

algunas intermitencias, en sus poemas en prosa y merece enfatizarse que los redactados desde la segunda mitad de los años veinte, y que no aparecen en *Desolación*, son de las páginas más bellas que haya podido escribir. Las barcas y el mar, el agua, el cristal, el fuego, el aceite, la ceniza, la arena, la harina, flores, frutos y animales pasan por sus líneas en un canto de alabanza y asombro, y parece como si con él Gabriela destilase todo su amor y dolor de vivir, identificada ya con el silencio y la inocencia de la naturaleza. Era el complemento consecuente de su sentimiento religioso y el sosegador reverso de sus afanes por una vida social más digna, de su piedad por el mundo de los hombres y de su ternura anhelante, de madre frustrada, por el mundo de los niños. Y para los niños parece estar escrito realmente *El miedecito de la gacela*, uno de sus textos de más interés, lo más parecido a un relato infantil, y que seguramente debe de haber redactado en un momento de paz y contento, de los pocos que le deparaba su vida ajetreada y difícil.

René Letona

Umberto Eco: de la semiótica a la novela

Uno de los escritores italianos que ha tenido mayor proyección en todo el mundo durante estos últimos años ha sido Umberto Eco con su novela *Il nome della rosa*. Como es sabido, su éxito excepcional en España ha sido paralelo al que ha gozado en muchos otros países. Yo me siento activamente inmerso en el proceso de difusión de la misma en nuestra península. A finales de 1980 recibí el ejemplar de la primera edición que acababa de salir en septiembre en Italia editado por la Bompiani. Desde hacía bastante tiempo yo venía siguiendo muy de cerca los esclarecedores trabajos del profesor Eco en el campo de la semiótica. Tan es así que, uno días antes de que apareciese su seductora narración, en el Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de aquel año, yo me había servido en parte de sus aportaciones para estructurar mi teoría sobre «El mimema, unidad primaria de la teatralidad». Expuse entonces, en aquel encuentro de investigadores, que para la visión conjunta del fenómeno teatral y para el análisis de sus elementos significativos era muy interesante la breve pero aguda ponencia de Umberto Eco [...] «Para-

mètres de la semiologie théâtrale» y aclaraba en mi comunicación: «Para estudiar semiológicamente el comportamiento del cuerpo humano, utiliza Eco un ejemplo de Peirce, ya clásico en estos trabajos, el del borracho exhibido para demostrar la necesidad de la sobriedad alcohólica». Seguidamente añadía «Creo que a través de este ejemplo sobre la funcionalidad escénica del cuerpo humano podemos acercarnos a intentar fijar la unidad primaria de la teatralidad». No voy a seguir exponiendo la teoría entonces presentada y después ampliamente desarrollada. Baste con lo dicho para testimoniar de mi conexión y contacto científico con Eco antes de su «boom» como novelista. Contacto que se continúa. El *Congreso Internacional de Semiótica del Teatro* que organicé en el Instituto Español de Cultura de Roma presidido por él ha tenido una gran resonancia en todo el mundo.

He de confesar que, cuando me llegó el denso volumen de *Il nome della rosa*, lo dejé dormir durante algún tiempo, pero debo añadir que en el momento en que decidí hincarle el diente, ya no pude abandonarlo hasta llegar al final. Tenía la novela tal poder de captación que imposibilitaba que se interrumpiera por banalidades de la vida diaria el acontecer apasionante del mundo que allí se nos ofrecía. Inmediatamente hice dos reseñas que se complementaban, las cuales fueron las primeras que aparecieron en España sobre la misma, a pesar de haber sido retenidas algunos meses para que su publicación antecediase con no demasiada distancia a la edición española de la obra. Mi primera crítica se titulaba «Umberto Eco: la tentación de la novela» y apareció el 10 de septiembre de 1981 en *Diario 16*. El título que utilicé ya sitúa la creación de este autor en un camino especial, propio. Al resaltar el hecho de la «tentación de la novela», ya se transparenta que su autor vive funcionalmente en otra esfera y que ha ido a la narrativa por una provocación surgida. Un aspecto clave de su esfera vital es el mundo científico de investigador semiótico, en el que ocupa un primerísimo lugar; y la tentación que experimentó era, sencillamente, la de aplicar sus conocimientos a una creación propia, habiendo conseguido aquéllos, magistralmente, a través del análisis del mundo de los narradores en los más diversos niveles y épocas. Por ello en aquel artículo decía: «*El nombre de la rosa*, primera incursión en la narrativa del conocido semiótico Umberto Eco, acaba de publicarse en Italia, y en España verá la luz a primeros del año próximo de la mano de la Editorial Lumen. El libro ha sido acogido con inusitado entusiasmo por la crítica, que lo presenta como una de las mejores novelas europeas de los últimos años, veredicto que ha sido corroborado por la reciente concesión a la obra del XXXV premio Strega». Hoy habría que añadir se destacada posición en la narrativa mundial, así como la lista de los innumerables premios que ha obtenido.

