



cia de apertura de la *Obra Abierta*. Trató de regular la creatividad cooperativa del lector, lo que el texto no dice, lo que presupone el texto, y su intertextualidad.

Estudió para ello a los Formalistas Rusos y a los Estructuralistas, los cuales le dieron la estrategia textual que necesitaba. Pero esto no le fue suficiente. Todavía juzgó demasiado cerrado el proceso. Entonces empezó a observar las investigaciones que se habían desarrollado en estos años sobre semiótica textual. Con lo que el mismo *Modelo Q*, de su *Tratado de Semiótica*, le pareció que no daba ya sino una imagen de sistema semiótico inestable.

Así trató de juntar los elementos esenciales de su teoría primigenia sobre la cooperación del Lector, que había expuesto en *Opera Aperta*, con otros elementos de diversos autores:

De Charles Sanders Peirce aprovecha la noción filosófica del signo (una relación triádica entre el Signo, su Objeto y su Interpretante), que considera como base de toda cooperación por parte del Lector.

De Teun A. Van Dijk (que según Eco es Greimasiano) utiliza los Cuadros comunes y las Macroproposiciones de la Fábula.

De Roland Barthes toma el *Intertexto* (que explicó este autor muy claramente a partir de su estudio titulado *S/Z* sobre el *Sarrasin* de Balzac), y que luego desarrolló y popularizó Julia Kristeva.

De Algirdas Julien Greimas

aprovecha las *Isotopías* y las *Estructuras Actanciales*. De este autor omite la dialéctica de las contrariedades, a saber: los valores de la vida y de la muerte, del amor y del odio, etc., (que son muy inspiradores y que están en el fondo de todo relato), tal vez por parecerle inadecuada la terminología, como lo indicó el mismo Eco en su *Tratado de Semiótica*.

De Janos S. Petöfi (que también, dice Eco, es Greimesiano), sacó las *Estructuras de Mundos*.

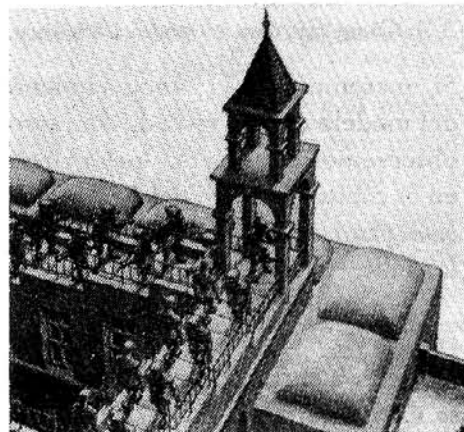
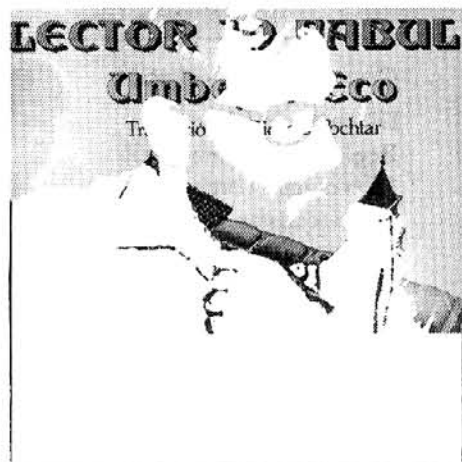
Con todos estos elementos compuso Eco su modelo semiótico, que espera le haya salido no un sincretismo, sino una unidad.

Y para probar la eficiencia de su modelo, escogió un relato que había estado estudiando hacía tiempo: *Un Drame bien Parisien* (Un Drama muy Parisino) de Alphonse Allais. El relato es un texto de cuatro páginas, dividido en 5 minúsculos capítulos, precedidos de unos textos (versos, sentencias, frases) que deben servir para orientar al lector. Estos son los *Exergues* (del griego *èxergo*=marginar) que parecen estar al margen del texto, aunque no del contexto, y a los que el Lector, lamentablemente, no les da gran importancia en la primera lectura.

He aquí un resumen de este texto pequeño que está lleno de ardid:

Raúl y Margarita son dos esposos los cuales se quieren bien, pero son celosos.

