

Revista Venezolana de Ciencias Sociales  
Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt - UNERMB  
favilaf@cantv.net  
ISSN (Versión impresa): 1316-4090  
VENEZUELA

2005  
Amanda Garma  
CONCEPTOS RELATIVOS A LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA SIGUIENDO LOS  
LINEAMIENTOS DE UMBERTO ECO  
*Revista Venezolana de Ciencias Sociales*, enero-junio, año/vol. 9, número 001  
Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt - UNERMB  
Cabimas, Venezuela  
pp. 9-21

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

## **Conceptos relativos a la creatividad artística siguiendo los lineamientos de Umberto Eco**

***Amanda Garma\****

### RESUMEN

---

Existen diferentes posiciones para intentar explicar la creatividad artística: una es la racionalista. En este caso, el o la artista ha planeado su obra concientemente. Otro punto de vista, el irracionalista, sostiene la idea de que el o la artista es incapaz de reconocer los aspectos presentes mientras realiza su tarea. Pero hay posiciones que me parecen más razonables y consideran que ambos aspectos, aparecen mientras se crea una obra de arte. Creo que Umberto Eco podría ser considerado como uno de los filósofos y artistas que simpatizaría con esta última postura.

**Palabras clave:** Creatividad, Arte, Racionalidad.

---

Recibido: 12-11-04 / Aceptado: 17-03-05

\* Licenciada en Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora adscrita a la Cátedra de Estética de la Facultad. de Filosofía. y Letras de la UBA. Correo electrónico: amandagarma@yahoo.com.ar

## Concepts Related to Artistic Creativity Following the Thoughts of Humberto Eco

### ABSTRACT

There are different positions from which to try to explain artistic creativity: one is the rationalist approach. In this case, the artist has planned his or her work consciously. Another point of view, the irrationalist one, which supports the idea that the artist is unable to recognize the unconscious aspects that are present while realizing his or her task. But there are also positions that I feel to be more reasonable, which consider that both aspects, the rational and irrational, are involved in creating a work of art. I believe that Umberto Eco could be considered as one of the philosophers and artists who sympathizes with this last position.

**Key words:** Creativity, Art, Rationality.

### Introducción

#### Las posturas racionalistas, las irracionales y las que compatibilizan ambas posiciones

Sumada a la complejidad que le es intrínseca, el tema de la creatividad artística despierta interés y curiosidad debido a que los testimonios brindados por artistas y pensadores no son siempre compatibles entre sí.

Sobre el tema de las teorías de la creatividad existen diferentes posturas: el enfoque irracionalista, el racionalista y las que compatibilizan ambos aspectos. El enfoque irracionalista representado por Platón en su diálogo *Íón* (que ve en el creador a un individuo enajenado, intérprete de los dioses, que sólo actúa por posesión divina) es sustentado también por Freud en sus análisis de la obra Leonardo, de la *Gradiva* de Jensen, por ejemplo, o por C.G. Jung en

“Psicología y poesía” (para quien el factor creador irracional se burla y se burlará siempre del raciocinio).

Las explicaciones racionalistas se hayan ejemplificadas por E.A. Poe en *Filosofía de la composición*, como también por P.Valéry en *Escritos sobre Leonardo da Vinci* (En ambos casos la obra de arte debe ser el producto de un plan deliberado).

Como ejemplo de las posiciones que contemporizan lo racional y lo irracional podemos citar la de L. Pareyson en *Conversaciones de estética o Estética della Formatività* entre otras de sus obras.

Las tesis irracionales ven en la inspiración una sinrazón, un éxtasis, un delirio, un entusiasmo. Algunos de sus defensores insisten en que la fuente de inspiración se halla en el sueño, en el ensueño, en las visiones, en los niveles que están más allá de la conciencia.

cia. Los enfoques psicológicos son y han sido los más abundantes y van desde la simple introspección ejercitada especialmente a fines del siglo pasado, siguiendo el desarrollo de la psicología experimental aplicada a los artistas hasta los análisis de la psicología profunda iniciados por Freud. Según Jung, el problema del hombre creador no es algo que la psicología puede explicar, sino simplemente describir.

