



Poquet en torno a la Interpretación en Umberto Eco

Esteban Prado

Universidad Nacional de Mar del Plata

[Localice en este documento](#)

Buscar

En la estética, la hermenéutica, la teología, el derecho, la traducción y la semiótica, definir qué se entiende por *interpretación* ha incentivado el debate y la reflexión más de una vez. Desde el diccionario, la entrada **interpretar** oscila entre hallar el sentido de un texto y la ejecución de un instrumento musical. Una genealogía del concepto se extendería desde un primer momento en el que la interpretación se reduce a encontrar el sentido que un texto posee hasta otro en que se acercaría a la ejecución del instrumento, donde el intérprete gana protagonismo. En esta ocasión, se indagará cuál es la postura de Umberto Eco, desde dos de sus textos: *Lector in fabula* y *Seis paseos por los bosques narrativos*. Como se verá, aquí, la oscilación del concepto no se detiene aunque se inclina sobre todo hacia la ejecución de un instrumento musical.

En *Lector in fabula*, Eco se posiciona ya desde un comienzo y da cuenta de su objetivo: "determinar qué aspecto del texto estimulaba y al mismo tiempo regulaba, la libertad interpretativa" [1981; p. 13]. Su foco estará sólo en los textos narrativos, aunque anuncie que sus intenciones son las de poder extender las propuestas teóricas a textos no literarios y no verbales. Su postura pareciera querer despegarse del postestructuralismo, en el punto en que se diferencia de Roland Barthes al decir que ha optado por la alternativa de hablar "de las razones en virtud de las cuales el texto puede proporcionar placer" [1981; p. 22] y no de hablar del placer que proporciona un texto. A lo largo del libro, termina por construir dos conceptos que orbitan en torno a la idea de *interpretación* y que serán abordados posteriormente: *Lector Modelo* y *Autor Modelo*.

Seis paseos... es el libro donde publicó las conferencias brindadas en Harvard University, las llamadas "Norton Lectures" en los años 1992 y 1993. Eco retoma la problemática de la ficción narrativa y parte de la metáfora que relaciona el texto narrativo con un bosque, un jardín cuyos senderos se bifurcan (en explícito

homenaje a Jorge Luis Borges). En el texto narrativo y en todo enunciado, señala, el lector intenta presagiar lo que aún no se ha dicho, haciendo suposiciones acerca de cómo continuará la historia o también tratando de predecir qué palabra sigue a otra. Aquí es donde los senderos se bifurcan: el lector actualiza opciones que luego evalúa con el avance de la lectura.

A diferencia de *Lector in fabula*, cuya fuerte carga teórica toma la centralidad de la mirada crítica y más allá de la puesta en práctica a partir de los análisis del apéndice, *Seis paseos...* se presenta como una producción más distendida, donde los ejemplos se dan en un tono coloquial que esclarece conceptos antes propuestos de modo más abstracto. Pareciera que los diez años que separan un texto de otro y, por supuesto, el cambio de registro y género -de ensayo teórico a conferencias- le permitieron al autor explicitar el funcionamiento de los conceptos teóricos a través de ejemplos y comparaciones, ganando, para el lector más o menos avezado en las temáticas semióticas mayor visibilidad.

El séptimo paseo o la lectura global de *Seis paseos...*, vaga por un recorrido que intenta llegar más allá de *Lector in fabula* y ensaya respuestas a la pregunta de qué es la ficción narrativa y por qué se la lee.

Entradas

¿Qué es lo que Eco entiende por *texto*?, ¿Qué clase de conceptos y qué conceptos engendran las fórmulas *Lector Modelo*, *Autor Modelo* o *Topic*? Estas preguntas -con sus respuestas- quizás nos conduzcan a definir *Interpretación*. El discurso lineal de los textos en Umberto Eco se transforma inevitablemente en una serie de conceptualizaciones concéntricas en situación de interdependencia.

