

UMBERTO ECO, HOMBRE Y ESCRITOR POSTMODERNO

Jorge A. Piris

Para demostrar que Umberto Eco es un escritor postmoderno podríamos intentar dos caminos: definir las características del postmodernismo y detectarlas en su obra, o bucear entre sus numerosas declaraciones en búsqueda de un autorreconocimiento. Pero ambos caminos son difíciles de transitar: el primero, por la ambigüedad del término que, como dice el propio Eco "sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza" (Eco, 1986a, 71); el segundo, porque convencido de que "El autor debería morir después de haber escrito su obra. Para allanar el camino al texto." (Eco, 1986a, 14), suele responder con su habitual ironía a las preguntas "ociosas": "Hace dos años que me niego a responder preguntas ociosas. Por ejemplo: ¿la tuya es una obra abierta o no? ¿Y yo qué sé? No es asunto mío, sino vuestro. O bien: ¿con cuál de tus personajes te identificas? ¡Dios mío! Pero, ¿con quién se identifica un autor? Con los adverbios, naturalmente." (Eco, 1986a, 77-78). Y en su reciente visita a nuestro país ratificó tal actitud, pues comenzó su conferencia "Un autore e i suoi interpreti" con las siguientes palabras: "Ho ripetutamente tentato, nel corso degli ultimi quindici anni, di non parlare dei miei romanzi. Penso che un narratore (o un poeta) non debbano fornire interpretazioni della propria opera. Come ho scritto nel mio **Lector in Fabula**, un testo é una macchina concepita per produrre interpretazioni. Quando c'è il testo, l'autore deve tacere." (Eco, 1994, 1).

Es por ello que elegimos un camino indirecto, de aproximaciones paulatinas. Para evitar los atajos peligroso y no caer en el tembladeral de las posturas rígidas y las definiciones terminantes, preferimos los múltiples recodos de las opiniones coincidentes para poder pisar con seguridad en un terreno tan tratinado. Tendremos también en cuenta las manifestaciones de Eco (y esperemos no ser víctimas de su ironía).

Lo postmoderno parecería ser todo aquello que vino después de lo moderno y, en consecuencia, sinónimo de lo contemporáneo. Sin embargo no es así. Para quien acuñó el término con su obra **La condición postmoderna**, Jean-François Lyotard, la modernidad "nace con la concepción cristiana de la historia, extraña al pensamiento antiguo. Esta historia está orientada hacia un fin del tiempo donde la humanidad encontraría, al final del recorrido, la plenitud perdida del origen. Lyotard llama entonces 'moderno' a este esque-

ma de pensamiento que le asigna como principal objetivo a la historia humana la tarea de reencontrar una perfección original ahora lejana: Dios en la versión cristiana, la naturaleza en la perspectiva de Rousseau, la sociedad sin clases en la versión marxista. Lo postmoderno, en cambio, sería como el desencanto de la historia: uno sigue actuando, negociando, previendo, pero el proceso en su conjunto parece ahora desprovisto de toda finalidad. El desarrollo sigue su curso. Sin embargo, no parecería destinado a llegar a algún fin. Los grandes relatos que pretendían darle sentido a la historia -las religiones del Libro, la confianza de las Luces en el progreso, los análisis del marxismo- nos abandonaron. Postmoderno quizá sea, ante todo, el nombre de una avería." (Droit, 1994, 2).

En igual sentido coincide Lambert Schuurman: "Si caracterizamos la modernidad, la conciencia moderna, como aquella mentalidad que se deja conducir por la definición y la paulatina realización de un proyecto histórico, lo postmoderno es precisamente la negación de esta conciencia. El hombre postmoderno se contenta con registrar lo absurdo de la realidad. Aborrece la presentación de un proyecto globalizante, dado que teme que tales proyectos siempre dañen y perjudiquen lo caprichoso de la realidad. El precio que debe pagar el hombre postmoderno es la obligación a vivir en un mundo sin proyecto: cada uno debe arreglárselas como pueda." (Schuurman, 1993, 17).

Eco advierte que se está intentando desplazar el término postmoderno hacia atrás, e ironiza al respecto: "al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aun más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo postmoderno no tardará en llegar hasta Homero." (Eco, 1986a, 71-72).

Mas no entra en la polémica porque cree "que el postmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *Kunstwollen*, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio postmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si postmodernismo no será el nombre moderno del Manierismo, categoría metahistórica)." (Eco, 1986a, 72).

