



El lector modelo: Umberto Eco  
Luis Alfonso Argüello Guzmán  
Question/Cuestión, Vol. 2, N° 66, Agosto 2020

ISSNe 1669-6581

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/index>

IICom-FPyCS-UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e490>

## El lector modelo: Umberto Eco

### The model reader: Umberto Eco

Luis Alfonso Argüello Guzmán

Universidad de San Buenaventura, sede Medellín, Extensión Ibagué,  
Colombia

[plotino2080@hotmail.com](mailto:plotino2080@hotmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-8799-4102>

### Resumen

Este artículo es resultado de una indagación sobre la lectura literaria y la teoría del lector en Umberto Eco. Para Eco, el lector participa en el proceso de lectura como acción estética y lingüística que codifica su rol. La perspectiva estética comienza en la lógica de producción de la obra de arte abierta y las posibilidades receptoras del intérprete/ejecutante. Por otra parte, la perspectiva lingüística se produce a través de una poética del lector que hace de la obra

literaria narrativa su objeto de análisis. Estas dos perspectivas estéticas y lingüísticas consolidan un análisis sobre el lector que da origen a las nociones de lector semántico y lector semiótico, de la cual surge la figura del Lector Modelo que organiza el modo de leer una obra literaria narrativa desde unos niveles de intención lectora: intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris e intentio intertextualitis.

### **Abstract**

This article is the result of an inquiry about literary Reading and the theory of the reader by Umberto Eco. For Eco, the reader participates in the process of reading as an aesthetic and linguistic action that codifies his/her role. The aesthetic action starts in the logics of production of the open masterpiece and the receptive possibilities of the interpreter/manager. The linguistic perspective, on the other hand, is produced through a reader poetics that makes the literary masterpiece his/her object of analysis. Both, the aesthetic and the linguistic perspective consolidate an analysis about the reader that originates the notions of semantic and semiotic reader, from which the figure of Model Reader emerges, as the one who arranges the way to read a narrative literary piece from certain levels of reading intentions: intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris e intentio intertextualitis.

### **Palabras clave**

Umberto Eco, lectura literaria, lector modelo

### **Key Word**

Umberto Eco, literary reading, model reading,

## Introducción

En los años cincuenta del siglo XX se planteó una apertura de la obra literaria más allá del rol central del autor como productor del texto. Así se da paso al lector como persona capaz de participar en el circuito de la producción literaria: “autor, lector: dos hombres —hemos dicho— que juegan a ser mejores en el imaginario mundo de una novela. Lector, autor —añadimos— dos hombres frente a un libro que significa para ambos una misma posible libertad” (Castellet, 1953: 165).

En Umberto Eco la hora del lector empieza con una Aproximación estética al análisis de la obra abierta, circula por la instauración de un lector modelo en el plan de la interpretación textual y oscila entre la intencionalidad del autor, del texto, del lector y la intertextualidad. En su obra teórica sobre la lectura se establece un pacto de lectura (Zalba, 2003), en el que leer se transforma en un acto semiótico infinito (León, 1984) bajo reglas codificadas de interpretación. Con este pacto semiótico de lectura fija una relación estrecha entre el mundo de ficción narrativa de sus novelas y el modelo semiótico de lectura literaria (Bondanella, 1997; Piñero García de Quesada, 2003) y formaliza una interacción íntima entre el mundo codificado del autor del autor ideal con el mundo de codificación estética y lingüística del lector modelo.

En este punto la obra del autor italiano elabora un modelo semiótico-hermenéutico (Briceño, 2015; Bravari, 2016) que pasa de la simple codificación estética y lingüística de un autor modelo/lector modelo a la gestación de reglas de interpretación bajo recursos literarios como la ironía intertextual. Esto involucra en el proceso de lectura tanto la intención del mundo narrativo como

las relaciones intertextuales de las que depende ese mundo y que el lector ideal debe interpretar para la adecuada comprensión lectora narrativa literaria. A este proceso de comprensión lectora Umberto Eco lo denomina efecto poético: “por mi parte, llamaría efecto poético a la capacidad que tiene el texto de generar lecturas siempre distintitas, sin agotarse jamás el todo” (Eco, 1984: 15). En este instante de la trayectoria de análisis, el modelo semiótico-hermenéutico de lectura no es más que una poética del lector con un antecedente en la lectura de Ulises y Finnegans Wake que se transforman en parte del corpus analítico que da origen a la poética de la lectura. De ahí que el lenguaje sea la base necesaria para la poética misma, para el reconocimiento de los mundos literarios posibles y para la elaboración de una enciclopedia personal de lectura: el estudio de su lengua es útil también, no tan sólo para acrecentar nuestras lecturas y nuestro repertorio de pensamiento, sino para acrecentar nuestro vocabulario y hacernos imperceptiblemente partícipes de su delicadeza o potencia” (Joyce, 2016: 58B)