Un texto en su manifestación lingüística representa una cadena de artificios expresivos, -"es un *artificio sintáctico-semántico-pragmático*" (1981, p.96)- que el destinatario debe actualizar. De lo que se desprende la idea de que todo texto está incompleto (o la simpática imagen de la *máquina perezosa*). Lo que se debe actualizar son todos aquellos elementos *no dichos* o ya dichos. Para que ese proceso sea llevado a cabo, el texto (con más complejidad que cualquier otra expresión) requiere movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte del lector. El *texto* es, entonces, es una clase de objeto cuya suerte interpretativa se constituye en su propio proceso generativo: "*generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro*" [1981; p. 79].

Definido el primero, vamos al segundo concepto y, por ello, partamos de las palabras de Eco para pisar firme: por "*Autor y Lector Modelo se entenderá siempre, en ambos casos, determinados tipos de estrategia textual. El Lector Modelo es un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado.*" [1981; p. 89]

Con estas palabras, Eco establece lo básico: Autor y Lector Modelo no poseen relación alguna con sujetos empíricos, más allá de que puedan ser (o no) lectores o autores. Debe resaltarse que las diferencias entre Lector Modelo y Empírico se confunden, no porque no sean claras en abstracto sino porque son utilizadas para establecer las diferencias entre uso e interpretación textual en un juego en el que cada concepto sugiere al otro. Es más, esas "*estrategias textuales están en el texto, son constitutivas y tienen el mismo status de existencia que un personaje o un narrador. Sin embargo, respecto de la interpretación juegan (como se verá) un papel específico, dado que interactúan en la construcción de la cooperación textual, que no es "la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente.*" [1981; p. 90:]. Por eso, Eco insiste en que "*la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales.*" [1981; p. 91.]

Esta conceptualización deja entrever el paradigma semiótico que sustenta la interpretación: nuestro autor ha leído a los filósofos de la escuela de Oxford -Austin, sin ir más lejos-, tiene en mente la noción de acto de habla -que actualiza formas del pensamiento- y posiciona la palabra como un tipo particular de acción que se expresa en un contexto que, adecuadamente, le otorga *sentido* e *intención* -y no aquella a la que estamos acostumbrados a manejarnos sino al carácter intencional de todo enunciado propuesto por el inefable H. P. Grice. Este comentario nos permite centrar el acontecer de la lectura en la *inferencia*.

Paseos inferenciales

Tal vez *paseos inferenciales* suene a divagaciones y, sin dudas, ésta sería una buena manera de denominarlos. Ahora bien, sería, de todas formas, incompleta; porque un *paseo inferencial* parte de un objeto preciso y divaga a partir de él, intentado predecirlo -el fin, la hipótesis, rige el paseo: no así, el divagar o, mejor, para continuar con la metáfora espacial, el vagabundeo, que exige sólo y exclusivamente la ausencia de la hipótesis y la presencia del azar:

Para aventurar su hipótesis (**de cómo continúa la narración**) el lector debe recurrir a cuadros comunes o intertextuales (...) En efecto: activar un cuadro significa recurrir a un topos. A estas salidas del texto las denominamos **paseos intertextuales** (...) gesto libre y desenfadado con que el lector se sustrae a la tiranía del texto, y a su fascinación, para ir a buscarle desenlaces posibles en el repertorio de lo ya dicho." [1981; p. 167.] (Las negritas, mías)

Cuanta más abundancia de "no dicho" se presenta en una narración, mayor diversidad de hipótesis puede realizar un lector, en tanto sus paseos se tornan más azarosos. Es más, puede que éstas partan de una misma "disyunción de probabilidad" narrativa y se excluyan mutuamente sin que por eso dejen de ser confirmadas, o al menos legitimadas [1]. Sin embargo, en los dos textos que aquí se exponen, Eco no llega a renegar de la distinción pero sí le otorga menor importancia en tanto los *paseos inferenciales* no dependen de que se presente al lector una *fabula* abierta o cerrada, sino sólo de la intensidad de **cooperación** que requieran. Es decir, el *Lector Modelo* de una *fabula* abierta requiere una competencia que le permita tener un alto grado de cooperación, al punto de crear sus propias *fabulae* o de aceptar que las previsiones que ha realizado no se concreten, en tanto una *fabula* sin conclusión o cierre se ve imposibilitada de probar o refutar las hipótesis construidas.