Creo que para poder somormujear con soltura en el interior de la novela es imprescindible acercarnos a la personalidad de su realizador. Nos encontramos ante una peculiarísima creación surgida del acontecer cotidiano de su autor a pesar de los siglos y circunstancias que separan la narración de su presente. Sorprende a todos los que se acercan a él la polifacética personalidad de Umberto Eco. A los veintidós años, en 1954, se doctora en Filosofía por la Universidad de Turín, con una tesis que, en aquellos años de búsqueda y de renovación, podía parecer escandalosa. El tema escogido era *El problema estético en Tomás de Aquino*. El que un joven brillante se dedicase, una vez más, a estudiar el puntal máximo de la filosofía escolástica fue, evidentemente, una

provocación para los que querían romper, incluso, con pensadores más recientes, como un Kant o un Hegel. Se publicó poco después, en 1956 y en el 1970 apareció una segunda edición revisada e incrementada. Hay un aspecto especialmente significativo, que Eco señala en la última versión, y es que cuando comenzó al trabajo en 1952 tenía «uno spirito di adesione all'universo religioso di Tommaso d'Aquino e mi ritrovo ora ad aver regolato i miei conti da gran tempo con la metafisica tomista e la prospettiva religiosa». Un punto nos acerca a la vivencia y actualización sensible de su novela, cuando dice, refiriéndose a su tesis doctoral: «Vale a dire che il libro era stato incominciato come l'esplorazione in un territorio che consideravo ancora contemporaneo...»¹. Una de las facetas más brillantes de su novela es precisamente eso, acercarse a ella a pesar de ser el siglo XIV, tanto el narrador como el lector, como a la exploración de una época vivida. En esta resurrección del pasado, y en esta incorporación vital a él, reside, creo, parte de su éxito entre el gran público. Otro aspecto pudiera ser la metodología estructural vigente, a la cual Eco le encuentra cierta relación con la metodología escolástica². Y, desde luego, sus aportaciones sobre la estética medieval que en la novela es uno de los aspectos más desarrollados. Por aquellos años, en 1955, José María Valverde dio a conocer su «Introducción a la polémica aristotélico-tomista sobre la trascendencia metafísica de la belleza»³.

Unos años después, en 1962, publica Eco su *Opera aperta* en donde se enfrenta con la forma y la indeterminación en las poéticas contemporáneas. Fue Italo Calvino quien le animó a realizar un libro sobre el tema. El cual reeditado varias veces originó grandes polémicas. Sus hallazgos fueron, en gran parte, adoptados por el «Gruppo 63». Encontrándose Eco, desde entonces siempre en la vanguardia, cosa lógica ya que el planteamiento de la obra abierta nos posibilita a todos para una vanguardia permanente. El «Gruppo 63» estuvo muy relacionado con *Il Verri*, revista en la que colabora Eco, que empezó a publicarse en 1956 por Luciano Anceschi. En ella intervinieron entre otros, Nanni Balestrini, Bruno Barili, Alfredo Giuliani, Fabio Curi, Angelo Guglielmi, Antonio Porta y Edoardo Sanguinetti. También se puede conexas con dicho grupo *Marcatré* editada en Génova y en Milán y en cuya redacción se encontraban Eco, Sanguinetti, Paolo Portoghesi, Diego Carpitella y Gillo Dorfles. Preconizaba aquella generación, si no es osado llamarle así, que «ante la confusión de valores en la que se encontraba la literatura, se necesitaba —según decía Luciano Anceschi— maneras adecuadas y abiertas en una forma activa de contacto con las palabras, en un diverso modelo de invención y junto a ella de crítica»⁴. Otra línea que también aparece en *Il nome della rosa*, la forma activa de las palabras y la apertura del texto. Eco en *Opera aperta*, toca distintos recintos, por ejemplo habla de la música de aquel momento: «Tra le recenti produzioni di musica strumentale possiamo notare alcune composizioni con-

¹ Il problema estetico in Tommaso d'Aquino, 2.^a edizione, Bompiani, 1970, p. 6.

² Op. cit., p. 7.

³ Revista de las ideas estéticas. Citada por Eco, p. 9.

⁴ Giuliano Manacorda, Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965), Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 382.

trassegnate da una caratteristica comune: la particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete»⁵.

Lo cual plantea una nueva dialéctica entre obra e intérprete, y recuerda que en la Edad Media se desarrolla la teoría del alegorismo, que prevé la posibilidad de leer la Sagrada Escritura —e igualmente la poesía y las artes figurativas— además de en su sentido literal, en otros tres sentidos: alegórico, moral y anagógico⁶. Ello se corresponde con los distintos niveles que en ella se multiplican del texto de *Il nome della rosa*. Además, se ha conseguido, con gran habilidad, que cada lector sea desgustador minoritario de lo que en realidad es, por voluntad de su autor, una obra de masas. En la cual se toca con pericia, una serie de campos que al especialista en ellos le apasionan por el dominio con que se abordan, haciéndole, en parte, creer que cada uno de ellos es el central.