Un día al volver del teatro, y



llegar a su casa, explotan en una violenta reyerta de celos. Margarita le reprochaba a Raúl el haber estado mirando detenidamente a Mademoiselle Moreno, y Raúl se quejaba de Margarita por haber hecho lo mismo con un señor llamado Groselande.

A poco tiempo, una mañana Raúl recibe un billete en el que se le dice que en el próximo baile de disfraces en Moulin-Rouge, Margarita irá vestida de Piragua. Margarita recibe otro billete en el que a su vez se le dice que Raúl irá al baile vestido de Templario.

El día fatal Raúl explica a Margarita que él tiene que ausentarse para ir a Dunquerque. Margarita dice a Raúl que ella tiene que ausentarse para ir a visitar a una tía suya, enferma.

Se describe después el baile, donde aparecen un Templario y una Piragua.

El Templario después de un rato invita a la Piragua a cenar allí mismo en un gabinete.

Dice al mesero que ya lo llamará. El Templario cierra la puerta, quita la máscara a la Piragua, y él se quita su máscara.

Se oye un grito de estupor: no se reconocieron. El Templario no era Raúl. La Piragua no era Margarita. Se pidieron perdón y cenaron muy contentos.

Este incidente poco afortunado sirvió de lección a Raúl y Margarita. Ya no se pelearon más, y fueron muy felices.

2. ¿Cómo funciona el modelo semiótico?

Si queremos ver el funcionamiento del modelo en una vista de conjunto, observemos el esquema que aparece en el capítulo cuarto del *Lector in Fabula* (página 103 de la edición española, Editorial Lumen, 1981).

El esquema se coloca en el laberinto de la narratividad; sabemos cómo se va a entrar, pero no por dónde se va a seguir.

El principio del proceso está claro, y la flecha es de un sentido. Se atiende ante todo a la Expresión, a la Manifestación lineal del texto, con sus Códigos y Subcódigos, el Diccionario básico, la Retórica, los Cuadros comunes, etc.

Seguirían luego las Circunstancias de Enunciación: Informaciones sobre el emisor, la época y el contexto social del texto, etc. (Esto parece claro también, porque la flecha es de un sentido. Pero en la práctica, dice Eco, ya puede haber aquí sus antecesos y retrocesos).

De allí se sube al Contenido Actualizado.

Lo primero sería, según lo pide el orden ascendente del esquema, ver las estructuras Discursivas, Reconocimiento del Topic (o tema), Reducción de cuadros, etc.

