

## "OBRA ABIERTA": ANTICIPACION PRAGMATICA DE UMBERTO ECO

*Ernesto G. Edwards*

Hace muchos años, reflexionábamos sobre determinadas orientaciones pragmáticas ya anticipadas por U. Eco en "Obra abierta", imprescindibles para interpretar una obra de arte que hoy se nos presenta como "abierta", en ocasiones "en movimiento", y siempre como "metáfora epistemológica" de nuestro tiempo, en el marco de una concepción del arte como un proceso determinado por tres momentos insustituibles: creación, obra, recepción.

Para una adecuada introducción a la pragmática del texto debemos comenzar recordando que fue una evidencia incuestionable que algunas producciones artísticas demandaban la necesaria intervención interpretativa del usuario o gozador de las mismas (1), recayendo en el momento de la recepción la activación del circuito comunicativo del arte y la colaboración en el proceso creativo (2).

Nos parece imprescindible referirnos a determinadas orientaciones de la lingüística y semiótica textuales, que se conocen como "pragmática del texto". Resulta imposible aproximarse al tema sin detenerse brevemente en Ch. Morris, lógico norteamericano que distinguiera como dimensiones del signo una semántica, una sintáctica y una pragmática, esta última consistente en el estudio de la relación existente entre los signos y los sujetos que usan los signos (3), y definida, en

---

(1) Para este tema recomendamos ver, entre otros tal vez más actuales, "*Ultimas tendencias del arte de hoy*", de Gillo Dorfles, Barcelona, Editorial Labor, por entender que para lo especificado no ha perdido vigencia (1969).

(2) Entendemos aquí al arte como un proceso que comprende tres momentos: creación, obra y recepción, coincidiendo con R. M. Ravera, en "*Imagen y lenguaje*", Actas del 2do. Congreso de Lingüística, San Juan, 1980.

(3) TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D. F., Siglo Veintiuno editores, 1980. p. 107, art. "*La semiótica*".

primera instancia, en "Fundamentos de la Teoría de los signos" como "la relación de los signos y sus intérpretes" (4).

Posteriores a Morris, se suceden autores preocupados por el aspecto pragmático del signo, los que han ido convergiendo en conclusiones que se acercan bastante, por sus relativas coincidencias, sobre aspectos tan relevantes como: contexto, enunciación, mensaje, información, comunicación, etc.

P. Ramat, lingüista italiano, nos habla de una dimensión pragmática de la lengua como un "proceso de locución en el interior de una situación determinada" (5), agregando que la frase, en sí misma, no tiene un valor semántico definido, pues depende de múltiples factores contextuales que están siendo investigados, actualmente, por diferentes disciplinas lingüísticas. Éstas enfocan a la producción lingüística en su totalidad: el texto (6). Aquí importa la opinión de un representante de la pragmática, S. J. Schmidt, quien nos advierte que "lo que primero se manifiesta fenomenológicamente al lingüista es el hecho de la comunicación verbal observable y no la existencia de palabras, frases o textos" (7), de manera que la comunicación se establece entre interlocutores reales insertos en una situación y momento históricos concretos, o sea, que los hablantes que se contactan intermediando la lengua jamás se relacionan "en un 'vacío', sino siempre en situaciones concretas y de la manera más diferente en acontecimientos

---

(4) FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*. Madrid, Alianza Editorial, 1980. Morris, convencido de la insuficiencia de esta definición, propuso la siguiente: "Pragmática es aquella parte de la semiótica que trata del origen, usos y efectos producidos por los signos en la conducta de otro de la cual aparecen", siendo ésta una concepción behaviorista Cfr. Tomo pp. 2654-2655.

(5) RAMAT, Paolo. *Perspectivas de las nuevas tendencias en lingüística, comunicación para el ler. Congreso Internacional de Semiótica*, Milán, 1974.

(6) Destacándose, entre otras, la Sociolingüística, la que, Según Ramat, "estudia el aspecto pragmático del lenguaje teniendo en cuenta el análisis del comportamiento lingüístico en el contexto sociocultural". Para Todorov, *ob. cit.*, p. 79: "disciplina en la que los investigadores no han llegado a ningún acuerdo en cuanto a la naturaleza de la relación" existente entre el lenguaje y el contexto.