Así, semióticos, lingüistas, medievalistas, bibliófilos, artistas, eclesiásticos, teólogos, liturgistas, naturalistas, botánicos, folcloristas, moralistas, científicos... creen encontrarse ante una novela amena, que se sitúa con rigor en su temática peculiar.

Pero por si todos estos grupos restringidos no bastasen para convertirse, sumados, en una masa, la novela sabe apasionar también al lector medio de novelas policíacas, al interesado en narrativas eróticas, al buscador de realismo y al que sueña con fantasías y se interesa en el superrealismo. Sí, su novela es una «opera aperta».

La publicación, dos años después, en 1964, de *Apocalittici e integrati* irrita a los sectores más conservadores de la crítica. Plantea cierta incomodidad en las sensibilidades estáticas pretender analizar científicamente las obras populares, tradicionalmente desdenadas como los «comics» o «fumetti» (el tipo de Superman en sus distintas reencarnaciones, la llamada música gastronómica, a través de las canciones de consumo, los programas de radio y la televisión, y en general la cultura de masas y su manifestación «kitsch»).

Parte de la crítica, desconcertada, no se daba cuenta de que este libro era complementario de *Opera aperta*. Si en uno se estudia el lenguaje y las formas de las corrientes minoritarias y selectas, en el otro se analizan las de las tendencias mayoritarias y populares.

Al señalar los distintos niveles de cultura, defiende la llamada cultura de masas. En su análisis tiene en cuenta la obra de Ortega y Gasset sobre *La rebelión de las masas*⁷. Presenta los que él cree puntos negativos y positivos de la misma. El hecho de que su novela haya sido un «best seller» en tantos países, testimonia elocuentemente ya de la incorporación en ella de las estructuras dirigidas a un gran público, lo que no impide, sino que refuerza, el juego con los distintos niveles de lectores: «Solo accettando la visione dei vari livelli come complementari e fruibili tutti dalla stessa comunità di fruitori, si può aprire una strada a un bonifica culturale dei *mass media*»⁸.

⁵ Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1976², p. 31.

⁶ Op. cit., p. 37.

⁷ *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1978, p. 32.

⁸ Op. cit., p. 56.

En 1968, coincidiendo con la agitación universitaria en Europa y en América, surge *La struttura assente* que, poco después, se traducirá al francés notablemente cambiada. Esta obra sitúa a Eco entre los investigadores y teóricos de primera línea de la semiótica actual. Al lado de Roland Barthes, Julia Kristeva o Thomas A. Sebeok, por citar algunos de los continuadores de la obra primera de un Charles Sander Peirce o de un Charles Morris o, en Europa, de un Ferdinand de Saussure. Complementos y aclaraciones del libro últimamente citado son *Forme del contenuto* y *Segno*. La elaboración de este proceso de investigación culmina en su obra *Trattato di semiotica generale*. La fuerza de este trabajo científico reside en la aclaración de que el sujeto humano, todo sujeto humano, es actor de la práctica semiótica. Uno de los argumentos de una teoría de la producción signica es la relación pragmática entre el emisor y el destinatario, lo cual constituye la base de toda investigación sobre la naturaleza de los actos de comunicación⁹, de aquí la importancia del ser humano concreto que interviene en ella. «El signo o la palabra —como dijo Peirce— que los hombres usan son el hombre mismo». Ello nos lleva a poder afirmar que Eco surge en su novela a través de los conocimientos propios que aplica.

En 1977, nueva provocación. El ya prestigioso pontífice de la semiótica se descuelga con un libro de corte periodístico sobre el mundo que nos ha tocado vivir. Y lo titula, con humor, *Dalla periferia all'impero*. Se inicia con una carta a América, a su Príncipe y Emperador, al Senado y al pueblo americano que le envía un guardián de la Koiné helenística. A lo largo del libro, se ríe de lo humano y, a veces, hasta de lo divino, o al menos de los personajes o políticos que pretenden interpretarlo. Al hablar de la cruzada de Fanfani contra la pornografía propone que se le otorgue la vagina de oro como reconocimiento por la propaganda realizada a favor de las revistas de dicha tendencia. Entre los temas tratados se enfrenta una vez más con Tomás de Aquino en un capítulo que titula «Elogio di San Tommaso». Con humor señala cómo el peor momento del dominico no fue su muerte, ni siquiera, tres años después, cuando el arzobispo de París Tempier consideró heréticos algunos de sus puntos de vista: fue para él su peor momento cuando Juan XXII decidió hacerlo santo¹⁰. Pues, según Eco, ello le convierte en un cliché, amortiguando su capacidad de combatiente. El ambiente presentado de aquella etapa coincide en parte con el que aparece en *Il nome della rosa*, de fecha cercana. Otra clave de la misma pudiera ser un amplio capítulo de *Dalla periferia all'impero*, titulado «Verso un nuovo medioevo» en el que se pueden encontrar múltiples referencias entre aquel período y el actual, lo cual de a su novela la posibilidad de ser leída —y muy posiblemente así fue concebida— proyectándola con humor sobre el presente. Plantea, por ejemplo, la posibilidad de una gran paralización del tráfico en los Estados Unidos, intensificada por otros incidentes, lo cual le hace, con lógica suponer que, cuando la normalidad se restableciera, a las pocas semanas, podría ocurrir que apareciesen montones de cadáveres dispersos por la ciudad y el campo, que comenzarían a su vez a difundir epidemias en la línea de la famosa peste negra que des-

⁹ *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 375.