Mundos posibles

Las previsiones que realiza el lector son denominadas *mundos posibles*. Para esclarecer el concepto, sin entrar en la problemática filosófica cuyo desarrollo excedería los espacios del presente enfoque, basta con decir que un *mundo posible* es un mundo que puede o no coincidir con el "mundo real" (ambos, construcciones culturales), salvo en lo que el texto se toma el trabajo de aclarar. Es decir, Tolkien [2] se encarga de decir que los medio elfos como Elrond o Arwen pueden elegir entre la inmortalidad de los elfos o la mortalidad de los humanos, aunque no aclare si las leyes de la gravedad los afectan o no. Esto quiere decir que el Lector Modelo que construye este texto no dudará en que los medio elfos se mantienen unidos al suelo y menos aún que la Gravedad de la Tierra Media es similar a la del Planeta Tierra. Estas distinciones son las que marcan un primer límite entre interpretar y usar el texto.

Por último, para cerrar la cuestión de *mundo posible* hace falta aclarar que el texto es una porción de "mundo real" que posee la capacidad de generar *mundos posibles*. Esto se da en tanto posee una *fabula*, personajes que proyectan mundos y lectores que hacen previsiones que pueden coincidir o no con las del *Lector Modelo* construido por el texto. Puede agregarse que el texto puede pensar las previsiones que harán su *Lector Modelo* y hasta inducirlo a que éstas sean erróneas con una finalidad estética.

Topic

El *topic* no consiste en una cualidad de la *fabula* sino más bien en una hipótesis que realiza el lector, a partir de su **competencia intertextual** acerca de determinada regularidad de comportamiento textual (el concepto es tomado de Julia Kristeva, *intertexto*, y hace referencia al bagaje literario que posea el lector a partir del cual pueda construir relaciones entre los textos). Un ejemplo muy simple sería el del *género*: la capacidad de reconocer un género literario por parte del lector significa, en primer lugar, que ha tenido acceso a otras lecturas que constituyeron una concepción de éste como puede ser el policial; en segundo lugar, que al leer un texto que se inscriba en el género podrá reconocer los puntos de contacto y, a partir de éstos, establecer lo que sería coherente (y lo que no) para ese texto en particular.

Interpretación

Por último, se ha arribado a lo que se proponía. Definir cómo Eco utiliza el concepto de *interpretación*, pero más aún dar cuenta de todos los conceptos que entran en juego con el mismo y sin los cuales no podría terminar de entenderse. "Por interpretación se entiende la actualización semántica de lo que el texto, como estrategia, quiere decir con la cooperación de su Lector Modelo" [1981; p. 252]. Lo cual se opone a *usar* un texto. Interpretar un texto consiste en inferir del mismo lo que no se dice explícitamente, pero no hacerlo decir lo contrario de lo que dice. Eco no hace ningún tipo de acusación moral sino que intenta establecer diferencias entre una y otra cosa. Entonces, lo dicho podría resumirse de la siguiente manera: un texto en tanto que existe y está al alcance de cualquier lector no restringe las formas de utilizarlo. Ahora bien, dentro de la teoría que postula Eco, es decir, dentro de la red de significados que construye para referirse a un texto, se establece una clara diferencia entre *interpretar* y *usar* uno. La primera de estas acciones consiste en intentar encarnar a su *Lector Modelo*, más allá de lo difuso de sus límites, la segunda consiste, básicamente, en hacer decir lo que cada Lector Empírico quiera, sin preocuparse por lo que el *texto* constituya, en tanto mecánica textual. De aquí que *Interpretación* y *Cooperación Textual* sean mutuamente intercambiables.

¿Me da el pasado de Pauls?

La décima edición de *El pasado* de Alan Pauls es un buen motivo para escribir algunas líneas al respecto. Hay quien se excusa con los veinte, los cincuenta o los cien años de tal o cual publicación, nosotros lo hacemos con el número de ediciones.