(7) SCHMIDT, Siegfried J. *Teoría del Texto*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1977, p. 23.

comunicativos o en una actividad comunicativa (8), lo que lleva, con relación a la teoría del texto que busca, a formular la siguiente hipótesis: "únicamente se constituyen operaciones verbales en vinculación absoluta con procesos concretos de comunicación dentro de una sociedad, y sólo conforme a ésto se pueden describir, porque el lenguaje únicamente existe, y es importante socialmente, como instrumento de comunicación" (9).

Con lo expuesto, notamos el crecimiento en importancia que va adquiriendo, para la dilucidación de estas cuestiones, la noción de "contexto", que E. Coseriu define del siguiente modo: "Toda la realidad que rodea a un signo, un acto verbal o un discurso, como presencia física, como saber de los interlocutores y como actividad" (10).

T. Todorov, por su cuenta, habla de contexto como de una "situación de discurso", de este modo: "Conjunto de las circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación (escrito u oral), circunstancias que comprenden el entorno físico y social en que se realiza ese acto, la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de estos últimos, la idea que cada uno se hace del otro y los acontecimientos que han precedido el acto de enunciación" (11).

Podemos aquí concluir brevemente diciendo que si el lingüista no estudia y analiza palabras, frases o textos aislados de todo contexto, sino, muy por el contrario, debe enfrentarse con situaciones concretas de enunciación (12), es acertada la demanda de Coseriu de reconocer "la necesidad de cierta lingüística del hablar", pues el hablar, como sabemos, es más amplio que la lengua, ya que además de sus propias circunstancias, utiliza también actividades complementarias no verbales (mímica, ademán, gesto, silencio, etc.) (13).

---

(8) *Ob. cit.*, p. 23.

(9) *Ibidem*, p. 47.

(10) COSERIU, Eugenio. *Teoría del lenguaje y lingüística general Madrid*, Editorial Gredos, 1969. Art "Determinación y entorno", p. 313.

(11) TODOROV, Tzvetan. *Ob. cit.*, p. 375.

(12) SCHMIDT, Sigfried J. *Ob. cit.*, p. 23.

A esta altura, nos resulta innegable la importancia de la dimensión pragmática del signo, que trasladada de la Lingüística al ámbito de la Estética, nos permite introducirnos al fascinante mundo de la obra artística contemporánea, definida por U. Eco como "obra abierta".

Sucede entonces que lo que hoy llamamos pragmática textual había ya aparecido en el horizonte estético por el reclamo de la obra de arte misma de ser interpretada en su situación particular de espacio y tiempo, abandonándose algunas posturas típicas de teorías formalistas y generativistas (14), las que en definitiva hacían un enfoque parcial y siempre incompleto del texto. Se trata aquí, en cambio, de asumir un esquema primario que no desvincula al texto de las circunstancias condicionantes de la interpretación y de su dispositivo generativo (en el que el autor habría ya previsto los posibles futuros pasos del intérprete).

Queda ahora por ver de qué se trata y qué propone Umberto Eco en su "Obra abierta", libro que por primera vez, y sin quererlo, **habría iniciado el camino de la pragmática del texto.**

Hemos dicho que notamos cómo hoy en día muy distintos géneros artísticos nos ofrecen obras de arte que requieren la colaboración del intérprete para recobrar su sentido, pues es la misma obra la que le provee múltiples posibilidades semánticas, creciendo así la decisiva trascendencia de la noción de contexto. Es el contexto el que va marcando, en parte, los límites de la interpretación, ya que el autor, es decir, el creador, ha previsto, al parecer, el momento de la recepción, sugiriendo, aunque sin poder determinarla, la decisión de su usuario, estableciéndose entre el autor y el receptor (todavía imaginario al momento de la creación) un juego de proyectos y estrategias (15), explicado precisamente por la pragmática del texto.

---

(13) COSERIU, Eugenio. *Ob. cit.* Cfr. pp. 285291.

(14) RAMAT, Paolo. *Ob. cit.*

(15) ECO, Umberto. *Lector in Fábula*. Barcelona, Editorial Lumen, 1987. Recomendamos consultar toda la obra.

U. Eco es quien reconoce, en "Lector in fábula", anticipándose a su época, haber hecho "pragmática del texto", aunque sin saberlo, en "Obra abierta", en su primera edición de 1962. Nos importará aquí hacer una breve exposición de sus principales conceptos, y sus relaciones con otras investigaciones.