Freud cree haber descubierto la clave para explicar la obra de arte partiendo de la esfera de la vivencia personal del artista. Según Freud y algunos de sus discípulos como Rank y Stekel, las neurosis del artista influyen en la elección y en la plasmación del material. La obra de arte puede ser analizada como si se tratase de una neurosis y explicada por las inhibiciones personales del artista. Pero, en este sentido, también se le podría dar el mismo tratamiento a la filosofía, a la religión, etc.

Debe reconocerse actividades mentales comunes a todo pensamiento, al margen de las diversas formas que éste pueda asumir y de las diversas especializaciones que lo representen. Según Lorena Preta “quienquiera que piense, un literato o un científico, un artista o un filósofo, participan, aunque con modalidades diferentes, en un mismo proceso cuyas raíces en el plano individual han de buscarse en los contenidos mentales profundos y en ese estado que precede a la elaboración conceptual y que sirve de fondo a toda actividad mental. Fondo profundo y magmático, matriz generadora de acontecimientos que el pensamiento alimenta de continuo” (Preta, 1998:11). Por otra

parte, señala esta autora que “las ideas, antes de ser formalizadas, viven en la mente individual, pero asimismo en la cultura social, una vida compuesta de suposiciones y también de contrastes y alternativas” (Preta, 1998: 12).

Las posturas racionalistas, en cambio, consideran que la obra de arte es producto de una actitud deliberativa, de una lógica estricta. Ni unos ni otros logran dar cuenta total del fenómeno de la creatividad.

Señala Preta, que para entender la dinámica de lo mental ha sido fundamental, más allá de la hipótesis de estados de la mente tan diversos como lo Conciente y lo Inconsciente, la relación entre ellos puesta en claro por el pensamiento psicoanalítico. El comportamiento racional contiene elementos irracionales e inconcientes, al igual que no hay una separación total entre *lo normal* y *lo patológico* (Preta, 1998:13). Si bien la concepción freudiana establece un *vínculo entre la vida emocional y afectiva y la de orden racional y conceptual*, no obstante no es un campo que haya sido explorado por el pensamiento freudiano. Los más recientes estudios psicoanalíticos están tratando una visión más integradora de la vida emocional y del pensamiento (Eco, 1998:4).

En este sentido, estamos dirigiéndonos hacia un uso no tan rígido de la dimensión de la mente, y Bruner solicita la posibilidad de un uso más armónico de las funciones mentales. Por lo demás, uno de los mayores problemas del conocimiento científico parece el de poder reconocer una pertenencia común a las demás actividades mentales. En este orden de ideas, podría conside-

rarse valiosa la observación de Paul Feyerabend quien considera especioso el uso que se hace de la diferencia entre arte y ciencia.

Dentro de las posiciones que compatibilizan los aspectos irracionales y los racionales, Pareyson sostiene que en la obra de arte se combinan la idea de composición y de desarrollo, de organización y de tanteo. En esa corriente de pensamiento se entronca el discurso de U. Eco.

En este trabajo hemos trazado el objetivo de establecer que se puede inferir de la teoría de la interpretación de U. Eco una teoría de la creatividad. Con esa finalidad se considerará cómo y si es posible deslindar el campo de lo que el creador sabe de lo que no sabe. El propósito es, siguiendo el pensamiento de Eco, mostrar que ambos aspectos, lo que el creador sabe y lo que no sabe, son complementarios para intentar comprender cómo se genera la obra de arte (Eco, 1998:139-141).

En "El sol del membrillo", una película de Víctor Erice inspirada en un trabajo de Antonio López, se concibe la creatividad artística como el ámbito donde confluyen los motivos conscientes e inconscientes. El director filma la paciente confrontación entre aquella voluntad y el fluir del tiempo vinculado a los ciclos de la naturaleza; se trata de una metáfora de la creación artística. El film parecería delineado según los cánones de un documental, pero Erice se desplaza desde su realismo hasta zambullir la mera documentación de los hechos en las profundidades de lo mental. En su último tramo la película se hace nocturna, fantasmal, onírica; roza lo que está más allá de esa con-

ciencia que hemos visto volcada en el trabajo diurno a su obra con dedicación y profesionalismo.

## I. Fundamentos Teóricos

### I.1. El aporte del inconciente

Para Eco en la creatividad influye tanto el control racional como el aporte del inconsciente. Con relación a lo inconsciente se toma así mismo como ejemplo y dice que en *El péndulo de Foucault*, el joven Casaubon está enamorado de una chica brasileña llamada Amparo. Eco dice que no sabía porqué había elegido ese nombre. Después le hicieron recordar una canción cubana que menciona al monte Amparo y que cantaba a mediados de los cincuenta una chica caribeña, de la que él estaba enamorado en aquella época.