El efecto poético que contiene la intención del texto, por lo tanto, surge del texto mismo y construye una poética de la lectura. El tránsito de la intención textual sin comprensión alguna a la poética como elaboración estética y lingüística se produce en el instante en que el lector se hace intérprete/ejecutante. Esta metamorfosis es resultado de las conjeturas que el lector enuncia para la comprensión de la obra literaria: “así, sólo es posible hablar de la intención del texto como resultado de una conjetura por parte del lector” (Eco, 1995: 68)

Este artículo es resultado de un análisis sobre la lectura literaria narrativa y el lector literario (Rall, 1986) en Umberto Eco, que hace parte de un análisis más amplio del modelo de lectura y el lector en Martha C. Nussbaum y Paul Ricoeur

(en el plano filosófico), Umberto Eco y Ricardo Piglia (en el plano de la ficción narrativa misma). Un primer momento de escritura de este trayecto de análisis se redactó en forma de una Tesis doctoral titulada “*La Comprensión Lectora de obras literarias narrativas en la formación de licenciados en Lengua Castellana*” presentada para obtener el título de Doctor en *Humanidades, Humanismo y Persona* de la Universidad de San Buenaventura, sede Bogotá. El artículo se encuentra organizado en cuatro partes: en la primera se aborda la idea de obra abierta con las posibilidades receptoras del intérprete/ejecutante; la segunda esboza la figura del Lector Modelo; la tercera intenta una aproximación a los niveles de intención lectora: *intento auctoris*, *intento operis*, *intento lectoris* e *intento intertextualitis*; la cuarta es una síntesis que realiza una descripción de las posibilidades de lectura literaria de obras literarias narrativas.

## 1. Obra abierta

Con antecedentes inmediatos en la producción musical, artística, arquitectónica y literaria como ejemplificación de lo que significaba en ese momento la creación musical, pictórica, arquitectónica y literaria, Umberto Eco establece los principios estructurales de la oposición entre obra cerrada y obra abierta.

El punto de partida está en la ponencia titulada “*Problemas de la obra abierta*” (1970) con dos dimensiones de análisis en su estructura: desde el creador y desde el espectador. En el plano dimensional del autor, se localiza la idea de obra como estructura cerrada que delimita la intencionalidad expresiva del creador en un producto artístico definitivo; desde el plano dimensional del espectador, la obra de arte definitiva requiere de un espectador que tenga las posibilidades de apertura a los significados de esa obra.

Estos planos dimensionales han instalado unas determinadas poéticas, asociadas a campos denominados de la “*definitud*” y la “*apertura*”, cuyos matices explotan las cualidades estables de la obra en su hermetismo finito de formas inmutables. La apertura crea un espacio infinito de posibilidades de interpretación y ejecución misma de la obra, espacio en la cual la presencia de un participante externo a la creación se hace invitado colaborativo que amplía las posibilidades de significación. Este invitado colaborativo es el intérprete/ejecutante.

Independientemente del distinto terreno ideológico y moral en que se arraigan todas estas poéticas, es preciso reconocer que nunca disuelven totalmente la obra en la pluralidad de sus interpretaciones, porque el autor siempre establece una orientación básica: la limitación de un “objeto” viene sustituida por la más amplia limitación de un campo de posibilidades interpretativas (Eco, 1970: 160). Lo que entra en juego con el campo de posibilidades estéticas que instaura la poética de la obra abierta es la posición del intérprete o el ejecutante de la obra en cuestión. La operación práctica de un intérprete en cuanto “ejecutante” (el instrumentista que ejecuta un fragmento musical o el autor que recita un texto) y la de un intérprete en cuánto usuario (el que mira un cuadro o lee en silencio poesía, o escucha un fragmento de música ejecutado por otros). Sin embargo, para los fines de un análisis estético, ambos casos se ven como manifestaciones diversas de una misma actitud interpretativa: toda “lectura”, “contemplación”, “goce” de una obra de arte representa una forma, aunque sólo sea tácita y privada de ejecución. La noción de *proceso interpretativo* cubre todas esas actitudes (Eco, 1979: 101)

Este proceso interpretativo constituye el denominador común de la propuesta de lectura de la obra abierta que el autor quiere desarrollar, como dialéctica contemporánea entre obra de arte e intérprete. Esta dialéctica misma ubica el trabajo en un campo de posibilidades artísticas y literarias y es de naturaleza estética. La dialéctica de naturaleza estética determina la orientación de cómo se enfrenta el intérprete a la obra literaria, en la medida que la obra misma requiere de un intérprete, que en algunos casos es tan sólo un ejecutante de la operación estética misma.