Ya en el primer capítulo, "La poética de la obra abierta", Eco nos informa de la existencia de recientes producciones de música instrumental en las que se destaca "la particular autonomía ejecutiva concedida al intérprete" (16), pues requieren de éste su decisiva intervención en la conformación estructural de la obra, intervención prevista por su autor en su programación. Eco comienza así a destacar algunos contrastes entre las obras musicales clásicas y las nuevas: las primeras eran o una guía inequívoca a seguir o una obra traducible de manera definida y conclusa; las segundas, en cambio, son una ostensible "posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete" (17), convirtiéndose de tal modo en verdaderas obras "abiertas". La calificación, que revive la polémica estética sobre la "definitividad" y la "apertura" de una obra de arte, acepta que la obra es "forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado" (18), presentando el creador tal forma para ser gozada e interpretada de múltiples maneras, siendo entonces, a la vez, abierta a variadas interpretaciones. Estas no obstante no podrán deteriorar mínimamente su perspectiva original, a no ser que intencionalmente se le inflija violencia al texto artístico, situación que aclara Eco en "Lector in fábula", al advertir que se puede hacer violación a un texto e igualmente provocarnos sutiles goces, pero ésto no sería cooperación textual promovida por el texto, que es de lo que se trata (19).

---

(16) ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona, Editorial Ariel, 1979. p. 71.

(17) *Ob. cit.*, pp. 7173.

(18) *Ibidem*, p.74.

(19) ECO, Umberto. *Lector in Fábula*. Cfr. cap. 3, pp. 73-89, y cap. 4, pp. 96-120.

Creemos que esta obra "abierta" frente a la cual ahora nos encontramos y que está a la espera de nuestra ejecución o lectura, para que le demos su "existencia estética" (20) dependerá en cierta forma en sus cada vez nuevas configuraciones, de particulares momentos situacionales. Este hecho nos devuelve a escena el contexto, que recibiera gran espacio en la investigación de E. Coseriu al tratar el tema de los entornos, importantes "instrumentos circunstanciales de la actividad lingüística" (21), y verdaderos orientadores y portadores de sentido de todo discurso.

Coseriu clasifica a los contextos en idiomático, verbal y extraverbal, siendo este último el más pragmático de todos por no estar constituido por circunstancias lingüísticas conocidas por los hablantes (22) sino más bien por el espacio-tiempo del hablar. Este contexto extraverbal está subdividido en físico, empírico, natural, ocasional, histórico y cultural, y la integración de todos ellos constituye un gran contexto en el que interjuegan: el espacio físico que rodea a los hablantes, los lugares mencionados no visibles durante la enunciación, la ocasión del discurso, las circunstancias históricas conocidas por los interlocutores, y todo lo perteneciente a la tradición cultural de cada pueblo. El contexto, queda claro, es protagonista, junto al intérprete, del momento receptivo y configurativo de toda obra de arte actual, aunque alguien, erróneamente, pueda reclamar que tal variedad interpretativa pudiera corresponder también a las obras tradicionales, a la manera de las actuales. Si bien podemos conceder, con Eco, que los antiguos ya se habían detenido en el factor subjetivo al pensar la obra, que en el Medioevo se prevé la posibilidad de leer las Escrituras en cuatro sentidos distintos, y que tras el Renacimiento se encuentra cierta "apertura" en la "forma abierta" barroca, debemos establecer que recién en la segunda mitad del siglo XIX aparece por primera vez una

---

(20) Cfr. Etienne Gilson, *"Pintura y realidad"*, Madrid, Editorial Aguilar, 1961, donde el autor distingue entre "realidad artística" y "existencia estética".

(21) COSERIU, Eugenio. *ob. cit.*, p. 309.

(22) *Ob. cit.* pp. 313-315.

poética conciente de la obra "abierta", encontrando creaciones como las que menciona Eco: "Art poethique" de Verlaine o el monumental "Ulyses" de Joyce, entre otras (23). Las experiencias artísticas mencionadas no condenan a la obra a no tener un sentido, porque prosiguiendo con Joyce éste introduce claves pues desea que su Ulyses "sea leído en cierto sentido. Pero este 'sentido' tiene la riqueza del cosmos y, ambiciosamente, el autor quiere que ello implique la totalidad del espacio y el tiempo; de los espacios y los tiempos posibles" (24). Este buscarle "cierto sentido" a la obra parece requerir que el autor, a través de sus mecanismos generativos, actúe previendo el momento interpretativo, para que le sea posible al lector de tal texto artístico recuperar la estructura imaginaria, o para que se comporte de un modo más o menos previsible. Ésto mismo lo explica Eco en "Lector in fábula", cuando hace notar cómo Wellington imaginó un Napoleón Modelo más exacto que el Wellington Modelo que imaginó Napoleón, a juzgar por los resultados de la batalla. Pero "...a diferencia de la estrategia de guerra, en la estrategia literaria el autor, casi siempre, quiere hacer ganar y no perder al lector" (25).