Philip Renard, en un valioso estudio sobre **El nombre de la rosa**, mientras analiza los cambios sociales y culturales de los últimos treinta años en Italia, ve en el postmodernismo el resultado de la vieja lucha entre las vanguardias y la tradición: "ya no se puede ser de vanguardia porque es poco lo que queda por mirar adelante, pero, por otro lado, tampoco es posible alistarse en la retaguardia y hacer como si no hubiese nada: de tal estado de desconsuelo nace la nueva situación y la sigla de postmoderno. Con la diferencia de que ya no hay adecuación entre instancia literaria y realidad social: la

crisis ha hecho saltar la revolución literaria para sustituirla por el mito de la revolución política violenta, que ha durado un decenio. Tras la quiebra de la utopía terrorista, la suerte está echada y ya sólo queda un horizonte mundial cada vez más tormentoso y una Europa que va hundiéndose en una situación económico-social de consecuencias imprevisibles. Para comprender la operación de Eco hay que partir de esas premisas. Si Manzoni miraba hacia un futuro anhelado y delineable, el postmoderno se vuelve hacia un pasado, por otro lado irrecuperable, sustitutivo de un presente ausente. Sólo queda el pastiche, tanto más atractivo si se es especialista como Eco, cultor de Santo Tomás de Aquino y conocedor del Beato de Liébana. Novela de crisis para una crisis, **El nombre de la rosa** marca un giro histórico en la literatura italiana." (Renard, 1987, 244).

El ensayo de Renard es contemporáneo a las **Apostillas a El nombre de la rosa** de Eco. Ambos se publican en 1984, pero habían aparecido el año anterior en revistas: el de Renard, con el título de "Sotto il segno del segno" en el N° 15-16 de **Rassegna Lucchese**, y el de Eco en **Alfabeta**, N° 49, de junio de 1983. No sabemos si alguno de los autores conoció el trabajo del otro. Lo que advertimos es una coincidencia de opinión. Afirma Eco: "El pasado nos condiciona, nos agobia, nos chantajea. La vanguardia histórica (pero también aquí hablaría de categoría metahistórica) intenta ajustar las cuentas con el pasado. (...) La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura. (...) Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad." (Eco, 1986a, 72-74).

Y se une a la coincidencia Nora Catelli, quien opina que a la novela de Eco "también es posible leerla como síntoma de la caducidad de la oposición entre vanguardia y tradición en el campo de la novela." (Catelli, 1987, 536).

Los dos recursos empleados para recrear el pasado son la ironía y la intertextualidad. "Ironía, juego metalingüístico, enunciación al cuadrado. Pero eso, si, en el caso de lo moderno, quien no entiende el juego sólo puede rechazarlo, en el caso de lo postmoderno también es posible no entender el juego y tomarse las cosas en serio. Por lo demás, en eso consiste la cualidad (y el riesgo) de la ironía. Siempre hay alguien que toma el discurso irónico como si fuese serio." (Eco, 1986a, 75). ¡Y cuántas críticas ha recibido Eco por parte de aquéllos que no advirtieron sus ironías!

En **El nombre de la rosa** la ironía se aprecia desde los epígrafes de los capítulos: "Donde se produce una fraterna discusión sobre la pobreza de Je-

sús" (Quinto día, Prima), se titula el relato de la controversia que finaliza en un verdadero pandemónium. Y hasta se ironiza sobre esta forma de titular: "Donde, si tuviera que resumir las prodigiosas revelaciones que aquí se hacen, el título debería ser tan largo como el capítulo, lo cual va en contra de la costumbre." (Séptimo Día, Noche).

Es irónica la mención de "una copia del tratado sobre la hidrofobia canina de Ayyub al Ruhawi" que hace Guillermo a Bernardo, "que pertenecía a la orden de los domini canes". Y también lo es la respuesta de éste: "Si en estos días fray Guillermo se hubiese fijado más en la baba de los herejes que en la de los perros, quizá también él hubiera descubierto la víbora que anidaba en la abadía." (Eco, 1986b, 461-462).

Para no multiplicar las citas excesivamente, digamos, simplemente que algunas de estas ironías adquieren relevancia por las connotaciones nacionales o temporales. Así, por ejemplo, dicke Adso: "Intentaré exponer lo que entendí, aunque dudo de mi capacidad para hablar de esas cosas. Mis maestros de Melk me habían dicho a menudo que es muy difícil para un nórdico comprender con claridad los acontecimientos religiosos y políticos de Italia" (Eco, 1986b, 64). Y afirma Guillermo: "Son ya tantas las verdades que poseemos que si algún día alguien llegase diciendo que es capaz de extraer una verdad de nuestros sueños, ese día sí que estarían próximos los tiempos del Anticristo." (Eco, 1986b, 532). Palabras que a quienes nacimos con posterioridad a Freud suenan de modo diverso que a los oídos de Adso.