El segundo ejemplo remite a *El nombre de la Rosa* donde hay un manuscrito misterioso que contiene el segundo libro de la *Poética* cuyas páginas inferiores estaban impregnadas de veneno y cuyas páginas superiores estaban pegoteadas con cola viscosa. Cuenta Eco que un día revolviendo en su biblioteca, descubrió una edición de la *Poética* de Aristóteles, comentada por Antonio Riccoboni, quien había intentado reconstruir el segundo libro perdido de la *Poética* y cuyos folios tenían una sustancia repugnante al tacto.

Cada una de estas anécdotas se había depositado en la parte más remota de mi alma, como en una tumba hasta el momento en que emergió de nuevo (no sé porqué razones) y creí haberla inventado (Eco, 1998: 139-141).

También en otro sentido cercano al planteado por Preta, quien como ya se advirtió, señala el valor del aporte tanto individual como social y cultural en la génesis de las ideas, dice Jung que la obra rebasa al poeta. La conciencia se ve arrastrada por la violencia de una corriente subterránea. No es Goethe quien hace el *Fausto*, sino *Fausto* quien hace a Goethe. *Fausto* es un símbolo, la expresión de algo que vibra en el alma del alemán, a lo que Goethe ha servido de matriz y de partero. En *Fausto* hay una línea divisoria entre la primera y la segunda parte.

En este sentido, la tragedia de amor se explica por sí misma, en cambio, la segunda parte exige un trabajo de interpretación. El *Fausto* ilustra los dos extremos de la obra de arte literario: uno es el tipo psicológico y otro el tipo visionario de creación. El tipo psicológico tiene como materia, un contenido que se mueve dentro de la conciencia humana. No hay en ella nada oscuro, todo se explica por sí mismo. En el modo visionario lo material que le sirve de contenido no es nada conocido, es una entidad extraña, de naturaleza recóndita. La vivencia de una pasión humana se halla dentro de los límites de la conciencia, el objeto de la visión cae fuera de ellos. El sentimiento nos hace vivir cosas conocidas, el vislumbre (*Ahnung*), en cambio, nos revela cosas desconocidas y ocultas, y si alguna vez se tiene conciencia de ellas, se ocultan intencionalmente (Jung, 1946: 139-141).

## 1.2. El control racional

Podemos argumentar que Eco se acerca a la teoría de la creatividad como

construcción, desarrollada por Poe y Valéry cuando cuenta el proceso de la creatividad diciendo que “el que escribe, el que pinta, el que esculpe, el que compone música siempre sabe lo que hace, cuánto le cuesta. Sabe que debe resolver un problema. Sin embargo, señala Eco que los datos iniciales pueden ser oscuros, instintivos, mero deseo o recuerdo. Pero después el problema se resuelve escribiendo, interrogando la materia con que se trabaja, una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna (el eco de la intertextualidad)” (Eco, 1987:15-16).

En este mismo orden de ideas, Poe afirma que “todo argumento debe ser planeado desde el comienzo hasta su desenlace; antes de que nada sea sometido a la pluma. Podemos dar al argumento la semblanza indispensable de consecuencia y causalidad, haciendo que los incidentes y especialmente el tono, contribuyan en todo momento al desarrollo de la intención” (Poe, 1940: 6) y Valéry hace mención del *ostinato rigore* de Leonardo. Según Valéry, el verdadero valor de la obra “no procede de la oscuridad de su origen, ni de la supuesta profundidad de donde queríamos ingenuamente que saliese, ni de la sorpresa que nos causa a nosotros mismos; sino de un encuentro con nuestras necesidades, y, en fin, del uso reflexivo que sepamos hacer de ellas, es decir, de la colaboración de todo el hombre (...) Leonardo da Vinci en nada se relaciona con esos desórdenes (...), él ha fijado ante su mirada ese Rigor Obstinado. (...) instituido el rigor, una libertad positiva es posible, mientras con la libertad aparente, que consiste sólo en

poder obedecer a cada impulso azaroso, cuando más gozamos de ella más estamos encadenados al mismo punto, como el tapón de corcho en el mar: nada lo fija, todo lo solicita y sobre él se contraponen y lo anulan las potencias del universo”.