No sabemos si nos ha querido hacer ganar o no, pero es en los posibles movimientos del lector en los que debe haber estado pensando J. L. Borges al componer su poema "Tankas". Acompaña al título un asterisco que remite, previo a sumergirnos en su lectura, a la nota explicatoria: "TANKAS. he querido adaptar a nuestra prosodia la estrofa japonesa, que consta de un primer verso de cinco sílabas, de uno de siete, de uno de cinco, y de dos últimos de siete. Quién sabe cómo sonarán estos ejercicios a oídos orientales. La Forma original prescinde asimismo de rimas" (26). Para los que alguna vez hemos versificado,

---

(23) ECO, Umberto. *Obra abierta* pp. 75-82.

(24) *Ob. cit.*, p. 82.

(25) ECO, Umberto. *Lector in Fábula* Cfr. cap. citados.

(26) BORGES, Jorge Luis. *El oro de los tigres*, en "*Obras completas*", Buenos Aires, Emecé Editores, 1980, p. 1140.

nos resulta inevitable, simultáneamente con el leer, ir contando las sílabas y los versos del poema, para sorprendernos, leyendo los dos últimos, en los que el poeta escribió:

"Ser en la vana noche

El que cuenta las sílabas" (27), y así descubrimos capturados en la trampa borgeana, al no saber si se refiere a él mismo o a nosotros, sus lectores, y al habernos hecho, de todos modos, seguir la cuenta de su versificación.

A esta altura, se nos impone la necesidad de definir cuál es la propuesta de Umberto Eco en "Obra abierta". Dice Eco que "la poética de la obra abierta tiende a promover 'actos de libertad conciente' (28): ésto significa que el intérprete debe instaurar "la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada" (29), lo que nos explica que la "obra abierta" no debe ser gozada interpretando solamente un hecho de arte ya producido, donde la colaboración del lector es esencialmente intelectual, sino que también poseemos "obras abiertas" a las que debemos organizar y estructurar, las cuales Eco define como "obras en movimiento", entre las que menciona: la producción musical "Scambi", la Facultad de Arquitectura de Caracas (escuela que se inventa cada día), o el "Livre" de Mallarmé.

La propuesta consiste en efectuar "actos de libertad conciente" porque el concepto de obra abierta contemporánea de U. Eco, tal como lo expresa R M. Ravera, es el de una obra "...que en lugar de comunicar significados unívocos desata constelaciones de significaciones múltiples e indeterminadas que al promover gran información asumen máxima disponibilidad semántica" (30). De esta manera, la obra invita a la partici-

---

(27) *Ob. cit.*, pp. 1068-1089.

(28) ECO, Umberto. *Obra abierta* pp. 74-75.

(29) *Ob. cit.*, p. 75.

(30) RAVERA, Rosa María, *Comunicación y Mensaje*, Buenos Aires, Museo de Telecomunicaciones, 1981, p. 10.

pación del intérprete, a que éste se interne en la aventura de descubrir nuevas y distintas formas en cada lectura, a que juegue a recrear la obra cada día, y a que, en síntesis, el intérprete sea el actor de una historia en la que será guiado por un director ausente: el autor.

Pero este mismo autor no puede abandonarse a una inventiva sin nexos, si quiere obtener los resultados buscados. Deberá proveerse de recursos con los que, al instrumentarlos, conseguirá inducir al lector a una reacción medianamente prevista, "a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, una ejecución personal (31).