Una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra es una perspectiva original (Eco, 1979: 74)

El hecho de que una obra de arte sea estable y cerrada, lo cual significa que está acabada, no quiere decir que no pueda jugar con sus posibilidades estéticas de apertura misma: el juego creativo abierto es un artificio de creación elegido por el autor al introducir reglas que hacen la producción misma abierta a la participación del intérprete. En este caso, que la obra sea acabada sólo indica que en su elaboración la apertura de reglas es parte de la elaboración que el autor solicita al intérprete como complemento al acto creativo.

Entre las reglas creativas que promueven la apertura y la capacidad del intérprete oscila la colaboración mental entre quien produce la obra y quien la interpreta, lo cual no significa que sea indefinida su localización semántica, bien que sugiere la presencia central del autor de la obra artística/literaria en movimiento, lo cual lleva a diferentes niveles de la obra abierta con estrecho vínculo entre producto-intérprete/ejecutante.

1) Las obras “abiertas” en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor; 2) en una proyección más amplia (como *género de la especie* “obra en movimiento”), hemos considerado las obras que, 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) *toda* obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal (Eco, 1979: 98)

El tercer nivel asociado a la infinitud de lecturas posible, considera, entre otros asuntos de índole interpretativa, la de la apertura en la obra de arte. Esta naturaleza opera en un doble sentido, lo que hace una simple abstracción se transforme en una operación con doble interés: desde la producción de la obra misma y desde la comprensión en su proceso de elaboración receptora.

En el primer caso, la naturaleza de la obra es un asunto de la forma estética. En el segundo se relaciona con el proceso comprensivo. Tanto en un nivel como en el otro, en la naturaleza de la constitución de la obra abierta, entran en juego reglas de producción y reglas de comunicación. Cada una de estas reglas productivas y comunicativas orienta el hecho que una obra cerrada contiene las posibilidades de su apertura a ilimitadas interpretaciones.

La naturaleza de una obra abierta con sus infinitas posibilidades de lectura, opera desde las reglas comunicativas misma de la producción y desde el proceso comprensivo del intérprete/ejecutante que entra en contacto con la obra. Por lo tanto, la obra abierta es un producto del efecto estético del intérprete/ejecutante como productor de las reglas de abiertas de participación

colaborativa, sin que esto signifique que la obra se pueda leer de cualquier manera, aunque las posibilidades semiológicas y semióticas sean ilimitadas.

## 2. Lector modelo

En *Lector in Fabula* (1981) se establece la primera aproximación al concepto de lector modelo. El capítulo que se ocupa del concepto, Eco precisa el alcance de esta aproximación: “como en este libro hemos decidido ocuparnos sólo de textos escritos (y a medida que avancemos iremos restringiendo nuestros experimentos de análisis a textos narrativos), de ahora en adelante no hablaremos tanto de destinatario como de “Lector” (1981: 73). De esta precisión surge todo el tramado del lector modelo como una estructura lingüística que da cuenta de textos narrativos literarios. Esta estructura lingüística tiene como antecedente para su ejecución la noción de cooperación, la cual actualiza el texto desde la óptica de la iniciativa interpretativa del lector. El proceso de lectura codificada de obras literarias narrativas es un proceso de cooperación en la cual el autor construye el ideal de un autor y un lector, con los roles de autor modelo y lector modelo, en el que requiere la participación del lector modelo capaz de poner en escena su enciclopedia para cumplir con los requerimientos de lectura semiótica del texto.

Hemos dicho que el texto postula la cooperación como condición de su actualización. Podemos mejorar esa formulación diciendo que *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 (Eco, 1981: 79).

En el desarrollo de las acciones propias de la participación colaborativa e interpretativa de la lectura semiótica, el autor modelo, concibe la participación de un lector modelo que pueda poner en marcha la actualización de la enciclopedia y el movimiento interpretativo de lectura. Este movimiento interpretativo permite la elaboración de los momentos de comprensión de la lectura literaria de una obra narrativa y actualiza al presente de la lectura el mundo posible creado en la fábula narrativa.