Por otro lado, Borges señala que el creador impone un orden planificado. “Abundan individuos que dominan esas disciplinas diversas, pero no los capaces de invención y menos los capaces de subordinar la invención a un plan sistemático” (Borges, 1944: 19). Notó también la idea de tanteo que tan bien ejemplifica Poe en “*Filosofía de la composición*”; Poe advirtió las dudas que le surgen al escritor a medida que cuenta una historia y debe enfrentar problemas narrativos.

En este sentido, señala Ana María Barrenechea, que se sabe por testimonios, que a Borges a menudo se le ocurría una idea para un argumento y luego iba desarrollándola y precisando sus detalles. “Más interesante aún es ver cómo traslada a la técnica literaria su modo de proceder y hace de su proceso creador una parte misma de la ficción. Así escribe cuentos en los que presenta la primera etapa de la elaboración literaria cuando sólo tiene pensadas las líneas generales. En el “*Tema del traidor y el héroe*”, destaca las fuentes de inspiración, lo provisorio de la redacción, los hiatos de la historia, las vacilaciones del creador que no entrevé la forma definitiva, hasta la posibilidad de que nunca alcance a dársela. También indica las varias soluciones que se ofrecen al espíritu para cada problema y la elección como escritor de la que juzga más adecuada. Igual provisoriedad, igual ignorancia de los detalles, iguales

dudas no disipadas hay en “*El muerto*”. (Barrenechea, 1957: 50).

Eco, como ya se señaló, al igual que estos autores, considera que existe un control racional del autor.

Una cuestión de discusión actual es el hecho de que se utilizan algoritmos de recursión para componer música o generar imágenes (especialmente en diseño gráfico) de dimensión fraccionaria, complejidad constante, bifurcación infinita o autosimilitud a través del uso de computadoras. Pero no se puede afirmar que no exista un control del autor en la creación de imágenes o música fractales, ya que el empleo de este método no homologa la situación del autor a la de un ser humano en un test de Turing.

En un test de Turing el escenario puede ser el siguiente: hay dos seres humanos y un ordenador, uno de los seres humanos, el interrogador puede preguntar cualquier cosa, sin importar el tema o la profundidad. Al ordenador se le permite hacer todo lo posible para provocar la errónea identificación. En cambio, el ser humano participante debe responder siempre verazmente a las cuestiones que se le formulen.

Turing propuso que, si las respuestas de la persona y de la máquina fueran indistinguibles, entonces la máquina “piensa” o es “inteligente”. Su criterio era puramente conductista. El interrogador podría descubrir cuál es el ser humano en el caso de que el experimento se hiciera, como ya se ha señalado, sobre la base de preguntas que responden utilizando el lenguaje natural que, de por sí, es bastante complejo. Pero hay campos en que pueden ser indistinguibles. Tal es el caso del juego de ajedrez,

de la poesía muy moderna, de la composición musical.

En estos casos, el programa puede pasar el test. En el caso de las melodías, la computadora podría hacer cambios estructurales, por ejemplo, selecciones. Pero sin programador esto no sería posible. Es cierto que la decisión del programador es limitada y que es cuestionable que el resultado sea el producto del ejercicio de la creatividad artística. Pero, señala J.O. De Almeida Marques, que no es necesario seguir la regla según la cual, por ejemplo, la música generativa se reduce a que “el compositor establezca algunos parámetros y que el sistema comience a producir música sin intervención humana”. Independientemente del programa, siempre se puede ajustar el diseño en función de la micro y macroestructura. Si algo resulta estéticamente valioso, puede ser subrayado o repetido, y si no lo es, puede ser eliminado. (De Almeida Marques, <http://www.unicamp.br/~mus/fractal/index.html>).

Este concepto del control racional del autor está presente en la idea de Lector Modelo de Eco (el lector que desde el punto de vista del autor tiene la competencia para apreciar la obra). Aquí resuena la idea de “efecto” de Poe (que en su poema “El cuervo” consistía en la elevación del alma a través de la belleza y en el logro de un tono de tristeza y melancolía mediante la repetición del estribillo “never more”) “Habiendo elegido una novela y luego, un efecto intenso, entro a considerar si éste último podrá lograrse mejor mediante la acción o el tono, o si será más fácil lograrlo recurriendo a incidentes corrientes o mediante un tono particular o a la inver-

sa, o bien tanto a la particularidad tanto del incidente como del tono” (Poe, 1940: 6). En este sentido, Eco coincide con Iser, quien entiende la lectura como un proceso dirigido por la estructura apelativa del texto.

