

Umberto Eco: el cuento de la buena pipa

Resulta obvio decir que el signo ha sido y es la preocupación principal de Umberto Eco. Menos obvio puede resultar, en cambio, desglosar el tema del signo en sus elementos problemáticos. En efecto, sabemos que un signo sólo puede explicarse por otros signos, que necesitan de otros signos para explicarse y así hasta cerrar una circunferencia de elementos limitados, o sea, construir una tautología, o dispararse hacia el infinito, sin esperanza de llegar a ningún lugar preciso.

En esta encrucijada de la significación como repetitiva o abismal aparece el asunto del sentido. Podemos decir que el signo se significa y, entonces, no significa nada, o que no acaba de significarse, que es la manera opuesta de significar nada, pero que, en cualquier caso, todo signo tiene sentido, bien sea porque alguien lo siente en el momento de percibirlo, o porque el proceso de significación traza algún itinerario en el que se pueden identificar o, al menos, esbozar puntos de recorrido y de llegada.

El sentido como inmanencia (*lo sentido*) es la plena presencia, el momento único lleno de sí mismo. Como de lo único no hay ciencia, de nada sirve admitirlo a la hora de explicarlo. No se puede explicar lo que no se puede comparar.

El sentido como recorrido se puede, al menos, narrar. La narración tiene la ventaja de asemejarse a su objeto y de pasar de lo que parece inmanente a lo que parece trascendente, es decir: de lo que está oculto a lo que se manifiesta. De tal modo, lo manifiesto actúa como finalidad y el proceso de descubrir lo cubierto (el *décryptage*, si se prefiere) cumple la doble función de narrar un itinerario y de dotarlo de sentido. La significación se torna historia y el sentido, productividad histórica.

Esta breve introducción puede explicar el interés de Eco por la narrativa, reiterado en las conferencias Norton que pronunció en la universidad

de Harvard entre 1992 y 1993, y que ahora recoge en forma de libro (*Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994). A cuento de lo desarrollado, por ejemplo, en *Lector in fabula*, estas conferencias iluminan con gran eficacia otras zonas de la producción de Eco a las que reúne un mismo aire de familia.

En *Obra abierta* tomó partido por una noción de la obra de arte en tanto sistema de signos que actúa, estructuralmente, como un mensaje, pero que, en sentido estricto, no lo es, ya que se caracteriza por la ambigüedad y la indeterminación. El signo estético es un significante abierto, que no cesa de significar: es del orden de la significancia, o sea, de lo poético, y no de la significación, o sea, de lo comunicativo. Eco retoma la propuesta simbolista de un signo poético que se caracteriza por su productividad, por su aparición en el poema, y que no cesa de significar porque alude a lo inefable, la nada y el silencio, es decir, que no cesa de significar porque no puede producir un definitivo significado.

Al estudiar la estética medieval y meterse en las poéticas de Joyce, Eco razona, por oposición, sobre lo mismo. En Joyce, la dualidad de estéticas lleva a la escolástica, que proclama la armonía del signo y la cosa en la unidad de la sustancia, y también lleva a lo contrario, a la mencionada construcción simbolista, de ascendencia barroca.

En *La estructura ausente*, Eco ha examinado toda una época de la cultura occidental a la luz de una clave semiótica, llegando a la conclusión de que la Estructura de las estructuras está ausente, que no hay Código de los códigos ni Libro de los libros. De algún modo, *La busca de la lengua perfecta* es el recorrido positivo de aquella negatividad, la historia de las numerosas tentativas para construir la Lengua de las lenguas y el perdido origen de toda significación, que restituya a los signos la plenitud y la inmovilidad de su efecto semiótico.

Los hombres, a sabiendas de que no daremos con él, buscamos el Signo de los signos, que viene a ser la marca de una falta. Nuestra historia es la productividad que resulta de perseguir lo inhallable. Lo mejor que podemos hacer con esa historia que nos define con su (nuestra) inconclusión, es contarla. De nuevo, el eco de aquellas preocupaciones de Eco es la narración, sus componentes estructurales, su calidad (lo narrativo).

Eco ha definido, hace tiempo, la realidad textual como una *máquina indolente* en la que confluyen las actividades de varios sujetos imaginarios. El principal es el lector, que la pone en marcha, pero que pierde su tersura al entrar en acción. La máquina perezosa que él estimula al trabajo, lo incluye en su estructura y le plantea sus exigencias. El lector no es cada cual, yo, tú, él, Perico o Maruja. El lector es quien está previsto como tal en el texto y en el que tiene un lugar determinado y un contenido indeter-

minado, ya que es un lector que está siempre por crearse. Es una función pública, que se constituye en un afuera del sujeto empírico, o sea, cada cual, y que nada tiene que ver con el típico lector subjetivo o caníbal, que «sueña con los ojos abiertos» y que privatiza el texto, negándose a interpretarlo y utilizándolo como un instrumento.