¹⁰ *Dalla periferia all'impero*, Milano, Bompiani, 1977, p. 123.

truyó en el siglo XIV —el de su novela— dos tercios de la población europea. Los paralelismos y las diferencias son expuestos ampliamente.

En libros posteriores analiza el hedonismo del texto. En *Il superuomo di massa* se enfrenta con las estructuras de la novela popular. Se detiene en la teoría de la trama, que nació con Aristóteles, como saben los que han leído *Il nome della rosa*, es núcleo esencial de la misma. La trama en general se fragua imitando una acción, es decir una secuencia de acontecimientos. Respecto a la secuencia narrativa que los refleja los caracteres (es decir la psicología) y el mismo discurso (estilo, redacción) son accesorios. La receta aristotélica es sencilla: tomad un personaje con el cual el lector pueda identificarse, no especialmente malvado, ni tampoco demasiado perfecto, y haced que le sucedan una serie de cosas que le hagan pasar de la felicidad a la amargura o viceversa, a través de peripecias y reconocimientos. Extender al arco narrativo el más allá de los límites posibles, de manera que el lector o el espectador —pues de puede dar en narraciones o espectáculos— experimenta piedad y terror simultáneamente. Cuando la tensión llegue al extremo, hacer intervenir un elemento que deshaga el nudo. Aristóteles sabía que el parámetro de la aceptación o del rechazo de una trama no depende de la trama misma, sino del sistema de opiniones que regulan la vida social. La trama debe ser verosímil, y lo verosímil no es otra cosa que la adhesión a un sistema de expectativa aceptado habitualmente por el receptor¹¹. Eco se sirve de esta teoría para analizar una serie de novelas que han tenido en el mundo gran resonancia. Aprovecha su investigación para mostrar situaciones concretas que se repiten en ellas, como *la anagnórisis*, el reconocimiento espectacular de personajes que han estado alejados uno de otros por complicadas circunstancias. Se fija en novelas populares de tipo de folletón, como *Los misterios de París* o *El judío errante*, de Eugène Sue, *El conde de Monte-Cristo* de A. Dumas, *Rocambole* o *El herrero del convento* de Pier-Alexis Ponson du Terrail, *I Beati Paoli* de Luigi Natoli, publicada en 1909 a 1910 en *Il giornale di Sicilia*, Pitigrilli, Ian Fleming y su serie 007, *Casino Real*, etc.

En *Lector in fabula* estudia la intervención interpretativa del destinatario de la narración, es decir, del lector, y cómo éste es el elemento esencial para engendrar el propio texto. Como en gran parte de sus estudios se apoya en Peirce para analizar los fundamentos semióticos de la cooperación textual. El signo se dirige a alguien, lo que se crea en la mente de la persona receptora es un signo equivalente al emitido o, acaso, incluso más desarrollado. A este segundo, Peirce le llamaba *interpretante* del primero. En la narrativa es el lector quien recrea el signo interpretante. Por ello su funcionalidad es esencial. Es el destinatario quien actualiza el texto. A su vez el texto prevé al lector «La competencia del destinatario no es necesariamente la del emisor». Los códigos del receptor pueden variar de los códigos del que los lanza. Cosa que éste ha de tener en cuenta al realizar su texto. El autor y el lector están insertos en la estrategia textual. En toda comunicación hay un emisor, un mensaje y un receptor. Con frecuencia el emisor y el receptor aparecen gramaticalmente manifiestos en el mensaje. Por ejemplo en la frase «Yo te digo que..» *Yo* refleja al emisor y *te* al receptor¹².

¹¹ *Il superuomo di massa*, Bompiani, 1978 (1976).

¹² Cf. *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

Este recorrido por hitos de la obra precedente de Umberto Eco nos puede aclarar muchos puntos de su novela *Il nome della rosa*. Esta podría parecer, y acaso lo sea, entre otras muchas cosas, una aplicación práctica de sus principios teóricos, desde la concepción de textos populares a la condición de los posibles captadores, sin olvidar la correspondencia entre el pasado y el presente.