Acerca de la intertextualidad nos dice Juan-Jacobo Bajarlía: "El creador postmoderno crea recreando. Toma las creaciones anteriores para tejer sobre ellas la nueva creación. No plagia. No sigue literalmente el modelo. Lo reestructura citándolo a veces, y de esta manera logra un texto sobre un texto. El principio que fluye de este procedimiento se hace evidente. Si todo fue dicho, sólo queda un recurso: volver a decirlo en espiral, pero avanzando en un estadio más alto, de modo que la nueva estructura alcance su calidad de obra creadora." (Bajarlía, 1989, 1).

Tal es el método que emplea Eco y que ha revelado en varias ocasiones: "'Es mi ambición', ha explicado en una entrevista en **La Repubblica** del 15 de octubre de 1980, 'que en mi libro no haya nada mío, sino sólo textos ya escritos.' Su libro debería ser un cofrecito que contuviese reliquias, 'realizado con una técnica artesanal medieval: piezas dispares y reunidas alrededor de los huesos de un santo de más de mil años'." (Kroeber, 1987, 86).

Es ilustrativo al respecto el siguiente diálogo entre Guillermo y Adso: "(Guillermo)... Quizá tenga que leer otros libros. -¿Cómo? ¿Para saber qué dice un libro debéis leer otros? -A veces es así. Los libros suelen hablar de otros libros. A menudo un libro inofensivo es como una simiente, que al flo-

recer dará un libro peligroso, o viceversa, es el fruto dulce de una raíz amarga. ¿Acaso leyendo a Alberto no puedes saber lo que habría podido decir Tomás? ¿O leyendo a Tomás lo que podría haber dicho Averroes? -Es cierto -dije admirado. Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las cosas, humanas o divinas, que están fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablaran entre sí. A la luz de esa reflexión, la biblioteca me pareció aún más inquietante." (Eco, 1986b, 349).

Teresa de Laurentis, Burkhart Kroeber, Rocco Capozzi y muchos otros críticos han señalado la intertextualidad en **El nombre de la rosa**, con referencias teóricas a Mijail Bajtin, Julia Kristeva o Jean-François Lyotard. Se han hecho analogías entre estructuras globales de la novela de Eco con obras de Arthur Conan Doyle (**El sabueso de los Baskerville**), Thomas Mann (**La montaña mágica**), Emile Henriot (**La rosa de Bratislava**), Leonardo Sciascia (**Todo modo**), Anatole France (**La isla de los pingüinos**), Robert van Gulik (**El monasterio embrujado**), Italo Calvino (**Si una noche de invierno un viajero**), entre otros, y también muchas analogías de detalles con numerosas obras y autores, entre los que se destaca, sin duda, Jorge Luis Borges.

No resisto la tentación de señalar una fuente que no he visto mencionada por crítico alguno, pese a que Eco da, como veremos, indicios para identificarla. El relato de Berengario de su encuentro con Adelmo y la descripción que éste hace de las penas del infierno (Eco, 1986b, 143-144) es una transcripción del **Espejo de verdadera penitencia**, escrito por Jacopo Passavanti en 1354 (mucho después del tiempo de la novela -1327-). Guillermo lo sabe: "-Querido Adso, ese fantasma me parece bastante sospechoso, y, en cualquier caso, recitó una página que ya he leído en algún libro para uso de los predicadores." (Eco, 1986b, 145).

El intercalado textual produce nuevas connotaciones. El relato que Passavanti hace de las penas infernales comienza: "Léese que en París hubo un maestro, que se llamaba micer Lo, el cual enseñaba lógica y filosofía, y tenía muchos alumnos." (Passavanti, 1984, 145-146). Esto explica que el alumno muerto mencione "esta capa de sofismas en la que he estado envuelto hasta hoy"; que la misma le pese "como si llevase sobre los hombros la torre más grande de París", y que lo llame "bello maestro" (Eco, 1986b, 143). Guillermo nada dice de los sofismas y de la torre de París -tal vez porque piensa que pertenecen a la recitación del texto aprendido-, pero infiere algo del tercer elemento mencionado: "Adelmo lo llamó maestro. O sea que Adelmo le reprochaba haberle enseñado algo que ahora lo sumía en una desesperación mortal." (Eco, 1986b, 146). El texto copiado se "recrea" en función de la trama.

Sobre el indicio para detectar la fuente baste la transcripción de las palabras de Guillermo; "Y para derrotar a la **penitencia verdadera**, que engendraba la muerte, quienes mataron a los penitentes enloquecidos, devolviendo la muerte a la muerte, reemplazaron la penitencia del alma por una penitencia de la imaginación, que apela a visiones sobrenaturales de sufrimiento y de sangre, '**espejo**', según ellos, de la **penitencia verdadera**." (Eco, 1986b, 147-148 -el subrayado es nuestro-).