En esta lógica de un lector modelo como estrategia estética, lingüística y semiótica, el movimiento interpretativo es la característica principal porque moviliza los sentidos del texto. En este tránsito queda de nuevo al descubierto la polaridad entre textos cerrados y textos abiertos que necesitan de un lector que ponga en un modo de interpretar la semántica intencional del texto.

La capacidad del lector modelo para prever interpretaciones infinitas es el fin último que permite resolver la construcción de un modo de leer que promueve múltiples interpretaciones, no obstante que las interpretaciones no se producen de cualquier manera: “así pues, debemos distinguir entre el uso libre de un texto tomando como estímulo imaginativo y la interpretación de un texto abierto” (Eco, 1981: 85).

En Umberto Eco, la distinción entre uso de un texto e interpretación de un texto es tamizada con la idea de obra abierta como punto de coincidencia, no obstante que el proceso de lectura asociado al uso del texto se pueden dar múltiples e ilimitadas nociones de lectura; por el contrario, la interpretación de un texto es un hecho que surge del texto mismo y se apega al texto. Esta distinción entre uso e interpretación de un texto conlleva que la posición del lector modelo quede restringida al mundo del texto, lo cual garantiza que la

interpretación textual no sea anárquica y liberada a la libre espontaneidad de las suposiciones del lector.

La garantía de la interpretación textual supone que la lectura sea una operación que tiene como principio la lectura misma del texto, en contacto directo con las páginas, a la vez que surge de la obra literaria misma sin intermediación de obra crítica alguna. Esto significa que es obligación del lector modelo requerido en la codificación realizada por el autor modelo, de una segunda dimensión codificadora: la enciclopedia necesaria para interpretar la intención del texto. Esta enciclopedia pone en relación directa el mundo codificado de la obra literaria narrativa y actualiza la enciclopedia misma del lector al presente de la lectura.

### **3. Intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris, intentio intertextualitis**

El enfoque interpretativo propuesto por Eco tiene su mayor desarrollo en una distinción dividida en tres búsquedas interpretativas: “se articula como una tricotomía entre interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*, interpretación como búsqueda de la *intentio operis* e interpretación como *intentio lectoris*” (Eco, 1992: 29). En cada de estas tres intenciones se produce un desplazamiento del autor al texto y del texto al lector, con la asignación de un protagonismo al lector modelo previsto por las reglas de lectura de la obra literaria.

Esta búsqueda interpretativa supera la visión de lectura de una obra literaria restringida a la búsqueda de lo que quiso decir el lector (propia de la hermenéutica romántica) y expande la idea que leer una obra literaria sólo se realiza desde la obra misma sin tener en cuenta lo que quiso decir el autor (propia de la hermenéutica).

Desde estas dos aproximaciones a la actividad interpretativa textual se han construido modelos de aproximación a la obra literaria que ha generado una visión de lectura intrínseca a la obra literaria misma, con punto de arranque en el autor y en el texto: en eso consiste la *intentio auctoris* y la *intento operis*, desde la perspectiva semiótica de Eco. Una semiótica de la interpretación (teorías del lector modelo y de la lectura como acto de colaboración) suele buscar en el texto la figura del lector por constituir, y por lo tanto, busca también en la *intentio operis* el criterio para evaluar las manifestaciones de la *intentio lectoris* (Eco, 1992: 32).

Con la configuración de una semiótica de la interpretación entra en juego el lector capaz de dar cuenta de lo que dice el texto a la vez que prefigura la idea de un lector que supera la literalidad del significado de lo que dice el texto. De esta forma, se crean las condiciones textuales para que la figura del lector dispuesto y preparado como estrategia textual, esté en camino a la interpretación como intento de explicación de las fuentes textuales que dan sentido al texto.

En el camino de la interpretación que realiza el lector que supera la literalidad del significado del texto surgen el análisis y el comentario textual como estrategia que resulta de la comprensión de la estructura del texto. Este tipo de semiótica interpretativa que potencia una *intentio lectoris*, excede los límites de significado y traspasa al terreno de los posibles sentidos de un texto. Este segundo tipo de lector tiene relación directa con la configuración del lector modelo “por lo tanto, decir que todo texto prevé un lector modelo significa decir que en teoría, y ciertos casos explícitamente, prevé dos: el lector ingenuo (semántico) y el lector modelo crítico” (Eco, 1992: 36).