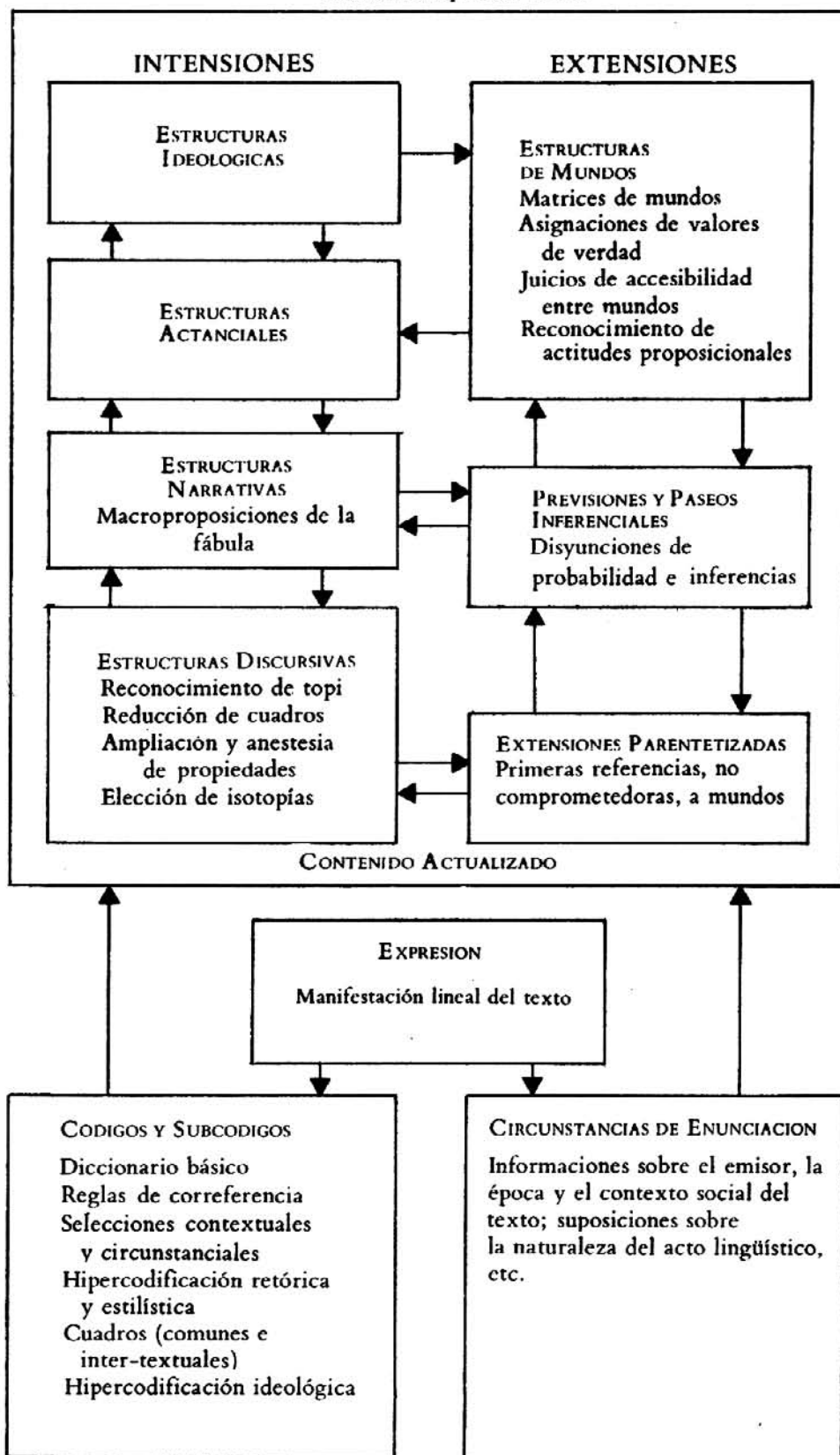
Y luego habría que escribir como algo provisional y por lo mismo entre paréntesis, las primeras referencias, no comprometedoras, a mundos: Lo que Eco llama Extensiones Parentetizadas.

De aquí en adelante todas las flechas indicadoras van en dos sentidos, tanto hacia arriba como hacia abajo, tanto hacia la columna de las Intensiones como hacia la columna de las Extensiones. (Intensión es palabra española, y está en el diccionario de la Academia: significa intensidad).

Las Intensiones: (en Eco y en Teun A. Van Dijk) son los significados de las proposiciones que pueden ser verdaderas.

El esquema de la página 34 carece de las flechas indicadoras del proceso del análisis, sin las cuales el texto de la misma página no tiene sentido. El esquema debe ser el añadido.

Niveles de cooperación textual



En la página 36, en la línea 7 de la columna 2 dice: "con su contexto"; debe decir: "con su cotexto". En la misma página se repite el mismo error en la línea 10 donde vuelve a decir: "El Contexto"; debe decir: "El cotexto".

Menos aún tienen sitio fijo los paseos inferenciales que en textos capciosos como el de Allais, nos pueden llevar a escribir por nuestra cuenta los famosos capítulos fantasma, sin base alguna en el texto, como por ejemplo, que Raúl y Margarita deciden ir al baile. Así que hay que ir leyendo y relejendo el texto a ver por dónde se debe caminar.

De repente hay que dar saltos hacia arriba o hacia abajo, hacia un lado o hacia el otro del esquema. Por ejemplo, dice Eco, la estructura atencial (que toma de Greimas tal cual) es necesaria y hay que buscarla para ver la urdimbre, las modalidades, tensiones, y oposiciones, que hay en todo texto; es la única manera de aclarar lo que importa. Pero difícilmente podremos decir en qué fase de la cooperación textual le lector modelo es invitado a identificarla.