Satisfecha nuestra soberbia intelectual, debemos reconocer el acierto del juicio de Rocco Capozzi, que compartimos totalmente: "...el placer efectivo que se experimenta al leer **El nombre de la rosa** no se deriva tanto de reconocer una u otra pista intertextual como de descubrir el modo en que funciona la novela. En suma, la novela de Eco no se ocupa (ni es una parodia) de Sherlock Holmes, Borges, Saussure o Peirce, sino que trata más bien de la cadena metonímica de la intertextualidad y de la semiosis, del acto de escritura que no puede separarse de la experiencia de haber leído otros textos: en resumen, se ocupa de la competencia intertextual y semiótica que se extiende del Autor al Lector." (Capozzi, 1987, 189). Y este agudo crítico saca una acertada conclusión del paradójico final de la novela: "Guillermo se da cuenta al fin de que ha olvidado el principio que hasta entonces había tratado de enseñar a Adso, de que un signo es a menudo signo de otro signo. A partir del propio error, Guillermo comprende al fin que el problema no estriba tanto en entender cada uno de los signos como en acertar la exacta relación entre ellos: es necesario comprender que existe una semiosis ilimitada en la que 'todo signo es interpretado por un signo o una serie de signos (definiciones y textos), de modo que todo término resulta ser una afirmación rudimentaria y toda proposición un argumento rudimentario'." (Capozzi, 1987, 196-197). Estos conceptos de Peirce los desarrolla Eco en **Lector in Fabula**, ensayo que precedió a su novela. Varios críticos han señalado que **El nombre de la rosa** es la puesta en práctica de los enunciados teóricos de **Lector in Fabula**. Entre ellos, Elena Costiucovich, quien opina que Guillermo ha sido creado como personificación del Lector Modelo, pues "su competencia textual es prácticamente ilimitada (mejor dicho: es idéntica a la del Autor)." (Costiucovich, 1987, 95).

En **El péndulo de Foucault**, Eco coloca como intertextos segmentos de **El nombre de la rosa**: "Era una hermosa mañana de finales de noviembre, en principio era el verbo, canta, oh diosa, la cólera del Périda Aquiles..." (Eco, 1989, 25). Antes de llegar al primer verso de **La Ilíada**, coloca la primera oración del relato de Adso (primer día, Prima), y luego el comienzo del Evangelio de Juan, con el que Adso inicia el Prólogo.

Quien escribe esto es Jacopo Belbo, el más autobiográfico de los tres

protagonistas en los que se refleja el autor. El desencanto lo empuja a remedar a otros autores: "...desde que había descubierto que no podía ser un protagonista había decidido ser un espectador inteligente, inútil escribir cuando falta un motivo serio, mejor reescribir los libros de otros." (Eco, 1989, 25).

Al examinar sus archivos, Casaubon descubre las motivaciones de su amigo: "Escribía como simple juego mecánico, para reflexionar en solitario sobre sus propios errores..." (Eco, 1989, 53).

En el capítulo 11 hay una página de antología, que ejemplifica esta enfermedad postmoderna de Belbo: "Transformar los libros con dos palabras. Demiurgo de la obra de otro. En lugar de coger arcilla blanda y plasmarla, unas cinceladas a la arcilla endurecida en la que ya otro ha esculpido su estatua. Moisés, darle el martillazo justo, y ése va y habla. Recibir a William S. 'He visto su trabajo, no está mal. Hay tensión, fantasía, sentido dramático. ¿Es la primera vez que escribe?'. 'No, he escrito otra tragedia, es la historia de dos amantes de Verona que...'. 'Pero hablemos de esta obra, señor S. Me estaba preguntando por qué la sitúa en Francia. ¿Por qué no en Dinamarca? Por decir algún sitio, pero bastaría con cambiar dos o tres nombres, el castillo de Châlons-sur-Marne se convierte, digamos, en el castillo de Elsinore... es que en un ambiente nórdico, protestante, donde planea la sombra de Kierkegaard, todas estas tensiones existenciales...'. 'Quizá no le falte razón'. 'Eso creo. Además su trabajo necesitaría algún recorte estilístico, sólo un pequeño repaso, como esos últimos toques que da el peluquero antes de poner el espejo detrás de la nuca... Por ejemplo, el espectro paterno. ¿Por qué al final? Yo lo pondría al comienzo. Para que la admonición del padre domine en seguida el comportamiento del joven príncipe y lo ponga en conflicto con la madre.' 'Me parece buena idea, sólo es cuestión de desplazar una escena.' 'Precisamente. Por último, el estilo. Tomemos un pasaje al azar, mire, este donde el joven se planta en el proscenio y empieza a meditar sobre la acción y la inacción. El pasaje está muy bien, hay que decirlo, pero siento que le falta fuerza. '¿Actuar o no actuar? ¡Esta es mi angustiosa pregunta! Debo soportar las ofensas de una suerte hostil o...' ¿Por qué mi angustiosa pregunta? Yo le haría decir la pregunta es ésta, éste es el problema, entiende lo que quiero decir, no su problema personal sino la cuestión fundamental de la existencia. La alternativa entre ser y no ser, por poner un ejemplo...'" (Eco, 1989, 66).

