

## UN PALIMPSESTO NARRATIVO: ECO (S) DEL LABERINTO BORGEANO

**No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo.**

**Jorge L. Borges, Tlör, Ugbar, Orbis Tertius.**

*Daniel A. Capano*

El concepto de intertextualidad, que remite a la antigua cuestión literaria de las fuentes, aunque con una manera renovada de encarar el problema, ha adquirido en la actualidad relevante importancia, sobre todo a la luz de las nuevas corrientes semiótica y posmoderna que la observan en otros campo del saber y no exclusivamente en el literario.

La atracción que ejerce el tema no ha sido ajena a los trabajos de destacados semiólogos y teóricos literarios en las últimas décadas (1).

En su libro **Al margen de Borges**, Lisa Block de Behar señala, no sin un rasgo de humor, que “se ha generalizado de tal manera la visión transtextual que, a esta altura, no sería exagerado poner toda la literatura entre comillas”. (2)

La noción de intertextualidad, entendida **lato sensu**, se centra en una operación de reenvío de un texto respecto de otro anterior, en el cual el segundo en el tiempo evoca, de algún modo, el primero.

Para Mijaíl Bajtín todo texto es fundamentalmente “un mosaico de citas” y “una absorción y transformación de otros textos”. (3)

También Roland Barthes, en una actitud extrema, similar a la de Bajtín, dice que “todo texto no es más que la reproducción y la refutación de textos anteriores, es decir, la transformación de ese intertexto que termina por identificarse con la cultura y el conjunto infinito de las lecturas del escritor”. (4)

Desde el punto de vista semiológico, y siguiendo la clasificación de Peirce

(5), la relación de **intertextualidad** funciona como un índice ya que se basa en la asociación de textos en la cual uno evoca al otro; es pues, una relación **in absentia**.

Esta conexión entre dos textos ubicados cronológicamente uno anterior al otro ofrece variados matices que la crítica ha tratado, no siempre con éxito, de precisar.

Las transposiciones, que se pueden dar a través de formas simples como citas parciales o totales, directas o disfrazadas o por medio de formas más complejas como la parodia, el "pastiche" o la imitación satírica, han sido sistematizadas de manera coherente y exhaustiva por Gérard Genette, fundamentalmente en dos de sus obras: **Palimpsestos. La literatura en segundo grado** y **Umbrales**.

La idea de "palimpsesto" ya aparece en un cuento de Borges, **Pierre Menard, autor del Quijote** en el que el escritor dice: "He reflexionado que es lícito ver en el Quijote 'final' una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros -tenues pero no indescifrables- de la 'previa' escritura de nuestro amigo". (6)

Genette al referirse a este concepto señala que "esta duplicidad del objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del **palimpsesto**, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia". (7)

El crítico francés advierte cinco tipos de relaciones transtextuales: la **intertextualidad** que define como una relación de copresencia entre dos o más textos; el **paratexto** (8), títulos, subtítulos, prefacios, notas a pie de página, epígrafes, ilustraciones; también el "avant-texte" de los borradores de una obra pueden funcionar como un paratexto. Genette los considera uno de los lugares relevantes de la dimensión pragmática del texto, ya que ejercen una acción directa sobre el lector; la **metatextualidad**, que generalmente se denomina comentario, es un texto que habla de otro texto sin citarlo y se da por excelencia en la relación crítica; la **architextualidad** que el autor define como una acción silenciosa en el sentido de que un texto, salvo la mención paratextual, que no siempre está presente, no dice a qué género pertenece, sus características, etc.; la **hipertextualidad** que es toda relación que une un texto B, que llama hipertexto, a otro texto anterior A, al que llama hipotexto, en el que está presente de un modo que no es el comentario. Genette habla aquí de texto en segundo grado o texto derivado de otro texto, ya que no existe obra literaria que de algún modo no evoque otra; en este sentido todas las obras son hipertextuales, aunque algunas lo son en mayor grado que otras.

Observa, además, que la noción de hipertextualidad se puede extender al cine, la pintura y la música, pero las restringe para otras artes. (9)

Estas cinco clases de transtextualidad no deben considerarse como compartimientos estancos, sino que pueden fluctuar y un mismo texto poseer más de una.

Genette realiza también un pormenorizado análisis, en el que abundan los ejemplos, de las diversas categorías y subcategorías con que pueden ser clasificados dos textos en relación de intertextualidad.

Por no ser el objetivo de este trabajo el análisis minucioso de la obra de Genette, sino que la tomamos como base teórica de nuestro estudio, desarrollaremos sólo en forma superficial y no completa las clases más importantes propuestas en *Palimpsestos*.

El crítico distingue dos grandes categorías: la **imitación**, que posee cualidades miméticas y se aproxima al "pastiche", pero que se distingue de él por su función y grado de intensificación estilística y la **transformación** que se diferencia de la anterior respecto del grado de deformación con que se trata el hipotexto.

A su vez estas dos categorías, de acuerdo con su finalidad, lúdica, satírica o seria, pueden adoptar diversas variantes. Si se trata de una **imitación** lúdica, se estará en presencia de un **pastiche**; si el fin es satírico, la denominan **charge** (10), que es una especie de "pastiche" satírico y cuya forma más frecuente es **A la manera de...**; si el objetivo es serio, la llaman **forgerie** o continuación, es decir un lenguaje que imita un estilo famoso o de prestigio.