Por lo anterior, el lector semántico reduce su órbita de actuación al terreno de la literalidad semántica del texto sin importar la particularidad genérica del texto; por el contrario, el lector modelo crítico opera en el terreno de la *intentio operis* y la *intentio lectoris*: su mayor fuerza de actuación radica en que explora las conexiones de los múltiples sentidos de la obra literaria en relación con otras obras literarias.

El lector modelo crítico opera como una estrategia regulada por la propia estructura de la obra literaria y al mismo tiempo orienta su modo de leerla, siempre bajo la idea preconcebida de un modo particular de interpretar el texto por parte del lector crítico. Para mayor precisión, el lector modelo y el lector crítico se fusionan como una sola figura de lector con la tarea de analizar e interpretar la obra literaria desde un modo de leer orientado por la obra misma.

La tarea concreta del lector modelo crítico es realizar una interpretación crítica de la obra literaria narrativa con restricciones sujetas a la estructura del texto y en los márgenes de una obra abierta o cerrada que determina esas posibles interpretaciones, lo que no quiere decir que se intérprete la obra de cualquier manera. Las posibles interpretaciones cubren las relaciones textuales de las obras literarias narrativas con otras obras literarias. En este sentido, al campo semántico literal y el campo interpretativo crítico, Eco incorpora una nueva categoría

Ahora, sin atenerme rigurosamente a mi diagrama, intentaré introducir en mi tríada – *intentio auctoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris*- también la *intentio intertextualitatis* que algo tendrá que contar en este contexto. Permítanme, pues, que reflexiones, una vez más de forma desordenada, sobre tres tipos de relación con Borges. 1) los casos en los que yo era plenamente consciente de

la influencia de Borges; 2) los casos en los que no era consciente, pero luego los lectores (entre ellos, ustedes estos días) me han obligado a reconocer que Borges me había influido de manera inconsciente; 3) los casos en los que, sin triangular con fuentes previas y con el universo de la intertextualidad, nos sentimos inducidos a considerar como influencia triádica, es decir las deudas que Borges tenía con el universo de la cultura, de manera que ciertas veces no puede atribuírsele a Borges lo que él siempre declaró orgullosamente haber tomado de la cultura (Eco, 202a: 132)

En el primero de los tres numerales, asociado a la influencia textual que un autor transpone en su obra, están en juego interpretativo las relaciones intertextuales que son tomadas y transformadas en intertextos y que el autor pone en funcionamiento en la operación de producción literaria, lo que a su vez son claves para la comprensión textual de una obra literaria en la actividad de lectura. En esta tradición de fuentes intertextuales referenciadas por un autor de manera consciente, la obra literaria se elabora como un tejido que crea voces y sentidos múltiples, referencias que el lector necesita identificar para lograr el acceso a la estructura formal de la obra literaria y los múltiples sentidos

En el segundo numeral, asociado a las influencias textuales reconocidas por los lectores, queda en evidencia el papel del lector modelo crítico que sigue las reglas interpretativas y supera la estrechez de la lectura semántica literal. El seguimiento de las reglas interpretativas no garantiza que esas influencias sean reconocidas por el autor, no obstante que permiten un acercamiento a la comprensión textual de obras literarias. En esta tradición las fuentes textuales de una obra literaria son reconocidas por los lectores modelos que tiene la competencia literaria para identificar las voces, alusiones y autores que son

parte del tejido textual construido por el autor, sin que este sea consciente, como lo manifiesta Eco.

En el tercer numeral, asociado al mundo implícito de la obra literaria, queda en juego interpretativo el mundo del texto y cómo esa influencia del mundo pone en relación influencias del mundo del mundo del lector. La influencia implícita del universo cotidiano en el mundo del texto que es reconocida desde el mundo del lector, pone en cuestión la exclusiva relación textual entre un texto con otros textos. En esta tradición el mundo cotidiano no explícito un asunto que permea la obra literaria y es un punto de encuentro entre las intenciones del autor con el mundo que este arrastra tras de sí cuando elabora un texto y el mundo del lector que orienta su visión del mundo cuando se trata de leer una obra literaria.

En la tetralogía *intentio auctoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris* e *intentio intertextualis* entran en escena una acción interactiva de categorías que recorren la producción desde la perspectiva del autor y la obra literaria, por un lado, en concordancia con la recepción del lector y las influencias literaria de esa obra literaria.