Cuando la edición española estaba saliendo, Juan Cueto Alas decidió publicar un número de la vital y activa revista que él dirige, *Los Cuadernos del Norte*, dedicado a Umberto Eco. Fue el número 14 correspondiente a julio-agosto de 1982. En ella se incluyó un estudio del propio Eco, *El beato de Liébana* que había aparecido en la edición publicada por Franco María Ricci en Milán, en 1973, y que después ha sido publicado en español, traducido por Blanca Luca de Tena. El texto de *Los Cuadernos* estaba traducido por Francisco Trinidad. Se incluían capítulos iniciales de *El nombre de la rosa* de la traducción que estaba imprimiéndose. Para dicha publicación hice mi segunda reseña que había sido redactada sobre la edición italiana y preparada casi un año antes. En ella me fijaba en aspectos no registrados o vistos de pasada en la primera que preparé para *Diario 16*. Abordaba de frente. Pocas novelas me han proporcionado al leerlas un gozo equivalente al de la creación de Umberto Eco, *Il nome della rosa*. Por ello me produce placer haber sido profeta de su éxito mundial, dije entonces: «Todo parece indicar que será el libro del año en Italia y uno de los más importantes en el resto del mundo». Mi predicción partía de datos concretos externos e internos de la obra. Ya que estaba siendo devorada con fruición por personas de muy diversas formaciones. Sin embargo, es necesario aclarar que en realidad se trata de una narración críptica, en sus distintos niveles de lectura. Acaso parecerá un contrasentido que se hable de ella indicando que es una obra abierta y a su vez se diga que es críptica. La apertura se basa en la posibilidad de que el texto provoque distintas interpretaciones, surgidas de la capacidad y psicología de cada lector. Lo críptico afecta a los elementos del texto escrito que se ocultan a determinados captadores del mismo y que puede afectar a su vez al conjunto. Lo artificioso y complicado del texto haría pensar que el tipo de lector medio, que sólo busca en las novelas un pretexto para pasar el rato, no se interesase en ella. No es así. Toda la trama argumental está concebida dentro de una estructura de talante policíaco, que apasiona lo mismo al ingenuo que al sofisticado. Lo que para uno es elemento esencial, para el otro resulta un juego de humor, de recuerdos de *topoi* del género. El nombre de su protagonista, el franciscano Guglielmo de Baskavilla, italianización de Baskerville, está evocando ya un título famoso de novela policíaca, *The Hound of the Baskerville*. La primera intervención del héroe —el investigador de estas historias es equivalente al héroe de otras narraciones del género— es de tipo espectacular, en la mejor tradición detectivesca. Cuando se dirigía a una abadía, como representante del emperador Luis de Baviera para asistir a unas conversaciones con los del Papa Juan XXII, se encuentra con un grupo de frailes que salían de ella, a los que deja atónitos al informarles sobre dónde estaba un caballo que iban buscando. Les describe, con pelos y señales, los más mínimos detalles del mismo e incluso les dice su nombre. Nos encontramos aquí con una voluntaria repetición de otros modelos convencionales. El autor se distancia en el manejo del misterio, y en ocasiones del horror del iniciador de esta modalidad, el genial Edgar Allan Poe.

Y se sitúa más cerca del maestro del género policíaco, Sir Arthur Conan Doyle, que de los primeros realizadores de novelas de crímenes de mediados del siglo XIX, como Emile Gaboriau, con su *Monsieur Lecoq*, o Wilkie Collins, con su sargento-detective Cuff. En efecto, algunas de las páginas iniciales, salvo mutaciones de situación, son casi coincidentes con otras del escritor irlandés. En éste, Watson, el estrecho colaborador de Holmes, es quien redacta sus aventuras. En nuestro caso, Adso, adjunto del fraile investigador, hace otro tanto. No creo necesario insistir —como se ha hecho notar— en las semejanzas fónicas de ambos nombres. Incluso la descripción de fray Guglielmo coincide con la de Sherlock Holmes. Ambos sorprenden por su apariencia física al observador más distraído. El primero medía seis pies, el segundo supera la la estatura de un hombre normal. Esta equivalencia fiel puede observarse comparando los originales. De *A Study in Scarlet* como ya señalé, es la descripción de *Il nome della rosa*: «ed era nero che sembrava più alto. Aveva gli occhi acuti e penetranti; il naso affilato e un po' adunco conferiva al suo volto l'espressione di uno che vigili, salvo nei momenti di torpore di cui dirò». ¿Qué quiere decir esto? Sencillamente que Eco no sólo ha tomado unos rasgos del personaje de Conan Doyle y situaciones de sus novelas, sino que también ha cogido trozos completos de ellas y los ha incluido, con pequeños retoques, en su obra. No creo necesario aclarar que no se trata de un plagio, sino de un conocido y divertido juego que se amplía a lo largo de toda la historia. Ésta está construida casi íntegramente de clichés y retazos de publicaciones de las más diversas procedencias. Nos encontramos ante un libro hecho de libros. Y junto a la doble suspensión tradicional del género, que plantean las tramas argumentales de realización del delito y de aclaración sobre la personalidad del asesino, surge una nueva suspensión, la de identificación del pasaje del texto que se está leyendo. Sin olvidar el copioso cruce de ideas que llena la obra.