Sabedor Eco de que "El lenguaje no es una organización de estímulos naturales", sino una "organización de estímulos realizada por el hombre", nos indica la necesidad de analizar nuestra reacción frente a determinadas oraciones, distinta según la situación, a pesar de enfrentarse con un estímulo lingüístico común, y también distinta según quién recibe la información lingüística o estética. Conociendo ésto, cada autor busca organizar las palabras "con una precisa intención sugestiva", evitando una inmediata univocidad semántica, creando así "un campo de sugerencia" (32), que puede verse ampliado al agregar palabras intencionalmente ricas en efectos auditivos, como sucede con la oración analizada por Eco: "Ese hombre viene de Bassora, pasando por Bisha y Dam, Shibam, Tarih y Hofur, Anaiza y Buraida, Medina y Khaibar, siguiendo el curso del Éufrates hasta Alepo" (33). Con lo anterior se pretende, con sugerencias fónicas de imprecisas referencias, una reacción auditiva que nos lleve a experimentar lo que se entiende como "efecto estético", intentando que el significante también remita a sí mismo, y así, se convierte el mensaje en autorreflexivo, y de tal modo, infinitamente connotativo. Todo ello sin llegar a un punto en que la ambigüedad de un signo provoca que estas obras de arte se escapen totalmente de la previsión de su autor, por lo que

---

(31) ECO, Umberto, *Obra abierta*, p. 98.

(32) *Op. cit.*, pp. 110-116.

(33) *Ibidem*, p. 116.

a veces, éste debe valerse de distintos medios contextualizadores, capaces de indicar, entre los posibles caminos, cuál elegir. Porque "si bien el arte no se define por el código de la lengua, no puede eludirlo fácilmente" (34), ya que a veces, la imagen es acompañada por el lenguaje "discretamente en la forma de un título, referencia no siempre prescindible" (35). Es precisamente lo que ha sucedido con una de las obras del artista plástico Emilio Renart, tal como nos lo cuenta R. M. Ravera: "Imprecisos, casi tibios recortes blancos sobre fondo azulino de poderosa carga metafórica. Cielo poblado de islotes, nubes indiscifrables y un título inequívoco: '2 de abril'. El pintor se explica" (36). En este caso, Renart ha logrado la contextualización de la obra a través del título, y aún hoy, pasados doce años, revivimos ante la mención de tal fecha la emoción por el recuerdo de nuestros héroes muertos. Y así, hemos sabido a qué momento exacto de nuestra historia se refería el artista. La mención de este ejemplo quiere demostrar la oportunidad de contextualizar la obra, para recuperar el momento generativo de la misma, y con él, no sólo la dimensión semántica sino también estética, que de otro modo nos resultarían incompletas. Y podríamos seguir ejemplificando. Vayamos a títulos de álbumes de actuales bandas de rock and roll, los denominados "discos conceptuales" así llamados por ser una obra cuyas canciones que la integran tratan acerca de un tema común. El grupo argentino "Vox Dei" grabó "La Biblia". Por si quedaban dudas sobre de qué se trata, con tal título se han despejado. Los "Redonditos de Ricota" editaron "Oktubre". Escribir octubre con "k" nos exime de mayores comentarios, pero si además la letra del tema introductorio dice: "De regreso a octubre / (desde octubre)/ sin un estandarte de mi parte.../te prefiero...igual, internacional (37), estaremos ante una "obra abierta" que requiere de nuestra colaboración para decodificarla, con el aporte de nuestro pro-

---

(34) RAVERA, Rosa María, *Art. cit.*, p. 11.

(35) *Ibidem*, p. 12.

(36) RAVERA, Rosa María. "Renart, ideas y logros", artículo publicado en diario "Clarín", Buenos Aires, 22/04/82. p. 22.

pio universo del discurso, y ésto sin poder considerar cuántas interpretaciones más inspirará a otros gozadores de "Oktubre". Y sin olvidarnos de qué sensaciones provocan sus iniciales efectos de sonido, semejantes a la metralla propia de la acción bélica, y su música, con su ritmo marcial que sugiere rebelión y revuelta, y que alguno hasta hablase de una anticipadora justicia popular. Pero seguramente pudiendo recuperar siempre la intención originaria de remitirla a la Rusia zarista de 1917 y a su inmediata revolución de octubre. Y para más datos, en otra variante de ejecución de la misma obra, presenciamos en Rosario (Santa Fe), en diciembre de 1993 a su vocalista líder levantar desafiante su puño izquierdo, por si hiciera falta mayor contextualización. Aunque también convengamos que un título no es siempre garantía de interpretación inmediata, porque si mencionamos una obra denominada "Heroína" alguien no sin razón podría pensar en Julieta o en Juana de Arco, pero si agregamos que el título corresponde a un rock compuesto por L. Prodan, ex líder de "Sumo", no será muy complejo recontextualizarlo y comprender que alude al nocivo alucinógeno. ¿Quién? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Por qué? Claves de interpretación para cualquier "obra abierta".