El artículo titulado *“ironía intertextual y niveles de lecturas”* de Umberto Eco (2002b) revela los planteamientos sobre la lectura con una capacidad de síntesis de sus obras anteriores, que a su vez recoge los planteamientos teóricos y narrativos tanto de sus ensayos como sus novelas, con referencia inmediata a la ironía intertextual como un nivel de lectura que propone un tipo de lector al que denomina lector intertextual. Antes de desarrollar sus argumentos centrales sobre la ironía intertextual, el autor precisa tres conceptos que dan cuenta de su existencia textual, en la obra literaria: metanarratividad, dialogismo, double coding e ironía intertextual.

En el caso de la metanarratividad, se asocia a la voz del autor que se involucra en el desarrollo de la narración, lo que puede desembocar. En el dialogismo se manifiesta en la voz intrusa que al poner en escena dentro la narración un manuscrito como referencia externa que da origen a la narración en la cual se encuentra la voz. La diferencia entre una y otra radica en el carácter citacionista de la primera con la referencia al texto fuente y el carácter alusivo de la segunda. En uno y otro caso el texto soporta en su plano intertextual la cita o la alusión y es deber del lector reconocer o no su referencia.

En lo que se refiere a double coding, este surge en la medida que existen niveles de aproximación al texto. En el plano del texto, el autor organiza una doble posibilidad de referencias que en el plano del lector pueden ser necesarias o no para desarrollar a plenitud el proceso de lector. El autor italiano ejemplifica este caso en los best sellers con sus dos posibilidades de existencia: cuando una obra popular recurre a estrategias narrativas cultas o cuando una obra culta adquiere relevancia en el público en general.

En el double coding, según Eco, se presenta tres perfiles de lector: quién se niega a leer porque reconoce el conglomerado de las referencias, quien acepta el reto de identificar y acoplar la referencias en la lectura y quien reconoce el conjunto del texto y no reconoce las referencias incluídas en el texto, sin que eso obstaculice la lectura.

En términos de ironía intertextual, de este último perfil surge una doble posibilidad para el lector: como lector ingenuo o como lector competente que capta las referencias y la carga de ironía de las referencias, aunque en este proceso este lector competente que no es otro que el lector modelo, hace que

el texto sea selectivo (Eco, 2002b) con su lector, por cuanto debe ser un lector modelo, un lector informado

El lector informado “caza” la referencia, saborea la ironía; me refiero no sólo al guiño culto que le dirige el autor, sino también a los efectos de disminución, o de cambio del significado (cuando la cita se introduce en un contexto absolutamente distinto de la fuente), a la exhortación general al diálogo ininterrumpido que se desarrolla entre textos” (Eco, 2002b: 231)

#### **4. Lector modelo y lectura literaria**

Para Umberto Eco en los años cincuenta del siglo XX era la hora del lector. Al igual que una corriente en los estudios literarios que orientaba sus análisis hacia el lector como persona capaz de participar en el circuito de la producción literaria, en la obra teórica del autor italiano, empezaba a surgir el lector como operación lingüística y estética. En esta operación lingüística y estética opera la distinción entre lector empírico y lector modelo para la lectura de la obra narrativa

Un texto es un artefacto concebido para producir su lector modelo. Este lector modelo no es el que hace la “única conjetura acertada”. Un texto puede prever un lector modelo destinado a ensayar diferentes conjeturas. El lector empírico, es simplemente el actor que hace conjeturas sobre el tipo de lector modelo requerido por el texto. Puesto que la intención del texto consiste básicamente en producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre el mismo, la tarea del lector modelo consiste en encontrar un autor modelo, que no es el autor empírico y que se ajusta en última instancia a la intención del texto (Eco, 1997: 47-48)

Eco ingresa establece la perspectiva lingüística del lector de obras narrativas, a través de una poética del lector que hace de James Joyce el punto de arranque para la distinción lector empírico-lector modelo /autor empírico-autor modelo, como puesta en escena como codificación semiótica y lingüística. El lector es parte de un proceso de codificación que garantiza los límites requeridos desde la obra literaria narrativa para poner en marcha la semiosis infinita en su interpretación.

En la perspectiva estética, retoma la lógica de producción de la obra de arte con su carácter abierto, aunque con los límites impuestos por la obra misma para su recepción. Aquí se emparejan los hallazgos semióticos de la lectura y su contraparte en las posibilidades receptoras del texto y Eco centra sus análisis en la obra abierta y sus posibilidades semióticas receptoras (Vera Urarte, 1991; Soní soto, 1999).