De la utilización de este juego de repeticiones y variaciones de textos anteriores habla el propio Eco en su edición de *El beato de Liébana*, donde dice: «A finales del primer siglo de nuestra era, en la isla de Patmos, el apóstol Juan tuvo una visión y simplemente escribió un texto dentro del género literario de la visión (o Apokalypsis, Revelación) importa poco. Porque de lo que aquí estamos tratando es de que un texto, cuando se escribe, no tiene ninguno detrás; pero, cuando sobrevive y durante todo el tiempo que sobrevive, tiene enfrente a unos millares de intérpretes. La lectura que tales intérpretes hacen de él genera otros textos, que no son sino paráfrasis, comentarios, utilizaciones parciales, traducciones a otros signos, palabras, imágenes, incluso música.

Un texto es una sucesión de formas significantes que esperan ser rellenadas (la historia, dice Barthes, se encarga de rellenarlas): los resultados de este «relleno» son casi siempre otros textos. Peirce habría dicho: los interpretantes del primer texto. No hace al caso que en estas páginas [...] no venga transcrito el primer texto, y no sólo porque sea muy conocido. Se da por hecho que tratan de algunos interpretantes del texto llamado Apokalypsis. Así, ya desde el principio, el primer texto se muestra huidizo, mediatizado por otros textos sucesivos que —en puridad— sólo aparecen aquí a través de breves citas antológicas, pues el presente volumen los ha elegido como punto de partida y no como meta; textos que a su vez han generado otros textos, de los cuales el que aho-

ra se lee, en páginas azuladas y encuadernado en negro, es todavía uno de sus interpretantes, no el último».

Si el texto de *El beato de Liébana* se apoya en los textos apocalípticos anteriores, el de la novela *Il nome della rosa* lo hace en toda una serie complicada que va de lo policíaco a lo teológico.

Como se puede deducir por los personajes históricos anteriormente citados, la intriga de la novela tiene lugar en el siglo XIV. La acción gira en torno a un biblioteca excepcional. Lugar tópico de esta clase de narrativa. Agatha Christie había precisado que existen determinados clichés que pertenecen a ciertos tipos de novelas; en las policíacas siempre se encuentran los cadáveres en las bibliotecas. Y añade con humor uno de sus personajes: «Jamás he conocido un caso en la vida real». Por eso ella escribe *The body in the library*. Uno de los objetivos esenciales de la trama, en la obra de Eco, es la localización de determinado manuscrito. Manuscrito que en la realidad han buscado generaciones de eruditos.

Cuando publiqué mi reseña en *Cuadernos del Norte* me pareció oportuno indicar la función de dicha búsqueda, pero no estimé discreto señalar el libro que era objeto de la misma. La edición española aún no había sido publicada y el facilitar el dato hubiera podido disminuir el goce de algún lector sabihondo. Hoy, que lo raro es encontrar alguien que no la haya disfrutado, podemos perfectamente referirnos sin pudor al mismo. Como recordarán ustedes, se trataba del segundo libro de la *Poética* de Aristóteles en el que, como había anunciado su autor, se abordaba el estudio de la comedia y, posiblemente, del modo de hacer reír. Los anatemas contra la risa de Jorge de Burgos que desarrolla a lo largo de la novela los castigos apocalípticos, el recuerdo de los ataques de San Isidoro de Sevilla a la comedia «come qualcosa che racconta stupra virginium et amores meretricum...» (p. 475), llevan a la identificación del manuscrito. El vigor e irritación del austero puritano se intensifican al ser la obra de Aristóteles, por el principio de autoridad que ello implica. Se han señalado ya, como salta a la vista, las conexiones de *Il nome della rosa* con *La biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges. Al igual que en las otras alusiones el autor más que disimularla busca evidenciarla. Uno de sus personajes más significativo de origen hispano al que designa Jorge de Burgos, y por si fuera insuficiente la casi homonimia con el escritor argentino, se recalca que es ciego y visionario. No olvidemos que la personalidad del genial e inquietante autor de *El Aleph* atrae desde hace tiempo a Eco. En su breve cuento *Da Pathmos a Salamanca* nos presenta ya a un erudito fantástico, Milo Temesvar, estudioso de la obra de Borges y autor de un ensayo titulado *The Pathmos Sellers*. El cuadro en el que se desenvuelven las peripecias de *Il nome della rosa* es rigurosamente histórico. Más que una reconstrucción muerta del pasado es una vivencia actual, en la línea de las obras de una Marguerite Yourcenar o un Robert Graves. Aparecen en forma directa las luchas entre el papado y el imperio o las corrientes religiosas y políticas de la época. Nos sentimos inmersos a través de textos medievales en las creencias coetáneas, en el valor de los números, en la intervención del Maligno. Como contrapunto, en algún momento, la novela pudiera parecer una obra de ciencia ficción a un hipotético lector del siglo XIV. Ya que se habla de cosas que limitaban para los contemporáneos de entonces con la fantasía, como prever que existieran naves que podrían moverse sin necesidad del viento, o ca-