El receptor, para Iser, es una de las posibles manifestaciones del “lector implícito”, que se halla incorporado a la estructura de la obra. El “lector implícito” (o Lector Modelo, en la terminología de Eco) hace referencia, según Iser, al carácter de acto de lectura prescrito en el texto”; o con mayor precisión, “la función de lector inscrita en la novela”, que hay que entender como condición del posible efecto, y que, por lo tanto, orienta previamente la actualización del significado, pero no la determina (Iser, 1972: 8).

En este sentido el lector se postula como operador no necesariamente empírico capaz de captar el sentido del texto. Ese texto que está incompleto y plagado de “espacios en blanco”, como los llama Eco, necesita, necesariamente de un lector con la destreza o competencia suficiente para abordarlo. De ahí surgen los conceptos de Autor Modelo y Lector Modelo que, independientemente del escritor real o del lector empírico, se presentan como estrategias discursivas. A su vez, el Lector Modelo fabrica su hipótesis del Autor, no en función de la actualización de los enunciados del sujeto empírico, sino de los intereses que los enunciados contienen virtualmente deducidos de los datos de la estrategia textual.

El autor tiene, según Eco, el derecho de indicar recorridos de lectura, mediante el meditado cálculo de cada



efecto, de cada cruce de alusiones y su texto también reclama un acto de respeto. Este acto de respeto alude a la gama de interpretaciones admisibles dado un cierto texto y a identificar ciertas lecturas como sobreinterpretaciones (Eco, 1995:9). La provocadora noción de *intentio operis* desempeña un papel importante como fuente de sentido que, aunque sin ser reducible a la pretextual *intentio auctoris*, actúa como restricción sobre el libre juego de la *intentio lectoris* (Barthes, 1994:10).

### **1.3. Límites del control del autor: la intervención productiva del destinatario**

En el programa operativo (o poética) del creador, el lector forma parte del marco generativo del texto. En este sentido, Eco retoma el planteo de Barthes que, si bien difiere de la hermenéutica y de la estética de la recepción, dado que defiende un "ahistoricismo" en la producción y en la recepción, privilegia la función del lector. Barthes sustituye la noción de obra por un nuevo objeto de estudio: el Texto. Desde su punto de vista "la metáfora del Texto es la de la red".

Si el texto se extiende es a causa de una combinatoria, de una sistémica" que sobrepasa los controles del autor (Barthes, 1994: 78). El Texto requiere del lector no consumir sino una colaboración, una producción (Barthes, 1994: 80-81).

En *Obra abierta* se invoca la intervención productiva por parte del destinatario del objeto cultural. En primera instancia y aquí está presente el planteo de Bajtin, Eco señala que toda obra de arte es "un mensaje fundamentalmente

ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante" (Eco, 1984:74) y esta ambigüedad es positivamente valorada e *intencionalmente* buscada. Las obras abiertas "son obras no acabadas que el autor parece entregar al intérprete más o menos como piezas de un mecano, *desinteresándose aparentemente* de adónde irán a parar las cosas" (Eco, 1976: 74).

Al referirse a las llamadas "obras en movimiento", el tipo particular de "obras abiertas", donde el destinatario colabora "haciendo" él también la obra, advierte Eco que aun esta inestabilidad no carece de dirección por parte del autor. "Como en el universo einsteniano en la obra en movimiento, negar que haya una única experiencia privilegiada no implica el caos de las relaciones, sino la regla que permite la organización de las relaciones. La obra en movimiento, en suma, es la posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales pero no es una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria y unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente que sin embargo siempre es *desseado* por el autor" (Eco, 1976: 76).

El arte digital permite que el receptor participe del mundo en el cual está inmersa la obra de arte digital. Es así como operan los juegos interactivos por computadora, los nuevos productos audiovisuales, etc., donde la persona se integra a esta nueva realidad.