Con estas posibilidades receptoras, en la década de 1970 consolida un análisis sobre el lector que da origen a las nociones de lector semántico y lector semiótico. Tanto un lector como el otro consolidan su presencia textual de igual manera en la obra literaria abierta, con sus posibilidades de semiosis infinita, como en la obra literaria de formas cerradas que requiere un lector dispuesto a cooperar con márgenes estrechos de interpretación

Ahora, sin embargo, quisiera decir que toda ficción narrativa es necesaria y fatalmente rápida, porque – mientras construye un mundo, con sus acontecimientos y personajes – de este mundo no puede decirlo todo. Alude, y para el resto le pide al lector que colabore rellenando una serie de espacios vacíos. Y es que, como ya he escrito, todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo (Eco, 1996: 11)

El asunto de la ficción narrativa surge como eslabón de la comprensión lectora de una obra literaria narrativa y acarrea la necesidad de abordar la participación del lector en la construcción del mundo posible se desarrolla en el plano narrativo. Parte del trabajo del lector al que se refiere Eco, se manifiesta en la posibilidad de involucrarse en el mundo posible de la fábula del texto narrativo. Este involucramiento lector es como una cacería de las intenciones que se acoplan y acumulan en la trama narrativa misma.

Como ha escrito el autor en “Lector in fábula” (1981), en el plano metanarrativo de un texto literario de ficción se produce una doble estructura: la estructura discursiva y la estructura narrativa. La importancia de estos niveles soporta la manera en que el lector aborda un texto: para usar sus niveles de contenido o para interpretar sus niveles de intencionalidad. Ahí está la diferencia entre un lector común que identifica las dimensiones informativas de un texto en la superficie de la paráfrasis o el lector modelo que interpreta los niveles de intencionalidad que subyacen en el mundo ficcional de la trama narrativa.

El trabajo del lector modelo con la lectura de una obra literaria narrativa, en el caso particular de “rellenar los vacío del texto, no es sólo completar vacío en la historia sino acceder a la comprensión del mundo narrativo que instaura la fábula de la obra. En esta comprensión del mundo de la obra de ficción radica el poder de la imaginación narrativa como herramienta cognitiva de lectura. En última instancia lo que intenta lograr el lector es acceder al mundo posible de la trama narrativa y establecer el encuentro entre la intención del autor en el texto, la intención del texto mismo que debe ser interpretado, el proceso de interpretación que realiza el lector y la intención intertextual tejida en la obra literaria en diálogo con otros textos.

El mundo de la obra literaria narrativa, por lo tanto, es el espacio codificado que el lector mismo, como codificación estética y lingüística, requiere para poner en funcionamiento el juego dialéctico de roles entre autor-texto-lector-intertexto. Es por eso que Umberto Eco define los mundos posibles como una construcción cultural de orden codificado en relación con la fábula e historia del relato mismo.

Lo que entra en juego con esta codificación estética y lingüística es la enciclopedia idea que el lector posee para ingresar en el mundo posible de la obra literaria narrativa. A la hora de interpretar un texto, es irrelevante preguntar al autor, en tanto es una categoría que se desprende del actuar del texto cuando es consolidado en su publicación. Aquí se cumple el dilema platónico del archivo que extingue la voz viva de los relatos. Al mismo tiempo, el lector o lectora no pueden participar sin orientaciones previas de lectura: su enciclopedia es clave a la hora de transformarse en el lector modelo de ese texto.

Para el lector que comienza su aventura por la trama del texto es necesario recuperar su enciclopedia personal, a riesgo de ofrecer una interpretación cualquiera, a su antojo, sino que tienen que asegurarse de que el texto, de algún modo, no solamente legitima una lectura determinada, sino que también la incita” (Eco, 2011: 42)

El recorrido de esta aventura narrativa encamina al lector modelo a una mediación semiótica (Doležel, 1988) entre la semántica del mundo posible de ficción y el mundo fáctico del presente de lectura. En el trayecto de esta aventura lectora narrativa se hace imprescindible el reconocimiento de los seres de ficción que participan del mundo posible de la trama narrativa (Pavel, 1981). Es en este punto que lector modelo se iguala en nivel de codificación

con los seres de ficción y por lo tanto la comprensión de la obra narrativa empareja la enciclopedia del lector con el estatuto ontológico de los personajes de ficción.

### **Conclusiones**

En la aproximación a las teorías de la lectura literaria en Umberto se han de definir tres momentos en la evolución de su planteamiento: un primer momento de carácter estético representado en la obra abierta con la expansión de las posibilidades interpretativas del intérprete/ejecutante; el segundo momento corresponde a la construcción de la teoría del lector modelo como codificación y su enciclopedia de interpretación; el tercer momento corresponde al momento de la intención: del autor, del texto, del lector, de las relaciones intertextuales.