rros que para trasladarse prescindiesen de animales, o imaginar la capacidad de volar por el aire y de sumergirse en el fondo del mar sirviéndose de vehículos misteriosos. Igualmente nos ofrece un panorama de la ciencia medieval en geografía, botánica, política, historia, teología. Los recientes y en cierto modo nuevos inventos de aquel momento que se iban popularizando, o se iniciaban, dan a sus utilizadores en la novela una sensación de modernidad, casi de futuro, como las gafas, la pólvora, el reloj, el papel, el astrolabio, la brújula o la aplicación del mundo matemático de Averroes. En este terreno, fray Guglielmo, aunque tiene la tentación, renuncia a aparecer como un James Bond del pasado. Únicamente toma de él el que está al día en todo tipo de descubrimiento científico y en su posible aplicación, pero esto se encontraba ya en la personalidad de Sherlock Holmes. El protagonista de *Il nome della rosa* tiene, quizás, un mayor sentido realista que el héroe de Ian Fleming. Sabe prescindir en sus investigaciones de los recientes hallazgos científicos, dándose cuenta de que su utilización práctica, frecuentemente, por no decir siempre, es difícil o al menos defectuosa. Al enjuiciar su creación no podemos olvidar que Eco es un agudo estudioso de la narrativa de masas, de la novela popular. Él mismo dice que «la novela popular no inventa situaciones narrativas originales, sino que cambia un repertorio de situaciones “tópicas” aceptadas, ya conocidas, aceptadas y apreciadas por el propio público, como sucede hoy con la novela policíaca». Y más adelante añade: «El placer de la narración se produce por el retorno de lo ya conocido. Un retorno cíclico que se verifica tanto en el interior de la propia obra narrativa como en el interior de una serie de obras narrativas, en un juego de cómplices reclamos de novela a novela». Nuestro autor en un ensayo ya clásico, analizó las estructuras narrativas de Fleming, pero su propia novela pertenece a un tipo pre-Fleming. El esquema del cual es inmutable. Está constituido, en primer lugar, por la personalidad del investigador que describe meticulosamente todas las características del delito: Sherlock Holmes, Hércules Poirot, Maigret... fray Guglielmo. Además se pueden incluir en aquél el método de trabajo del que indaga el medio en que tiene lugar la acción, la intervención de sucesos imprevistos y por último la identificación del culpable. En los relatos protagonizados por James Bond se conoce al «malo» desde su iniciación. Sin embargo se pueden encontrar algunos puntos coincidentes entre ambos narradores. Por ejemplo, en *Casino Royal* una de las características de un personaje, Le Chiffre, es que no ríe nunca. Eco, precisamente, señala el hecho. Pues bien, en su novela este detalle aparece con valor significativo. Frente a Fleming, que Eco define como «un cínico, un ingeniero de la narración de consumo», nuestro autor presenta debajo de las voluntariamente tópicas estructuras narrativas, una ideología propia, clave de toda la obra y, acaso, de toda su obra: defensa de la actitud lúdica, del humor, de la risa, de la alegría de vivir, como razón esencial de nuestra existencia. Estamos ante una versión contemporánea, en forma de extensa glosa, del «collige virgo rosas».

Eco nos devuelve al mundo medieval en forma viva, amena y divertida. Asalta la tentación, como ya indicamos, de buscar, en medio de aquel complejo, períodos claves de nuestro presente. Se podría pasar a un juego de identificaciones y de paralelismos, desde los grupos anárquicos, en su versión medieval de espirituales, a la lucha de la facción italiana de la Iglesia frente a la incorporación de extranjeros en los altos pues-