En oposición a la idea de integración del receptor a la obra, Jauss plantea que "al concepto clásico de obra de arte autónoma le corresponde la contemplación en soledad del lector como

comportamiento paradigmático del receptor. Esta premisa es común a teorías estéticas de procedencia e intención tan diversas como la de Adorno, Gadamer o Lukács (también el concepto de *aura* de Benjamín sigue estando todavía ligado al concepto cultural de obra autónoma y disfrute individual del arte). El carácter artístico de la obra es definido con valores estéticos como perfección, forma como totalidad, contribución de todas las partes a la formación de la unidad orgánica, correspondencia de forma y contenido, o unidad de lo general y lo particular (Jauss, 1987:70).

Según Jauss, en contraposición a esta postura clásica, no existe una única respuesta correcta, que todo el mundo debiera necesariamente aceptar, sino varias interpretaciones. “Precisamente esta pluralidad de posibles interpretaciones, constituye el carácter estético del texto y da a un análisis de la recepción, especiales posibilidades que la comprensión previa del mundo de la vida (para los materialistas, la ideología) que los distintos estratos de lectores van a asimilar o incluso alterar” (Jauss, 1987:70). Esta fórmula de recepción es más adecuada a la experiencia estética, “porque apela a la libertad del lector: en la premisa sartreana de la lectura como “pacto de magnanimidad entre autor y lector” (Gauss, 1987: 72).

Sin embargo, según Eco, si bien se tiene confianza en el lector se lo limita y se lo vigila, es por ello que sólo algunas interpretaciones son legítimas. El Autor Modelo pone un límite. El proceso sin fin de la interpretación es detenida por el Hábito, al menos transitoriamente. Tal es la postura de Peirce con la

cual Eco parece concordar puesto que no la cuestiona en *Los límites de la interpretación*. El reconocimiento de un Hábito como ley requiere una comunidad como garante intersubjetiva de una noción de verdad. Esta comunidad privilegia una interpretación por consenso pero tal acuerdo no tiene porqué ser definitivo, al contrario, es falible (Eco, 1998:357-363).

Pero el autor controla sólo parcialmente la reacción del lector. La parcialidad del control depende tanto de la esencia de la obra abierta, como del hecho de que el autor no conoce realmente a los receptores empíricos. La hipótesis que formula el lector empírico acerca del Autor Modelo parece más segura que la que formula el segundo de su Lector Modelo. De hecho el autor debe postular algo que aún no existe efectivamente y debe realizarlo como serie de operaciones textuales (Eco, 1968: 89).

#### **I.4. Límites del control del autor: la intención de la obra supera su programación consciente**

Comencemos diciendo que, la *intentio operis* supera la programación consciente. En *El nombre de la rosa* al final del proceso Adso pregunta: “¿Qué es lo que más os aterra de la pureza?” y Guillermo responde: “la prisa”. Pero luego un lector le quiso hacer notar a Eco qué diferencia había con la prisa citada en la página con respecto a la siguiente, donde Bernardo Gui amenazando al cillero con torturarlo, le dice: “Al contrario de lo que creían los pseudoapóstoles, la justicia no lleva prisa, y la de Dios tiene siglos por delante”.

De hecho el diálogo entre Adso y Guillermo no estaba en el manuscrito y Eco, según relata, lo añadió en las galeadas, porque le pareció más útil, desde el punto de vista rítmico, introducir una escansión más antes de volver a dar la palabra a Bernardo. Señala Eco que el lector está justificado para preguntarse si el odio expresado por Guillermo de la prisa es el mismo que el expresado por Bernardo. “El texto está allí y produce sus propios resultados de lectura” (Eco, 1998: 137-141). “Cuando el autor está vivo y los críticos han dado sus interpretaciones del texto, puede ser interesante preguntar al autor cuánto y en qué medida él, como persona empírica, era conciente de las múltiples interpretaciones que su texto permitía. En este punto la respuesta del autor no tiene que usarse para validar las interpretaciones de su texto, es decir la *intentio operis*” (Eco, 1976: 78).

### **1.5. Límites del control del autor: la obra construye su programa**

Existe además otro sentido en el que se puede considerar que en la creación cuenta la “acción” de la propia obra.

El primer año de trabajo de mi novela estuvo dedicado a la construcción del mundo. El mundo construido es el que nos dirá cómo debe proseguir la historia. Pero cuando puse a Jorge en la biblioteca aún no sabía que el asesino era él solo. Que no se piense que ésta es una posición “idealista”, como si se dijese que los personajes tienen vida propia y que el autor, como un médium, los hace actuar siguiendo sus propias sugerencias. Lo que sucede, en cam-

bio, es que los personajes están obligados a actuar según las leyes del mundo en que viven. O sea que el narrador es prisionero de sus propias decisiones iniciales (Eco, 1998: 137-138).