A lo largo de nuestra exposición hemos ido viendo cómo, a partir de la obra de arte contemporánea, se han debido ir transformando, en unos casos, o abandonando en otros, antiguos cánones y normas establecidos por la Estética. Por ejemplo, y por nombrar sólo a uno, B. Croce otorgó excesiva autonomía a la obra de arte al negarle carácter de conocimiento conceptual, limitando el momento receptivo a la contemplación de la imagen (38). Hoy ya no es posible que, ante una obra de las denominadas "abierta", nuestro comportamiento sea el de meros observadores o contempladores. El arte de nuestra época nos ha destinado a ser los actores legítimos de la actividad creativa. Para lograr ésto, ya hemos explicado cómo los creadores asumen el

---

(37) SOLARI, Carlos "Indio". *Patricio Rey y sus redonditos de ricota. Octubre*. Buenos Aires, Del cielito Records, 1986. Para mayores elementos sobre este punto Cfr., de autores varios, "Los Redondos", Buenos Aires, Editora AC, 1992.

(38) CROCE, Benedetto. *Breviario de Estética*, Madrid, Espasa Calpe S. A., 1967, p. 17.

programa de ir previendo los posibles pasos del usuario o lector, el que gozará de su libertad imaginativa, pero ciertamente limitada por el mismo texto y por su situación o contexto.

Asimismo, hemos pretendido reflejar cómo U. Eco anticipó propuestas pragmáticas ya en "Obra abierta", en 1962, en una época que necesitaba y demandaba tal enfoque, ante el auge de la obra de arte no tradicional.

Independientemente de cuáles han sido los motivos que impulsaron a esta actitud estética a los artistas contemporáneos, es una realidad que el arte ha abandonado toda intención de univocidad. Nuestros creadores aceptan hoy el desafío de imaginar obras que encierren una infinidad de lecturas posibles, favorecidas por la ambigüedad semántica otorgada al mensaje, como lo ha hecho la corriente pictórica informalista (39), que nos ofrece la posibilidad de gozar, no ya observando un cuadro con significado propio y único, sino de imaginarlo en sus múltiples sentidos posibles.

Pero el artista, hombre al fin, no quiere desasirse totalmente de su obra, a la que considera propia, y asiste, como si fuera un mudo apuntador de un guión cinematográfico inexistente, al gozoso juego interpretativo, sabiendo de antemano pero a medias, qué puerta de acceso ha de elegir su ocasional receptor. Es que el creador ya ha previsto nuestra conducta. Todo esto conduce a entender al arte como un proceso de tres momentos entrelazados: la creación, su obra y la interpretación. Atento a esto último, la pragmática del texto revaloriza al destinatario de la obra, el que será comprendido ahora en su contexto, al igual que su creador.

El contexto, a pesar del olvido o desprecio de algunos, es hoy, junto al creador, el receptor y el texto, imprescindible engranaje de la maquinaria artística, responsable de provocar la feliz ocasión de "actos de libertad conciente", señalados en la propuesta de la poética de la obra abierta.

---

(39) Cfr. Gillo Dorfles, *op.cit.*

## RESUMEN

La intención de nuestro trabajo ha sido la de exponer la anticipación pragmática que realizara U. Eco en "Obra abierta", ya en 1962, insustituible para una hermenéutica de la obra de arte, que pone especial atención en la instancia del usuario, imaginando un lector modelo ejerciendo actos de libertad conciente para una obra que se presenta como abierta, a veces en movimiento, e invariablemente como metáfora epistemológica de nuestro tiempo.

Hemos presentado algunos aportes que sobre el contexto han realizado lingüistas, aportes que pueden trasladarse satisfactoriamente al campo de la estética, como adecuado límite a una multiplicidad infinita de sentido de la obra de arte, para servirle de gran utilidad, a pesar de que ciertas teorías ya clásicas de la Estética puedan haber pensado, en su momento, lo contrario.

Finalmente, buscando algo diferente, con relación a los efectos de las obras de arte en sus gozadores, provocados intencionalmente por sus autores, hemos insertado ejemplos de experiencias propias y disímiles entre las mismas, como nos sucedió con J. L. Borges y con la banda de rock *Los Redonditos de Ricota*.