El plan creado por Casaubon, Diotallevi y Belbo, como un juego, empezó "porque Belbo se había resignado a fabricarse momentos ficticios" (Eco, 1989, 334). Los protagonistas se van contagiando de la forma de asociar que utilizan los autores autofinanciados cuyos libros deben analizar, y poco a poco van perdiendo el sentido de lo diferente y todo resulta análogo y útil para el desarrollo progresivo del Plan: "Cualquier dato se vuelve importante cuan-

do se lo conecta con otro. La conexión modifica la perspectiva. Induce a pensar que todo aspecto del mundo, toda voz, toda palabra escrita o dicha no tiene el sentido que percibimos, sino que nos habla de un Secreto. El criterio es simple: sospechar, sospechar siempre.” (Eco, 1989, 338).

Y esto es lo que ha querido denunciar Eco en su novela, esa “‘enfermedad de la interpretación’ que ha influido, sobre todo, en la teología, en la política, en la vida psicológica. Su nombre es ‘síndrome de la sospecha’. Su instrumento es la ‘detraslogía’: detrás de un hecho se esconde otro más complejo y otro más y así sucesivamente hasta el infinito.” (Adornato, 1988, 1).

A este síndrome de la sospecha contribuyen también los medios de comunicación con la “tematización”, cuando no realizan “una elección no paranoica de las asociaciones”. (Adornato, 1988, 2).

En igual sentido se expresó entre nosotros Jean Baudrillard: “La autonomización de los medios no quiere decir, con todo, que la de los medios sea nuestra única realidad. Los medios mismos segregan su propia ambigüedad. Los medios pueden generar los acontecimientos pero también producen una suerte de incertidumbre respecto de la realidad. (...) El estatuto de los medios es totalmente ambiguo. Porque en cierto modo intervienen en lo real, producen una realidad o una hiperrealidad que sustituye a la realidad. Pero al mismo tiempo nos desengañan sobre la realidad. El peor error es tomar lo real como real.” (Baudrillard, 1992, 24).

En una reciente entrevista, Eco responsabilizó a los medios de comunicación por la confusión y desconfianza que provocan en la gente: “Los medios, en su obsesión por crear espectáculo, han hecho que las noticias sean lo mismo que los espectáculos, y la gente ya no confía en ellas. Sin embargo, esto no quiere decir nada. En todos los países existen revistas ilustradas que traen chismes y mentiras. Cuando usted les pregunta a los lectores por qué las leen, ellos dicen: primero, no las compro, solo las leo en la peluquería. Segundo, sé perfectamente que no dicen la verdad, pero son divertidas. Saben que no es verdad, pero después de un tiempo empiezan a creerlo. Y todo termina por ser dudoso.” (Halperín, 1994, 19).

Y en otra entrevista, publicada el mismo día que la anterior, reconoció que “...me interesa siempre el juego entre la falsificación y la mentira.” (Graña, 1994, 27).

Esa mezcla intencionada de ficción y realidad, de verdad y mentira, es el ámbito en que se desenvuelve el hombre postmoderno y en el que se desarrollan las novelas de Eco.

En el prefacio a **El nombre de la rosa** se mezclan elementos reales -la situación política en Praga en agosto de 1968, nombres propios como Etienne Gilson, Joseph Gilbert, Athanasius Kircher, el propio Eco como autor de

Apocalípticos e Integrados, referencias bibliográficas como la segunda edición (en realidad es la primera) de los **Vetera Analecta** de Jean Mabillon, de 1723- con otros ficticios -como la "Abbaye de la Source" que no es el nombre de una abadía sino el de una calle de París, la supuesta edición de 1721 de los **Vetera Analecta**, y la referencia a Milo Temesvar y su obra-. Ursula Schick señala que "El equilibrio entre estas referencias, que tienden por una parte a construir, y por otra parte a destruir un substrato de realidad, coloca el prefacio en un singular territorio fronterizo, a medio camino de una historia del texto de tipo documental y una historia ilusoria en torno a un texto." (Schick, 1987, 263).