Está presente aquí la idea de Pareyson de que la obra construye el programa del autor. Dice Pareyson que “formar” significa “hacer”, pero un tal hacer que mientras hace inventa el modo de hacer. La forma en lugar de existir como formada al término de la producción, ya actúa como formante en el curso de ésta. La obra de arte como puro éxito es adecuación de sí consigo misma. En el producir mismo del artista éste es guiado por la misma obra que va haciendo (Pareyson, 1940: 33-34).

## **2. Reflexiones Finales**

### **2.1. Superación de la idea de construcción por la de rizoma**

A su vez puede superarse la idea de construcción por la de rizoma. Según Deleuze y Guattari, un rizoma a diferencia de los árboles o de sus raíces, conecta cualquier punto con cualquier punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a la misma naturaleza (Deleuze-Guattari, 1997: 78). Eco no fija con rigidez la dirección del proceso generativo. Dice lo siguiente: “¿Cuántas veces al autor sólo toma una decisión relativa a la estructura semántica profunda del texto en que escoge en el nivel de realización léxica determinada palabra en lugar de otra? ¿Cuántas veces en una poesía, la decisión sobre las estructuras semánticas profundas no es su-

gerida por ciertas exigencias de la rima? La lectura no está rígidamente jerarquizada, no se desarrolla como un árbol ni como una *main street*, sino como un rizoma (Eco, 1987: 99).

## **2.2. Coexistencia de lo que el autor sabe y de lo que no sabe como esencia de la obra abierta: Historicidad de la obra de arte**

Ezequiel De Olaso señala que Borges destaca que Valéry describe dos concepciones de la literatura en su *Introduction á la poétique*. Al elogiar a la primera de estas concepciones, que Borges llama “técnica” o “clásica”, Valéry sostiene de manera similar una idea que Jauss consideraría propia de una concepción clásica: “La Literatura es y sólo puede ser una especie de extensión y de aplicación de ciertas formas del Lenguaje”. Corrobora esto con la siguiente comprobación: “¿No es acaso el Lenguaje la obra maestra de las obras literarias, ya que toda creación literaria se reduce a una combinación de potencias de un vocabulario determinado, según formas establecidas una vez por todas?” (Eco, 1987: 99).

Pero Borges señala que en otro pasaje de este libro, Valéry sostiene que “las obras del espíritu sólo existen en acto y que este acto presupone evidentemente un lector o un espectador” (De Olaso, 1987:61). Frente a esta observación, Borges concluye: “Si no me engaño esta observación modifica muchísimo la primera y hasta la contradice. Una parece reducir la literatura a las combinaciones de un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto

de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda, un número indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprendiones y distracciones colaboran con el poeta muerto” (De Olaso, 1987: 62).

Sugiere Olaso que Borges estaba bien dispuesto a ser atraído por las dos concepciones de la literatura y que no renunció a ninguna (De Olaso, 1987: 62).

Quizá y justamente por eso, también Borges, a pesar de su simpatía por la concepción racionalista, que ya se ha señalado anteriormente, anticipó la idea de la relectura o reescritura de un texto, añadiendo a la pluralidad del Texto, advertida por Barthes, y anticipada por Valéry (“*mes vers ont le sens qu’ on leur prête*”), el carácter de historicidad subrayado por la estética de la recepción, especialmente por Jauss. Sostiene Jauss que las perspectivas históricas de la palabra y el concepto permiten comprender cómo una nueva conciencia de época se separa de la tradición anterior.

El texto literario no tiene un sentido único, objetivo, acuñado de una vez para siempre (Jauss, 2002:87). Así apunta Jauss al nudo de su perspectiva: la historicidad de los fenómenos culturales, lo cual incluye todos sus planteamientos, es decir, el concepto de literatura, de crítica, de lector y de género. Además de adoptar la idea de la incorporación del lector o, en general, del receptor, como productor de la obra, creo que el carácter de historicidad de la obra es también compartida por Eco ya que adhiere a la idea del carácter fal-

ble de las interpretaciones lo cual permite admitir la coautoría del receptor a lo largo del tiempo.