Alan Pauls: Clase 1959. Nacionalidad: Argentino. Es novelista, guionista, ensayista, crítico literario y de cine, conductor de ciclos cinematográficos. En 1987, se muestra como una promesa para la literatura argentina, ha publicado su primera novela: *El pudor del pornógrafo*. También es Licenciado en Letras y ha ejercido la docencia universitaria. Publica *El coloquio* (1990) y *Wasabi* (1994). Con cinco años de labor sobre su última novela, en 2004 llega *El Pasado*, ganadora del premio Herralde. Actualmente escribe para diversos suplementos culturales.

El día tres de noviembre de 2003, un jurado compuesto por Salvador Clotas, Juan Cueto, Esther Tusquets, Enrique Vila-Matas y el editor Jorge Herralde, otorgó el XXI Premio Herralde de Novela, por unanimidad, a **El Pasado**, de Alan Pauls.

Así comienza el libro, con un paratexto que reconoce sus méritos y que explica, en parte, los motivos de su publicación. Sin embargo, los logros de esta obra no se reducen a la conquista del Premio Herralde; también ha conocido un pronunciado éxito comercial. Como decía, la décima edición de este libro habla de que no sólo ha sido considerado su valor literario por un distinguido jurado, sino que ha sabido hacerse de una gran cantidad de lectores.

Seguramente el lector se esté preguntando en qué consiste la novela, de qué trata, cuáles son las cualidades que la hacen merecedora de tal premio, en una palabra, cuál es su riqueza. Frente a estas preguntas, en primera instancia, sugiero la lectura, ya que el libro se presta de manera prodigiosa para esta práctica (detalle a menudo olvidado por los escritores). El texto posee las cualidades de lectura de la típica novela del mes, de esa que suele estar semanas en los rankings de ventas y, sin embargo, tiene todo para perdurar mucho más que un mes.

La novela de Pauls podría definirse, sin intenciones de abarcar todo lo que encierra, como la historia de una pareja o como la historia de Rímini después de Sofía o de las mujeres de Rímini. Él, no lo he dicho antes, es un traductor que no ha pasado los cuarenta años y ha tenido, como primer amor, a Sofía. Poco importa cuál de las definiciones dadas tomemos como correcta, sino más bien que en ninguna de éstas se deje de mencionar la *persistencia* de Sofía. Persistencia que ejerce sobre la vida de Rímini, persistencia que la determina desde el *ayer*, sí, pero más aún desde el *hoy*. Para Rímini, este primer amor es inolvidable, infranqueable y no porque haya marcado su pasado (como de hecho sucedió) sino porque no deja de hacerse presente. En la contratapa,

quien la escribe dice: *Mujer-zombi*. No disiento, Sofía es de la clase de mujer que intentás olvidar, tapar, borrar y que, sin embargo, no tarda en volver a aperecerse, justo cuando la creías desterrada de tu vida, enfrente tuyo. *Mujer-aparecida* la bautizaría yo. Desde aquí, podríamos redefinir y decir que *El pasado* es un seguimiento acerca de la relación que posee Rímini con su pasado (perdón por la repetición) que no deja de volver al presente, de presentarse, de aparecerse encarnado en Sofía.

Las partes de la novela se denominan *Primera, Segunda, Tercera y Cuarta*; bien pueden serlas mujeres que transitan por la vida de Rímini. Pero también hay un espacio para aventurarse porque, según parece, existe más de una Sofía: la que Rímini recuerda, la que se le aparece a Rímini cada vez que puede, la que está en las fotos junto a él (que a su vez se desdobra en la que es para Rímini y la que es para la Sofía del presente) y la Sofía del final, de la cual no daré detalles.

Intentando una definición, me he salido de lo que proponía. La décima edición era más bien una excusa para hablar de *El pasado* (de hecho va por la sexta), por lo tanto me seré fiel y hablaré de lo que el libro ha representado para mí, de la lectura que he realizado, de cuáles han sido las huellas que he decidido recorrer. Espero no desalentar al lector con estas palabras, sino todo lo contrario.