Por fin termina el trabajo con 16 macroproposiciones muy exactas, que dan cuenta de la fábula. Esta exactitud se debe lograr conjugando bien las accesibilidades e inaccesibilidades de los mundos posibles de la fábula y el mundo de referencia del Lector, para determinar primero las propiedades esenciales (dejando las accidentales); y luego para fijar las propiedades que se estructuran como necesarias (y que son recíprocas) como por ejemplo, que Raúl está casado con Margarita, y Margarita está casada con Raúl.

Macroproposiciones no quiere decir aquí grandes; son pequeñas, de una línea o dos cada una, ya que tiene el lector que suprimir (como dice Teun A. Van Dijk), o anestesiar, como dice Eco (y creo que con más acierto), muchas cosas que no son pertinentes. Las macroproposiciones dan cuenta de lo que se entiende por asunto o tema:

Por ejemplo, que Raúl y Margarita están casados, y que se quieren bien, pero que son celosos. O que Raúl y Margarita, tras recibir unos billetes enigmáticos, uno dice a la



otra que irá a Dunquerque, y ella le dice a él que irá a la casa de su tía.

Y luego, como el relato de Allais empuja al lector empírico a escribir tres capítulos fantasma, añade Eco otras 21 macroproposiciones de estos capítulos:

Por ejemplo, que en el baile la Piragua es Margarita; o que Raúl es el Templario.

Textualmente estas macroproposiciones son falsas, ya que en los billetes que reciben Raúl y Margarita, no se les dice cómo deben ir ellos disfrazados.

Todavía Eco da otro paso más, para los que les gusten las visualizaciones esquemáticas. Reduce las macroproposiciones a las primeras letras de las palabras decisivas, que fuera de los nombres propios, las saca de las voces inglesas: W es mundo (World), M es matrimonio (Marriage), L es amor (Love), J indica los celos (Jealousy), etc.

Así por ejemplo: La Macroproposición que sería: En el Mundo del narrador hay estados de la fábula que se pueden expresar en estas proposiciones: Raúl está casado con Margarita, Raúl ama a Margarita, Raúl está celoso de Margarita, y viceversa, se pondría así:

Wn S.

P.:rMm, rLm, rJm.

3. ¿Qué pensar de este modelo?

Ante todo se puede decir que el análisis sobre el relato de Allais, *Un Drama*

muy Parisino, está muy bien hecho y con mucha seriedad.

En lo que se refiere al modelo descrito en la obra con toda su potente artillería, habrá que esperar la prueba del tiempo para ver si da resultado. Todavía no he visto ni oído que se haya puesto en práctica tal como está, en forma sistemática, ni menos que se haya aplicado a otros campos de la cultura, según pretende Eco que se puede hacer, así como lo ha hecho Greimas con su modelo (y también sus seguidores), y ha estado dando buenos resultados.

El tiempo dirá también, si términos que parecen útiles, van a arraigar o no, como el de *Topic*, que pone Eco en vez de tema, para evitar una confusión con el *Tema* o *Motivo* de los Formalistas Rusos. El *Topic*, dice Eco, es la respuesta a una pregunta no formulada: ¿De qué se está hablando aquí? En *Un Drama muy Parisino*, los celos son el *Topic*. Lo que más distingue al *Topic* del *Tema* es el ser un instrumento pragmático. Es algo que me obliga a preguntarme a menudo, “¿de qué se trata?”, para no perderme. En el relato de Allais el contexto me puede llevar a pensar en adúlteros o amantes ocultos. El *Topic* me vuelve al camino: se trata de los celos.

Pero dejando a un lado la terminología, y viniendo a lo principal, creo que, en principio, un modelo inspirado en elementos de varios autores, puede ser y bueno, a condición de que se domine lo esencial de cada uno de ellos, para poderlo manejar con soltura.

Y también juzgo válido afirmar que, sea lo que sea sobre la operatividad del modelo semiótico de Eco, se obtienen cosas muy aprovechables para el análisis del texto, si se arma uno de paciencia, y se hace una lectura muy lenta, muy cuidadosa, muy laboriosa y casi dolorosa de! *Lector in Fabula*.

Pondré uno que otro ejemplo. La noción filosófica de *Signo* de Char-