En “Pierre Menard, autor del Quijote”, el personaje borgeano repite tres siglos después un fragmento de *El Quijote*: “... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir” En realidad, no se trata de una repetición idéntica del texto, sino que éste adquiere una nueva fuerza ilocucionaria, como señala Juan Nuño, en función del nuevo contexto histórico en el que es enunciado (Nuño, 1986:55).

También podría pensarse en una nueva fuerza perlocucionaria. Según el narrador, en la primera presentación del texto, “hay un mero elogio retórico de la historia”; en la segunda, las cláusulas finales: “ejemplo y aviso del presente, advertencia del porvenir” son “declaradamente pragmáticas”. El propósito de Menard no es copiar *El Quijote*, sino “seguir siendo Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard” (Gutiérrez, 2002: 17). En este mismo cuadro, Umberto Eco, en *The Role of the Reader* (1979), afirma la importancia del papel del lector en estas clases de escrituras y dice que: Algunos textos son abiertos e invitan a la colaboración del lector en la producción del sentido,

mientras que otros son cerrados y condicionan la respuesta del lector. También especula sobre el modo en que los códigos disponibles para el lector determinan lo que el texto significa cuando es leído (Eco, 1979:130).

Me he referido muy especialmente en este último tramo de mi exposición a Borges porque en él coexisten, quizá a modo de síntesis y prefigurando la concepción de Eco del proceso creativo; tanto la idea de la programación consciente, como, específicamente a través de los conceptos de re-lectura y re-escritura, de lo que escapa al conocimiento del Autor que, es la esencia de la obra de arte como obra abierta.

Por otra parte, la ambigüedad designa, en el ámbito de la estética, la propiedad de obras de arte o de procesos artísticos que permite varias interpretaciones, contradictorias entre sí pero irrefutables mutuamente. El término se ha impuesto y se codea con conceptos como polisemia, polifuncionalidad, polivalencia, apertura. Según Eco, la ambigüedad deviene la propiedad del mensaje estético en general. “Mensaje” incluye la disolución del concepto de obra. La obra no asigna una propiedad objetiva de la obra de arte, sino la estructura de una comunicación que depende tanto de la creatividad del artista como de la del receptor.

## Referencias Bibliográficas

- Barrenechea, A.M. (1957). **La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges**, Ediciones del Cífrado, Buenos Aires.
- Barthes, R. (1994). **La muerte del autor**, Paidós, Barcelona.
- Borges (1944). **Ficciones**, Ediciones Sur, Buenos Aires.

- De Almeida Marques, J.O. <http://unicamp.br/~jmarques/mus7fractal/index.html>.
- De Olaso, E. (1987). **Jugar en serio. Aventuras de Borges**, Paidós, México.
- Eco, U. (1968). **Lector in fabula**, Lumen, Barcelona.
- Eco, U. (1995). **Interpretation and Overinterpretation**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Eco, U. (1987). **Apostillas al nombre de la rosa**, Lumen-Ediciones de la flor, Buenos Aires.
- Eco, U. (1979). **The Role of Reader**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Eco, U. (1984). **Obra abierta**, Editorial Planeta-Agostini, Buenos Aires.
- Eco, U. (1998). **Los límites de la interpretación**, Lumen, Barcelona.
- Gutiérrez, E. (2003). **Borges y los senderos de la filosofía**, GEA, Argentina.
- Iser, W. (1972). **Der implizite Leser**. Kommunikationformen des Romans von Bunyan bis Beckett, Munich.
- Jauss, H.R. (1987). El lector como una nueva instancia en la literatura. En: **Estética de la recepción**, Arcos/Libros, Madrid.
- Jung, C. G. (1946). Psicología y poesía. En: **Filosofía de la ciencia literaria**, F.C.E, México.
- Nuño, J. (1986). **La filosofía de Borges**, F. C. E, México.
- Pareyson, L. (1940). **Estética. Teoría della Formatività**, Zanicheli Editore, Bologna.
- Poe, E.A. (1944). **Filosofía de la composición**, Emecé, Buenos Aires.
- Preta, L. (1998). Pensar imaginario. En: **Imágenes y metáforas de la ciencia**, Alianza, Madrid.
- Valéry, P. (1982). **Escritos sobre Leonardo Da Vinci**, Ed Catedra, Buenos Aires.