Consciente o no, Adso nos miente, y es fácil demostrarlo. Lo que se propone en su prólogo no lo cumple en el relato de los hechos. Manifiesta en el prólogo: "En las páginas que siguen no me permitiré trazar descripciones de personas -salvo cuando la expresión de un rostro, o un gesto, aparezcan como signos de un lenguaje mudo pero elocuente-, porque, como dice Boecio, nada hay más fugaz que la forma exterior, que se marchita y se altera como las flores del campo cuando llega el otoño. Por tanto, ¿qué sentido tendría hoy decir que el abad Abbone tuvo una mirada severa y mejillas pálidas, cuando él y quienes lo rodeaban son ya polvo y del polvo ya sus cuerpos tienen el tinte gris y mortuorio (sólo sus almas, Dios lo quiera, resplandecen con una luz que jamás se extinguirá)?" (Eco, 1986b, 21). Y a continuación, por "una única vez", hace un extenso retrato de Guillermo.

Sin embargo, nos dice de Malaquías de Hildesheim: "El rostro expresaba sobre todo gravedad y aflicción, y los ojos miraban con tal intensidad que una ojeada bastaba para llegar al alma del interlocutor, y para leer en ella sus pensamientos más ocultos." (Eco, 1986b, 93). Y también analiza la mirada de Bernardo Gui: "Era un dominico de unos setenta años, flaco pero erguido. Me impresionaron sus ojos grises, fríos, capaces de clavarse en alguien sin revelar el sentimiento, a pesar de que muchas veces los vería despidiendo destellos ambiguos, pues era tan hábil para ocultar sus pensamientos y pasiones, como para expresarlos deliberadamente." (Eco, 1986b, 368).

En las dos novelas el error conduce, paradójicamente, a la verdad. Guillermo, influido por las conversaciones con Alinardo, siguió una pista "apocalíptica" para hallar a un múltiple asesino que no existía en realidad. Comentando la muerte de Malaquías le dice a Jorge de Burgos: "Construí un esquema equivocado para interpretar los actos del culpable, y el culpable acabó ajustándose a ese esquema. Y ha sido precisamente ese esquema equivocado el que me ha permitido descubrir tu rastro." (Eco, 1986b, 569).

De igual modo, el Plan inventado por Belbo, Casaubon y Diotallevi, se vuelve real, y el mismísimo marqués de Agliè que preside la asamblea de

confabulados -en la que aparecen todos los "diabólicos" que han desfilado en las páginas anteriores-, refiriéndose a Belbo dice: "Pues bien, hermanos, el prisionero sabe demasiadas cosas que ninguno de nosotros sabía. Sabe incluso quienes somos, y nosotros lo hemos sabido gracias a él." (Eco, 1989, 529).

Y nótese que el resultado es igualmente paradójico pese a que los caminos han sido diversos. Guillermo razonó en forma correcta al interpretar los signos. Sólo falló en la relación de los signos entre sí. En cambio, Casaubon era consciente de que "no se trata de descubrir el secreto de los templarios, sino de inventarlo." (Eco, 1989, 344). Y Belbo señala que "primero hay que detectar las analogías y después buscar las razones." (Eco, 1989, 247). Vale decir que, utilizando la lógica para interpretar los signos, o prescindiendo de ella para mezclarlos en forma antojadiza y obtener un resultado, la realidad termina confundida con la irrealidad, el error con el acierto, la verdad con la mentira. Quedamos desconcertados ante un mundo que se escapa de nuestros esquemas. Y comprendemos la inquietud del hombre postmoderno de pretender aniquilar y reacondicionar la realidad.

El fracaso del intento de interpretación del mundo lleva a creer que no hay orden ni reglas, tal como le sucede a Guillermo: "He sido un testarudo, he perseguido un simulacro de orden, cuando debía saber muy bien que no existe orden en el universo. (...) Es difícil aceptar la idea de que no puede existir un orden en el universo, porque ofendería la libre voluntad de Dios y su omnipotencia. Así, la libertad de Dios es nuestra condena, o al menos la condena de nuestra soberbia" (Eco, 1986b, 596). Tal afirmación hace reflexionar a Adso: "-¿Pero cómo puede existir un ser necesario totalmente penetrado de posibilidad? ¿Qué diferencia hay entonces entre Dios y el caos primigenio? Afirmar la absoluta omnipotencia de Dios y su absoluta disponibilidad respecto de sus propias opciones, ¿no equivale a demostrar que Dios no existe." (Eco, 1986b, 596-597). Pero Guillermo no tiene respuestas para tales preguntas.

No obstante, no creemos que Adso caiga en el ateísmo, como interpreta erróneamente Philip Renard al analizar la última página de la novela: "Adso, ya viejo, al final de su relato cita -sin saberlo- a Angel Silesio, nacido en 1624: 'gott ist ein lautes Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier...' ("Dios es una pura nada, ni el ahora ni el aquí le afectan"; p. 606), y añade: 'Me hundiré en la tiniebla divina (...) Caeré en la divinidad silenciosa y deshabitada donde no hay obra ni imagen' (p. 606). ¡Extraña profesión de fe para un benedictino! El humorismo de la novela se encuentra también en la confección de una enorme máquina de disertaciones teológicas para desembocar en el ateísmo en el significado propio de la palabra: Dios como ausencia." (Renard, 1987, 256).

