education*. 26 (3). Pp. 267-277.

Van Dijk, T. (1998). *Estructuras y funciones del discurso* (12a edición). México: Siglo XXI.

Waugh, L. (1992). La función poética y la naturaleza de la lengua. En Jakobson, R. (1992). Pp. 195-228.

Wilde, O. (2001). *La decadencia de la mentira* (2a edición). Madrid: Siruela.

Zecchetto, V. (coord.) (2002). *Seis semiólogos en busca del lector: Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco, Verón*. Buenos Aires: CICCUS-La Crujía.

Complementaria.

Aumont, J. (1998). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.

Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología* [1964]. Madrid: Alberto Corazón.

— (1990). *La aventura semiológica* [1985]. Barcelona: Paidós.

Bell, Ph. (2002). Subjectivity and Identity: Semiotics as Psychological Explanation. *Social Semiotics*. 12 (2). Pp. 201-217.

Bisanz, E. (2002). The abstract structure of the aesthetic sign. *Sign Systems Studies*. 30 (2). Pp. 707-723.

Bueno, M. (1979). *Principios de estética*. México: Patria.

Calvo, M. y Capozzi, R. (1999). *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

Carnap, R. (1988). *La construcción lógica del mundo*. México: UNAM.

Castillo, M. (2006). La autorreferencialidad: Muerte o subversión del autor. *Signos literarios*. 4. Pp. 103-111.

Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: FCE.

— (1994). *Antropología filosófica*. México: FCE.

Collingwood, R. (1985). *Los principios del arte*. México: FCE.

Colomb, G. (1980). Semiotics Since Eco Part I, Semiotics Texts. *Papers on Language and Literature*. 16 (3). Pp. 329-348.

De Bretton, P. M. (1992). *Sendas del significado*. México: FCE-UNAM.

Durandin, G. (1990). *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*. Barcelona: Paidós.

- Escandell, M. (2002). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- Escudero-Chauvel, L. (1997). An interview with Umberto Eco: Semiotics, Cultural Studies, and Popular Culture. *Journal of the Twentieth-Century/Contemporary French Studies*. 1 (1). Pp. 245-250.
- Farronato, C. (2003). *Eco's chaosmos: from the Middle Ages to postmodernity*. Toronto: University of Toronto Press.
- Fouces González, C. (2003). Umberto Eco, la travesía moderna del significado: de la semántica estructural a la semántica interpretativa. *Res Diachronicae*. 2. Pp. 109-117.
- Gadamer, H.-G. (1991). Platón y los poetas [1934]. *Estudios de filosofía*. 3. Pp. 87-108.
- (2006a). *Verdad y Método* [1960] (12a ed.). Salamanca: Sígueme.
- (2006b). *Verdad y Método II* [1986] (7a ed.). Salamanca: Sígueme.
- Ganeri, M. (1991). *Il «caso» Eco*. Palermo: Palumbo.
- Genette, G. (1966). *Figures I*. Paris: Éditions du Seil.
- (2000). *La obra de arte II. La relación estética*, Barcelona: Lumen.
- (2004). *Metalepsis. De la figura a la acción*. México: FCE.
- Gilson, E. (1951). *El ser y la esencia* [1948]. Buenos Aires: Emecé.
- Giovannoli, R. (ed.) (1985). *Ensayos sobre El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Gorgias. (1980). *Fragmentos*. Pedro C. Tapia Zúñiga (Trad.). México: UNAM-Instituto de Investigaciones filológicas.
- Grondin, J. (1999). *Introducción a la hermenéutica filosófica* [1991]. Barcelona: Herder.
- Juárez, R. (1992). *Las chapuzas del lector*. Guadalajara: ITESO.
- Hernández A., M. (2006). De la iconografía medieval a la ficción contemporánea: un relato, Baudolino, de Umberto Eco. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 15. Pp. 341-368.
- Leal, A. (1987). *Construcción de sistemas simbólicos: La lengua escrita como creación*. Madrid: Gedisa.
- Lefebvre, M. (2007). Peirce's Esthetics: A Taste for Signs in Art. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. 43 (2). Pp. 319-344.
- Locke, J. (1999). *Ensayo sobre el entendimiento humano* [1690]. Edmundo O'Gorman (Trad.). México: FCE.

- López Calle, J. (2003). Del sentido al síntoma del sinsentido en Umberto Eco. *Trama y fondo: revista de cultura*. 15. Pp. 95-104.
- López Salort, D. (2007). Umberto Eco: Sobre semiótica y pragmatismo. *Observaciones filosóficas*. 4. s.p.i.
- Lozano, H. (2003). Cuando el traductor empieza a inventar: Creación léxica en la versión española de *Baudolino* de Umberto Eco. En Capanaga, P. y Fernández García, I. (coords). *La neología*. Zaragoza: Pórtico. Pp. 145-160.
- Mandujano, M. (2005). *En defensa de lo inútil*. Morelia: Jitanjáfora Morelia editorial.
- (2007). Signo, perro y mentira. En AA.VV., *De lengua me como un plato*. México: Lectorum. Pp. 139-145.
- Montero, E. y Herrero, M. (1994). *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*. Madrid-Huelva: Del Orto-Universidad de Huelva.
- Nietzsche, F. y Vaihinger, H. (1998). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (4a edición). Madrid: Tecnos.
- Pérez, H. (2000). *En pos del signo: Introducción a la semiótica* (2a ed.). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Plazaola, J. (1999). *Introducción a la Estética. Historia, teoría, textos* (3a edición). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Proni, G. (2002). Perfil de Umberto Eco. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 3.
- Quine, W. (2001). *Palabra y objeto* [1960]. Barcelona: Herder.
- (2002). *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona: Paidós.
- Ravera, R. (2007). Notas sobre estética y semiótica. Lo contemporáneo. *De signis*. 11. s.p.i.
- Reyes, Y. (1995). Un mundo de palabras habitado por el hombre. Reflexiones en torno a una propuesta de lectura construida con padres, niños y maestros. *Amigos del libro*. 28. pp. 27-34.
- Roig, M. (1993). *Dime que me quieres aunque sea mentira. Sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer*. Barcelona: Península.
- Schaff, A. (1978). *Introducción a la semántica* [1962]. México: FCE.
- Sorella, A. (coord.) (2002). *Convegno internazionale Umberto Eco «Sponde remote e nuovi orizzonti»*. Pescara: Tracce.

Esta tesis se ideó y empezó a realizarse durante la Maestría en Filosofía de la Cultura de la UMSNH. Tuvo una lenta segunda etapa de redacción entre 2005 y 2006 pero inmemorables causas impidieron su culminación. El último y definitivo intento se realizó en el curso 2007-2008, iniciado en Morelia y terminado y extendido el año siguiente en Barcelona. Volvió para ser impresa y defendida en su ciudad natal, los últimos días del año de 2009.