tos, empezando por el Papa. Los partidarios de la violencia como solución de los males y los contrarios a ella. E incluso, los violentos de la no violencia. El autor ya había planteado algunas equivalencias en sus publicaciones precedentes. Concretamente en *Dalla periferia all'impero* dice que ser mendicante en la Edad Media es como hoy entrar en una comuna. Las Brigadas Rojas de entonces eran las sectas heréticas que querían renovar el mundo y constituir repúblicas imposibles. Para el autor, el medieval Roberto Grossatesta, con su metafísica de la energía luminosa, hace pensar en Bergson y un poco en Einstein. Roberto Vacca en su libro *Il medioevo prossimo venturo*, nos plantea la posibilidad de una nueva Edad Media —como hace tiempo hizo Berdiaeff— en el que plantea la posible realización en nuestro mundo de las profecías del *Apocalipsis* en versión actualizada. Eco ha comentado ampliamente la obra de Vacca. Cosa lógica por tocar puntos a los que él ya había dedicado su atención. Nos había hablado, entre otros muchos, del famoso hereje apocalíptico Gioacchino del Fiore aclarando que fue un handicap para la aceptación de la ideas de Santo Tomás de Aquino. Es significativa la utilización de la expresión *Apocalittici e integrati* al titular su libro sobre la comunicación y cultura de masas en nuestro tiempo. Se podrían rastrear muchas equivalencias en su novela entre la Edad Media y lo actual pero creo que en estas correspondencias lo esencial es que todo lo humano se repite. Las intransigencias y fanatismos de todos los signos aparecen en cualquier época. La ortodoxia margina a los grupos que no están dentro de ella, pero a su vez toda herejía supone nuevos sectores que son rechazados por ella. No hay duda de que el propio autor ha pensando en unas ecuaciones pasado/presente; pero creo que es sobre todo el lector, cada lector, quien puede hacer esta asimilación con múltiples soluciones. Ante un significativo dado es siempre posible que aparezcan varios significados. Las deducciones a través del mundo experimental de una nueva ciencia de la naturaleza se entroncan con el pensamiento de Roger Bacon, a quien venera Guglielmo, así como con el de Guillermo Occam, su amigo y maestro. El *Apocalipsis* juega un papel esencial en la novela, tanto en su fondo como en forma. Ya nos hemos referido a la edición de Eco, en colaboración con Vázquez de Parga, de los comentarios al *Apocalipsis* de nuestro Beato de Liébana. Algunos de los personajes que intervienen en *Il nome della rosa* tienen una mentalidad apocalíptica y a su vez el propio texto del apóstol amado de Jesús ayuda a descifrar algunos enigmas de la biblioteca eje del relato, y cuya estructura recuerda el laberinto que aparecía en el pavimento de la catedral de Reims. No faltan escenas eróticas. Adso, el narrador, tiene una aventura improvisada. E incluso aparece en primer plano el mundo equívoco del amor que, a veces, no osa manifestarse, y menos, pensamos hoy, en la Edad Media. No podemos olvidar que el autor de esta novela es un lúcido investigador en el campo de la semiótica. El título *Il nome della rosa*, nos plantea ya el problema del nombre como signo, o la cosa como signo de sí misma. En este registro la lectura atenta de la obra podría llevarnos a pensar, aunque el autor no lo haya pretendido, ya que está dentro de una tradición, que se pudiera identificar lo español con la negación de la alegría. Si en España en el siglo VIII surgen intérpretes del *Apocalipsis*, y la seriedad y el sentido trágico de la vida, se han señalado como unas de nuestras constantes, no se puede tampoco olvidar que el humor es otra, en sus distintas facetas, desde la picaresca o Santa Teresa, a Cervantes, Quevedo, Valle-Inclán, Mihura, López Rubio,

etc. Y que, precisamente, como se ha dicho, en el XIV, una de las mayores risotadas, plena de vitalidad que conmovió los cimientos de la centuria, fue la de nuestro Arcipreste de Hita. Felicitémonos de que cuando parece predominar en tantas tendencias religiosas, políticas e, incluso, filosóficas del momento que nos ha tocado vivir, la total ausencia del humor, surja esta divertida novela de Umberto Eco que sería y profundamente, y también con humor, defiende la risa. Yo diría la risa semiótica, pues la mejor comunicación se establece con ella.

Manuel Sito Alba

Sensibilidad y vitalidad en la narrativa de Baltasar Porcel

El interés creciente de la obra de Porcel, su difusión internacional, la atención que merece por parte de la comunidad, las traducciones constantes de sus obras, hacen que su figura y su personalidad literaria adquieran un relieve especial.

Es evidente que, ni la técnica narrativa de Porcel es revolucionaria como la de un Joyce ni tampoco se puede afirmar que el interés de sus novelas se encuentre en la intriga argumental, llena de viveza pero sin llegar a ser excepcionalmente insólita. Más bien creo que es propiamente una sensibilidad, que se hace presente en la obra, la que inquieta al lector y lo seduce. Para descubrir esta sensibilidad me parece que lo más importante es, pues analizar el sentido nuclear de su narrativa, lo que los anglosajones llaman tema. Debo advertir, además, que en este planteamiento la personalidad histórica de Porcel se filtra en cada uno de los párrafos de la obra y prácticamente pasa a formar parte del texto mismo. Y es una personalidad con un relieve ciudadano suficientemente notable y con un conjunto de ideas suficientemente recurrente con su propia creación artística para que merezca nuestra atención en la investigación propiamente literaria.

Baltasar Porcel es un hombre que se ha hecho a sí mismo. Nacido en Andraitx (Mallorca) en 1937 —en plena guerra civil española— en el seno de una familia de pequeños propietarios rurales y marineros, creció en un ambiente pueblerino, cerrado y bello, con un cierto encanto especial: el Andraitx de la mar brava, las rocas escarpadas, los bosques, el contrabando, la aventura de la emigración a tierras lejanas... Veremos en