Johan Huizinga, en su conocida obra **El otoño de la Edad Media**, en el capítulo 16, "El 'realismo' y los límites del pensamiento figurado", analiza las dificultades para describir la mística contemplación sin apoyo de la imagen sensible. Se dejan de lado "las incorporaciones concretas de la idea y las vestiduras multicolores del simbolismo". Se utiliza la luz y la extensión, y luego sus contrarios: el silencio, el vacío, la oscuridad. "Por último, no resta sino la pura negación; la Divinidad, que no es reconocida en nada de lo que existe, porque se halla por encima de todo, es llamada por el místico la Nada. A esto viene a parar Escoto Erígena y a esto Angel Silesio cuando dice: 'Dios es una pura Nada, no le afecta ningún aquí ni ahora; Cuanto más tratas de apresarle, tanto más se te escapa'." (Huizinga, 1981, 314).

Si leemos las dos páginas siguientes del ensayo de Huizinga y las comparamos con el discurso de Adso con que finaliza la novela, comprobaremos que Eco no "inventó" el discurso, sino que "recreó" a tres importantes místicos cuyos textos reproduce Huizinga: Dionisio Cartujano, Eckhart y Tauler.

No debería confundirse la Nada del místico con la del ateo.

Y resulta por demás evidente que Eco se ha servido de la obra de Huizinga. En ella encontramos citados "los pesados hexámetros rimados del monje cluniacense Bernardo de Morlay", el último de los cuales emplea Eco para cerrar su obra: "Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus". El primer hexámetro de la cita comienza: "est ubi gloria nunc Babylonia?" (Huizinga, 1981, 195), y poco más adelante, siguiendo con el análisis del tema del Ubi sunt, comenta Huizinga: "Villon acierta a prestarle un nuevo acento: aquella dulce melancolía de la Ballade des dames du temps jadis, con el estribillo 'Mais où sont les neiges d'antan?'." (Huizinga, 1981, 197). Adso, poco antes de citar y parafrasear a los místicos mencionados -en la misma página citada por Renard- se pregunta: "Est ubi gloria nun Babylonia? ¿Dónde están las nieves de otra época?" (Eco, 1986b, 606).

Eco ha sido acusado frecuentemente de ateo, de nihilista, de desacralizar y ofender. En un artículo de Scott Sullivan leemos que Eco "En sus tiempos de estudiante fue un activista católico pero rebelde: desafiaba las órdenes del Vaticano y acabó por separarse, en señal de protesta, de la organización juvenil a la que pertenecía. Tardó ocho años más en desprenderse por completo de las creencias heredadas y asumir el agnosticismo que todavía profesaba." (Sullivan, 1987, 15).

El propio Eco ha hecho claras manifestaciones al respecto: "Yo era católico y perdí la fe; pero hay una diferencia profunda entre no creer más y decir 'Dios no existe'. Hay una especie de resistencia profunda contra esa blasfemia. Si supiéramos que Dios existe, o bien, que no existe, no habría ni filosofía ni teología. Esta incertidumbre es fundamental para el ser humano. No

hay ninguna manera racional de demostrar la existencia de Dios; y si la existencia de Dios depende de una actitud de fe, no la tengo." (Graña, 1994, 27).

Cuando Ferdinando Adornato, en la última pregunta de la entrevista le dice: "¿Qué es realmente el péndulo para usted?", Eco responde: "¿No lo ha comprendido? Es una metáfora de Dios." (Adornato, 1988, 2).

También la biblioteca puede serlo: "La biblioteca es también una metáfora del cerebro y -esto lo sabía bien Borges- de Dios. Aunque Borges decía que la biblioteca es un *ersatz*, un sustituto de Dios. Si Dios existe, y dado que es omnisciente, debe ser una suerte de gran biblioteca." (Graña, 1994, 26).

Reconocemos en Eco las características del hombre postmoderno y las del creador postmoderno. Su motivación permanente ha sido "un esfuerzo obstinado por comprender el mecanismo mediante el cual dotamos de significado al mundo que nos rodea." (Sullivan, 1987, 10). Pero su falta de fe no le permite hallar el sentido de la historia humana ni el orden del universo. Sus personajes terminan de comprender cuando ya es tarde (Casaubon), pasan la vida esperando lo que no vendrá porque ya sucedió (Belbo) o desengañados por esa semiosis ilimitada imposible de abarcar (Guillermo). Ante un futuro inexistente e imprevisible, un azar caprichoso que maneja los hilos de las vidas, una realidad fragmentada y fugitiva, sin ideologías que alienten ni esperanzas que apoyen, solo le queda al hombre postmoderno la confusión intencionada de la realidad, el pastiche, el simulacro.