Tal lector *modelo* es un ente ficticio, un retrato en clave de fantasma que el lector empírico descubre en el texto mismo. Sólo existe durante la lectura o, si se prefiere, más ampliamente, durante la relectura o evocación de la lectura (¿qué otra cosa es la literatura, fuera de las instituciones escolares y patrióticas?) y existe en relación a otro retrato fantasmático, el *autor modelo*. Éste no es el autor empírico del texto, autor del que podemos no saber nada o del que puede no saberse nada (en el caso de los autores anónimos). Si sabemos mucho del autor empírico, de la biografía de Fulano o Mengano, podemos leer en sentido contrario a la lectura literaria, tomando el texto como apéndice de un Texto Mayor: la Vida del Autor, del cual sus textos son los síntomas privilegiados.

A su vez, el lector modelo admite dos niveles: uno, el primario, la curiosidad por seguir el hilo de la historia; otro, secundario, la investigación por el tipo de lector que el texto propone y por los recursos que el supuesto autor ha empleado para construirlo. De modo que el texto dice a «su» lector algunas cosas (no todas las que el lector puede entender: esto volvería infinito a cualquier texto) y el lector está en libertad de escoger la clave que más razonable le parezca. A medida que vamos de una narrativa sistemática hacia una narrativa experimental, el lector va teniendo mayor amplitud de elección. Diríamos que puede elegir más un lector de *El Quijote* que otro de *La comedia humana*, más el de Kafka que el de Zola. Hay lectores de historias y lectores de estructuras. No deberían excluirse, sino complementarse. Cuando leemos una fábula de la cual, además, podemos identificar las estrategias, leemos, al menos, dos fábulas.

Ahora bien: no está prohibido al lector «salirse» del texto e incorporar a la lectura sus experiencias, sobre todo sus experiencias como lector de otros textos. Ésta es la cuota de indeterminación que todo texto ha de conceder a su lector, por modélico que resulte. Hay también un asunto de competencias: un lector de 1920 se enfrenta con *El Quijote* dotado de mayores competencias que un lector de 1620, entre otras cosas porque en los tres siglos mediante ha habido numerosas lecturas de *El Quijote*. Ni Cervantes ni el autor modélico de *El Quijote* pudieron prever este aumento de competencias. Diríamos, entonces, que el modelo de lector que un texto propone contiene una zona de conjetura, como también hay elementos conjeturales en la figura del autor, sea empírico o modélico. Tal juego especu-

lar de conjeturas conserva la apertura del texto, según la vieja postulación de Eco: la *opera aperta*.

A través de las fracturas del texto, el lector accede a tres componentes principales: la intriga, la fábula y el discurso. Los dos últimos son indispensables, en tanto el primero puede faltar. La diferencia entre *intreccio* y *fabula* se corresponde, más o menos, con lo que en inglés se denomina *story* o *tale* y *plot*. Los cuentos en particular y las estructuras narrativas que se pueden identificar, reiterativas, en todo cuento particular. La historia y el mito, si se prefiere.

Una narrativa muy institucional tiende a someter la estructura a la intriga y ésta, a la fábula. La retórica sirve al cuento y el cuento sirve al mito. Esta estrategia jerarquizada y armónica construye un artefacto confortable, que nos consuela del mundo «real», que es complejo, contradictorio y provocador. Una narrativa experimental, sobre todo la propuesta por las vanguardias, invierte el recorrido, haciendo del mundo narrativo un espacio inconfortable y problemático, que recoge la complejidad, la contradicción y la provocación de «la vida real».

Más claro se ve el constructo precedente si se lo considera desde una perspectiva temporal.

Al leer un relato tenemos tres órdenes de tiempo: el de la narración, el del discurso narrativo y el de la lectura. Por ejemplo: si en una novela se cuenta la historia de un personaje que vive ochenta años, tal es el tiempo de la narración. El narrador, por supuesto, no propone un texto que tarde ochenta años en ser leído, sino otro tiempo, que es el del discurso. Por fin, está el tiempo que el lector emplea para leer el texto y que, en principio, físicamente, coincide con el segundo.

En un filme, el tiempo de la narración y el del discurso pueden excepcionalmente coincidir (la acción dura lo mismo que el filme), aunque, normalmente, es más breve el segundo. En la música no pueden disentir, se confunden plenamente. En la lectura, la posibilidad de releer un texto hace que el tiempo del discurso y el tiempo de la lectura, coincidentes, en principio, en lo físico, puedan diferir. Imaginariamente, difieren siempre, porque el tiempo del discurso es inherente al texto y el de la lectura, al lector. Quedaría por ver qué pasa con la contemplación de una obra inmóvil, cuyo tiempo de discurso es nulo (un cuadro, un edificio). Aquí habría sólo tiempo de la narración (si el cuadro cuenta una historia) y el tiempo de *circunnavegación* de la obra.

Al desmontar la unidad del tiempo, la lectura señala que la historia (y, si se quiere, también, la Historia) tiene una trama temporal plural y recapitulante. En la historia se puede volver, siempre que se sepa que se está volviendo. De lo contrario, existe una compulsión de repetición y se ignora