Habiendo aclarado ciertas cuestiones, regreso mi foco a algunos aspectos de *El pasado* que me han resultado por demás interesantes. Uno de ellos es la relación de Rímini con los lenguajes y con la traducción (su profesión); otro es el permanente diálogo que se establece con la pintura y el cine. Por último, resalto el valor de la fotografía, de la caja de fotos que Rímini nunca va a buscar a lo de Sofía.

La traducción *es la vida de Rímini*. Sobre todo, en los tiempos en que está en pareja con Vera, la primera que conocemos después de Sofía. Pasa noches y días traduciendo, y en su afán por trabajar sin límites se hace adicto a la cocaína. Entre la adicción y la reclusión dedicadas a la traducción, llega a olvidar el mundo exterior. Entre otras cosas, de mano de la traducción se encuentra con Carmen, la tercera mujer que le conocemos. A partir de ella, o de cierta circunstancia encarnada entre ambos, Rímini toma una nueva perspectiva frente a la vida que llega a producirle la incapacidad de traducir, por una suerte de amnesia lingüística.

Nos falta nombrar a la cuarta mujer, a Nancy. Lo que sucede es que tomando las definiciones etimológicas o los orígenes de los nombres se podía construir cierto *juego*: a Sofía se lo podía relacionar con la sabiduría, a Vera con la verdad, a Carmen, en principio, con el rojo y, por extensión, con la pasión y la venganza y a Nancy... Nancy es la que nos rompe el juego. Nancy eclipsa en nosotros, como Carmen en Rímini la posibilidad de la traducción. Las palabras no son más que una glosa que se instaura desde el libro: Nancy puede traducirse como la cuarentona cheta, esposa de un marido con yate, que gracias a mucho sexo le da la posibilidad a Rímini de reencontrarse con Riltse.

Aparte de la traducción, la pintura y el cine tienen una fuerte impronta en la novela. Y a tal punto la tienen que hay un capítulo entero en el que el autor se dedica a explicar un movimiento artístico, denominado *sick art*, cuyo artista fundador, Riltse, marcará a la pareja y los viajes de Rímini con Sofía. En el capítulo aludido, se nos relata el itinerario que va cumpliendo uno de los cuadros de este artista a través de las manos de sus numerosos dueños; al mismo tiempo, se nos explica cómo fue que se concibió, lo que conlleva a explicar la *poética* de Riltse, el ya nombrado *sick art* y, por si esto fuera poco, se establece una constante reflexión sobre los modos de legitimación de los artistas, el mercado y la pintura en sí misma.

Vale aclarar que el *sick art* se concibe como un arte pictórico en que el artista expone de forma explícita sus enfermedades (de allí *sick*) físicas. Las aberraciones que llega cometer Riltse, sobre el propio cuerpo, en nombre de su poética las dejo en el tintero o, más bien, en letra de Pauls -pero, bueno es saberlo, el arte actual trabaja con su piel, con cirugías estéticas del propio artista para el propio artista, etc.

Por último, ya que había nombrado la traducción, la pintura y la fotografía, nos queda por hacer referencia a las fotos, y digo fotos porque son lo que atraviesa gran parte de la novela y uno de los motivos para que Sofía se aparezca una y otra vez. Fotografías son lo único que queda por repartir de las pertenencias comunes. Nuevamente, el título del libro comienza a funcionar, como lo hace a lo largo de toda la novela, dando la posibilidad al lector de introducirlo en cada una de sus partes, de alguna u otra forma.

Intentando dar respuesta a una de las hipotéticas preguntas que enunciara en nombre del lector no puedo más que decir que la riqueza de *El Pasado* es múltiple y que su lectura es indispensable para entrar en el

mundo de una literatura que ya no pertenece al siglo XX.