En este juego dialéctico de autor-lector-intertexto, Eco instaura unas mediaciones codificadas en los roles de autor empírico/autor modelo y lector empírico/lector modelo. El privilegio se produce en el paso del lector semántico que se queda en el nivel comprensivo de la superficie de lectura de una simple identificación con la paráfrasis de la obra al plano de la lectura semiótica al lector modelo con todas las posibilidades de recurrir a su enciclopedia personal requerida por la obra literaria misma para su comprensión.

En esta evolución queda en evidencia que el autor, aunque instaura los requerimientos de codificación del autor modelo y el lector modelo, desaparece del proceso de lectura y el peso de la interpretación recae sobre el texto, el lector mismo y las relaciones intertextuales. De esta manera, se organiza un modo de leer de acuerdo con los niveles de intención textual: intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris e intentio intertextualitis.

Por lo anterior, el modelo semiótico-hermenéutico que consolida la poética de la lectura en Umberto Eco, surge de los niveles de intencionalidad textual, no obstante que su origen está dado en la intencionalidad narrativa de los mundos posibles del texto, se revela en la operación semiótico-hermenéutica que surge de la intención del lector capaz de establecer la intención dialógica textual de esa obra literaria con otras obras literarias.

El lector modelo actualiza la existencia de los mundos posibles que erige el autor modelo en la trama narrativa, con la codificación estética y lingüística que da a la origen poética de la lectura, en la cual este lector se trasforma en un intérprete/ejecutante que dialoga de la obra narrativa con otras obras literarias.

### Bibliografía

- Bondanella, P. (1997). *Umberto Eco and the open text: semiotics, fiction and popular culture*. Cambridge: Cambridge University Press
- Bravari, V. (2016). "La semiótica interpretativa de Umberto Eco: Estrategias de posicionamiento". *Revista Teoría del Arte*, 1, (6), 175-204
- Briceño, J. R. (2015). "El Salto Hermenéutico de Umberto Eco". *Revista Ontosemiótica*, año 2, 4, 95-105
- Castellet, J. M. (1953) "El tiempo del lector". *Revista Laye*, 23, 39-45
- Doležel, L. (1988). "Mimesis and posible worlds". *Poetic Today*, 9, 3, 475-496
- Eco, Umberto. (2011). "Autor, texto e intérpretes". (Pp. 40-73). En: *Confesiones de un joven novelista*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto. (2002a). "Borges y mi angustia de la influencia" ". (Pp. 129-145). En *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR editorial.

- Eco, Umberto. (2002b). "Ironía intertextual y niveles de lectura". (Pp. 223-243). En *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR editorial.
- Eco, Umberto. (1996). "Entrar en el bosque". (Pp. 7-33). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto. (1995). "La sobreinterpretación de textos". (Pp. 48-71). En: *Interpretación y sobreinterpretación* Cambridge: Cambridge University Press. (Traducción de Juan Gabriel López Guix)
- Eco, U. (1992). "Intentio lectoris. Apuntes sobre semiótica de la recepción". (Pp. 21-46). En: *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1984). *Apostillas al nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel
- Eco, U. (1970). "El problema de la obra abierta". (Pp. 157-164). En: *La Definición del arte*. Barcelona: Editorial Martínez Roca
- Joyce, James (2016). "El estudio de las lenguas". (Pp. 53-60). En: *Escritos críticos y afines*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- León, X. (1984). "La semiótica textual de Umberto Eco: una presentación y un intento de aplicación". *Lenguas Modernas*, 11, 55-79
- Pavel, T. (1981). "Ontological issues in poetics speech: Speech acts and fictional worlds". *The Journal of Aesthetics and art criticism*, 40, 2, 167-178
- Piñero García de Quesada, R. (2003). *Teoría y ficción en la obra de Umberto Eco*. (Tesis Doctoral) Universidad de Granada.

- Rall, D. (1986). "El Lector y el texto literario". *Coloquio "La Lectura y los lectores" de la AMLA*, 111-121
- Soní Soto, A. (1999). "La Convergencia entre obra abierta y teoría de la recepción". *Anuario 1999*, 25-42
- Vera Urarte, L. (1991). "Comparaciones comparativas y contrastivas entre la semiótica y la estética de la recepción". *Logos*, 5, 95-110
- Zalba, E. M. (2003). "De lectores y prácticas lectoras: la multiplicidad de pactos de lectura en los albores del tercer milenio". *Revista Confluencia*, Año 2, 3, 137-157