Ha dicho Eco que "poblar los sueños de los lectores no significa necesariamente consolarlos. Puede significar obsesionarlos." (Eco, 1986a, 77). Ha manifestado también que "Los contemporáneos somos hijos del barroco. El barroco tiene una visión lateral, no central de las cosas, a diferencia del Renacimiento, para el cual el hombre era el centro del universo. El hombre del barroco, del que somos herederos, es el hombre de la inquietud." (Beccacece, 1994, 18). Cabe preguntarnos: ¿no será el barroco, categoría metahistórica, en lugar del manierismo, lo que modernamente se denomina postmodernismo?

Intuimos que en la próxima novela que acaba de anunciar, **L'isola del girono prima** (La isla del día anterior -no "La isla del primer día" como erróneamente tituló La Nación el 26/6/94-), seguramente hallaremos el mismo gusto hacia lo alienante, lo misterioso, lo falso, lo ambiguo, lo desconcertante; las mismas y eternas preguntas sin respuestas; la misma incertidumbre con la que nos inquieta y obsesiona.

BIBLIOGRAFIA

ADORNATO, F. "Umberto Eco, el alquimista de nuestro tiempo", en **La Nación**,



30/10/88, Sección 4ª, 1-2.

AA. VV. **Ensayos sobre El nombre de la rosa**. Edición a cargo de Renato Giovannoli. Barcelona, Lumen, 1987.

BAJARLIA, J-J. "Borges, Eco y el postmodernismo", en **La Prensa**, 27/8/89, Suplemento cultural, 1.

BAUDRILLARD, J. "No tomar lo real como real", en **Página 12**, 13/9/92, 24.

BECCACECE, H. "Los signos se interponen entre nosotros y las cosas de un modo tormentoso", en **La Nación**, 26/6/94, 18.

CAPOZZI, R. "Intertextualidad y semiosis: L'éducation sémiotique de Eco", en AA.VV., op. cit. 1987, 187-208.

CATELLI, N. "Tópicos de El nombre de la rosa", en AA. VV., op. cit., 1987, 531-540.

COSTIUCOVICH, E. "La semiosis ilimitada como base existencial de la cultura", en AA. VV., op. cit. 1987, 90-99.

DROIT, R-P. "Jean-François Lyotard. La postmodernidad no se rinde", en **Clarín**, 19/5/94, "Cultura y Nación", 2-3.

ECO, U. **Apostillas a El nombre de la rosa**. Buenos Aires, Lumen/De la flor, 1986.

El nombre de la rosa. Buenos Aires, Lumen/De la Flor. 1986.

Il nome della rosa. Milano, Bompiani, 1986.

Opera aperta. Milano, Bompiani, 1986.

Sugli specchi e altri saggi. Milano, Bompiani, 1987.

Apocalittici e integrati. Milano, Bompiani, 1988.

Il pendolo di Foucault. Milano, Bompiani, 1988.

Lector in Fabula. Milano, Bompiani, 1988.

El péndulo de Foucault. Buenos Aires, Bompiani/Lumen/De la Flor, 1989.

"Un autore e i suoi interpreti", mimeo (conferencia dictada en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, el 23/6/94).

GRAÑA, R. "'Todos soñamos con ser monjes benedictinos'", en **Página 12**, 26/6/94, 26-27.

GUGLIELMI, N. **El eco de la rosa y Borges**. Buenos Aires, EUDEBA, 1988.

HALPERIN, J. "'La gente está sola; es natural que únicamente mire la TV'", en **Clarín**, 26/6/94, 18-43.

HUIZINGA, J. **El otoño de la Edad Media**. Madrid, Alianza, 1981.

KROEBER, B. **El misterioso diálogo de dos libros: Eco y Calvino**, en AA. VV., op. cit., 1987, 80-89.

PASSAVANTI, J. "Espejo de verdadera penitencia:", en **PIRIS**, 1984, 140-147.

PIRIS, J.A. **Prosistas medievales italianos. Franco Sacchetti, Sercambi y otros**. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

RENARD, P. "El reto de Umberto Eco", en AA. VV., op. cit., 1987, 242-259.

SCHICK, U. "Semiótica narrada o jeroglífico intertextual?", en AA. VV., op. cit., 1987, 260-290.

SCHUURMAN, L. "Celebrar en Babilonia", en **Encuentro y Fe**, N° 27, 16-18, 1993.

SULLIVAN, S. "Umberto Eco, el amo de los signos", en **La Nación**, 25/1/87, **Revista La Nación** N° 916, 10-19.