El encuentro

Quien quiera seguir leyendo, antes, debe ser notificado respecto de una cuestión, sobre todo sino leyó el libro de Pauls y más aún si le pareció interesante lo que se decía. Las que aparecen a continuación son las últimas líneas del libro. Hay quien dirá que no le preocupa saber el final de un libro antes de leerlo. También, quien comience por las últimas páginas. Pero acaso estén aquellos que no quieran que un fulano los enganche con una novela y a las dos páginas destruya las últimas líneas con el solo fin de dar un ejemplo.

Si bien ya ha sido expuesta, quiero hacer explícita la aclaración: lector, en las siguientes páginas pretendo poner a funcionar determinados conceptos de Eco; para eso he elegido la última página de *El Pasado*. No por perverso, aclaro:

Sofía gruñó, dio una vuelta entera en la cama, destapándose por completo, y siguió durmiendo de cara a la pared, en la misma posición en la que Rímini la había sorprendido. Iba a taparla, tenía el edredón suspendido sobre el cuerpo, cuando vio una línea de sombra que salía de su sexo y serpenteaba en la sábana blanca. Se inclinó y rozó la sábana con la yema de los dedos. Era sangre. Y en seguida, inclinándose un poco más, acercó la cara y pudo verla brotar de la hendidura de su sexo -primero un brillo súbito, como si la piel se humedeciera de golpe, después una burbuja, una pompa minúscula que no había terminado de inflarse y ya había estallado, y al final un hilo, un hilo rojo, brillante, que dejó su rostro sobre la piel y fue a morir en la gran mancha que Rímini acababa de descubrir en la sábana. Entonces Rímini entreabrió su bata y vio que también su sexo goteaba sangre. Retrocedió, rehizo en sentido inverso el camino que lo había llevado del living al cuarto y fue borroneando con las plantas de los pies el reguero de gotitas que había soltado en el piso. Volvió al cuarto, se acostó junto a Sofía, se durmió. Sonó con una ciudad de casas bajas y pobres, ensordecedora, donde los policías dirigían el tránsito haciendo sonar silbatos y había por lo menos media docena de ópticas y negocios de anteojos por la cuadra. Óptica 10, leyó -o quizá, en el mismo sueño, ya estuviera recordando. Óptica Luz, Óptica Carron, Óptica Mía, Óptica Universal, Óptica Express, Óptica Jesucristo, Óptica Nessi, Óptica Paraná, Óptica Americana. Vio sus dos pies descalzos pisando una alfombra de césped artificial que rodeaba una piletta en el último piso de un edificio castigado por el sol. Cuando despertó, una luz débil entraba por la persiana. Ningún cambio. Seguían desangrándose. [3]

El Lector Modelo que exigen estas líneas debe haber leído todas las páginas que le preceden. Parecerá una obviedad aclararlo, pero resulta de particular pertinencia al momento de ejemplificar. Sin necesidad de hacer ninguna clase de especulación interpretativa, no es difícil pensar que la última página de un texto exige de su LM la lectura de todas las previas. Aquí podemos hacer funcionar los conceptos de **interpretación** y **uso**.

No hay dudas de que existen lectores empíricos que prefieren comenzar por el final o, aún, autores que escriban sus novelas y al llegar al final consideren que es por allí donde se debería comenzar a leer. Sin embargo, desde el punto de vista de Eco el lector estaría haciendo **uso** del texto si así procediese. **Uso** que no se diferencia de *armar cigarrillos de marihuana con sus hojas*; salvo que en el primer caso se mantiene la voluntad de leer.

Lo que no puede negarse, en última instancia, es que ambos **usos** se oponen a la **interpretación** del texto, en tanto ninguno de los dos supone un Lector Empírico que además de leer, intente encarnar al LM que se construye.

En el pasaje en sí y no en la ubicación que tiene dentro del texto, se distinguen seis momentos:

- 1) Rímini descubre el hilo de sangre que brota del sexo de Sofía.
- 2) Descripción de la manera en que brota: la pompa, la burbuja.
- 3) Rímini descubre que de su propio sexo también brota sangre.

- 4) Rímíni va de la cama al living y regresa a la habitación.
- 5) Sueño con la ciudad de casas bajas, las ópticas, la cima del edificio.
- 6) Seguían desangrándose.

Mundos posibles son aquellos que se desprenden de fragmentos de *mundo real*. Divagaciones suscitadas, inspiradas a partir de, en este caso, un texto. Es necesario aclarar que no les quita grado de realidad que sean **posibles**. Lo que diferencia a un *mundo posible* del *real* no es su realidad sino su posibilidad de ser parte de una experiencia compartida por más de un individuo. Por supuesto que es una cuestión de grado y que la visión del café que estoy tomando es tan poco común entre mí y cualquier otra persona como los *mundos posibles* que provocan la lectura de *El Pasado*. Es decir, un *mundo posible* es aquél que se desprende del real y que se sostiene a partir de éste. Las previsiones que realiza cada lector acerca de la *fabula* son mundos posibles, pero también lo es aquello que se construye a partir de la lectura, sin necesidad de correr hacia delante:

Seguían desangrándose

Lo único que corresponde al *mundo real* de la frase transcrita es la grafía que se extiende sobre el papel; luego, toda interpretación, toda lectura adquiere cierto grado de *mundo posible*. La cantidad de sangre, el color, que es lo que mancha, la extensión de la acción, todo lo que un lector empírico pueda desprender de ella pertenece a los *mundos posibles* que propone Eco.

Por último, quiero centrarme en el *topic*, los *paseos inferenciales* y el *Autor Modelo*. *El pasado*, su *autor modelo*, pone al lector frente a un lenguaje llano, en el que la lectura fluye sin necesidad de resolver ambigüedades, metáforas o alegorías. La *fabula* no presenta complicaciones interpretativas, es intrincada sí, no es fácil de resumir, pero no presenta puntos de apertura a partir de los cuales los lectores empíricos pudiesen exponer sus interpretaciones y que éstas fuesen totalmente divergentes, sin que hayan hecho necesariamente *uso* del texto. Sin embargo, el cierre da un giro, el lenguaje se torna absolutamente metafórico o la *fabula* inverosímil. En todo caso, cualquiera de las dos representa un quiebre para el lector. Como dijimos anteriormente, el *Autor Modelo* en tanto estrategia textual puede prever los movimientos del *Lector Modelo* y construir su texto en función de eso. En *El Pasado* no caben dudas de que el *Autor Modelo* a previsto los movimientos de su *Lector* y a buscado sorprenderlo, dejarlo mal parado. En una sola jugada, pasa la *fabula* de (más o menos) *cerrada* a (sin dudas) *abierta*.

Bibliografía

- Eco, Umberto (1987) [1981]: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- (1996): *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- (1992) [1962]: *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Pauls, Alan (2006) [2003]: *El Pasado*. Barcelona: Anagrama.

Notas:

- [1] Esta última sería el ejemplo de las fabulae abiertas. Definición esquemática de lo que el autor define por *Obra Abierta*, teniendo en cuenta que no existe una obra abierta pura, sino más bien que se trata de una cuestión de grado.
- [2] Tal vez se torne confuso hacer mención de un nombre propio en tanto puede identificarse con el autor empírico, vale aclararlo, se hace referencia a la estrategia textual del *Autor Modelo* de *El Señor de los*

Anillos.

- [3] La *fabula* se abre en direcciones diversas, dentro y fuera del texto. Dentro, se abre hacia atrás, en la búsqueda de una pista perdida que permita al lector cerrarla y hacia delante, con esperanzas de hallarla en un capítulo inexistente; fuera, se abre hacia la introspección del Lector para hallar cuál de las hipótesis desarrolladas concuerda con el final inesperado y hacia atrás, hacia la tradición de la sangre. Desde Esteban Echeverría hasta Fito Páez, se puede seguir una línea a través de ella, pero sobre todo a través del desangrarse (como hecho significativo y forma de expresión). Explayarnos al respecto excedería los objetivos del presente trabajo, por lo que se dejará como cuenta pendiente para los que pudiesen seguirle.

© *Esteban Prado* 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/eointer.html>