En cuanto a la **transformación**, si el fin es lúdico se estará en presencia de una **parodia**, que es una desviación del hipotexto, pero con un mínimo de transformaciones; si el autor se propone lo satírico, se observará el **travestimiento**, que es una transformación estilística con función degradante; y si el fin es serio, se dará la **transposición**, que es la más importante de todas las prácticas literarias.

En la **transposición** se pueden observar dos subcategorías: las **formales**, que afectan el sentido accidentalmente, sin proponérselo el autor, como en el caso de las traducciones; y las **abiertas o temáticas** en que el sentido se altera en forma deliberada.

Desde otro punto de vista más restringido, las **transposiciones** pueden clasificarse en **transmotivación** y **transvaloración**.

La **transmotivación** hace referencia a la transformación semántica, que puede tomar tres formas: la primera es la positiva, que consiste en introducir un motivo allí donde el hipotexto no lo explica, es la motivación, una especie de amplificación; la segunda, la negativa, que suprime o elude la motivación original, es la desmotivación; y la tercera que es la que procede por sustitu-

ción completa, es decir, que hay un doble movimiento de desmotivación y de (re)motivación por una nueva motivación, es la transmotivación.

La **transvaloración** es un movimiento complejo que consiste en modificar el sistema axiológico del hipertexto. Se da a través de una doble operación de valorización y de "contravalorización" en la que el hipertexto surge, a partir del hipertexto, como un objeto nuevo y peculiar.

Superado el aspecto teórico de nuestro trabajo, nos proponemos ahora, realizar un enfoque intertextual al observar cómo el tema del laberinto borgeano se proyecta sobre **El nombre de la rosa** (11). Para ello nos centramos especialmente en **La biblioteca de Babel** (12) y en la biblioteca de la abadía benedictina de la novela de Eco.

Como resulta obvio para el lector especializado, toda la obra narrativa de Eco -ya sea el texto citado como su reciente **El péndulo de Foucault** (13) - está embebida de la producción del escritor argentino.

**El nombre de la rosa** es un verdadero "collage", una novela eminentemente intertextual (14), una especie de centón que posee una semiosis ilimitada, una verdadera "obra abierta" a la interpretación del lector, un libro hecho sobre otros libros que van desde la Biblia hasta aquellos relacionados con los "mass media", como lo "comics" de "Snoopy", por ejemplo; pero de todas estas presencias la más abundante es que corresponde al material borgeano.

La estructura, los temas, los recursos diegéticos en general y, en ciertas oportunidades, hasta una manera particular de concebir el hecho literario, responden a la poética borgeana.

Sin duda esta atracción debe entenderse por el hecho de que Borges fue un escritor "avant la lettre", que se ha anticipado ampliamente a la problemática literaria de su tiempo, ya que muchas de las cuestiones que plantea en su obra son hoy motivo de debate en los cenáculos literarios del mundo.

Por otra parte, la idea de intertextualidad está presente en Eco en un comentario de su autoría sobre el **Apocalipsis** en la edición de Beato de Liébana, publicado en 1973.

El prefacio se titula "Palimpsesto sobre el Beato" (15), y aquí Eco explica la escritura interpretativa que realiza el Beato sobre el libro de San Juan y aclara el proceso hermenéutico por medio del ejemplo del **Apocalipsis**. Eco afirma que el libro de la revelación reaparece sólo cuando el período histórico lo requiere, cuando las condiciones sociales lo demandan. (16)

**El nombre de la rosa** sería en este sentido una (re)interpretación del **Apocalipsis** cuya intertextualidad tiene también una presencia muy marcada en la novela.

De acuerdo con lo dicho, la metodología a desarrollar para el logro del objetivo propuesto será aplicar **El nombre de la rosa** sobre **La biblioteca de**

Babel para que de esta superposición emerjan los sentidos ocultos y las semejanzas entre uno y otro texto.

Consideramos en esta relación de intertextualidad que **La biblioteca de Babel** funciona como hipotexto y la biblioteca de la abadía de **El nombre de la rosa** como hipertexto.

INTERTEXTUALIDAD		
HIPOTEXTO	La biblioteca de Babel	Publicación 1941
HIPERTEXTO	El nombre de la rosa (Biblioteca de la Abadía)	1980

Partiremos pues, de la concepción del laberinto en la producción de Borges. Una lectura integral de su obra permite afirmar que es un motivo recurrente en sus escritos al extremo de transformarse en una obsesión. (17)

El escritor ubica varios de sus relatos en este espacio peculiar que, símbolo polisémico, se transforma -como también sucede con la biblioteca de **El nombre de la rosa** - en el lugar diegético por excelencia, en un verdadero cronotopo.

El mismo autor a través de uno de sus personajes nos dice que "un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. Abundan el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatoso puerta que da a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y las balaustradas hacia abajo ". (18)

En ocasiones se presenta al lector como una realidad tangible, con indicios que lo precisan y concretan, en las que el escritor realiza verdaderas hipótesis de estos sitios: cámaras circulares y sórdidas galerías, numerosas escaleras que no llegan a ninguna parte, puertas que desembocan en senderos que a su vez se reproducen en forma especular, caminos que se bifurcan indefinidamente; pero en otras oportunidades, se brinda una visión evanescente y fugaz a través de simetrías y reflejos que sugieren, más que concretan, como en el caso de "un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente..."(19) o de un desierto "donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que (...) veden el paso." (20)

El tema del laberinto se asocia con otros elementos frecuentes en Borges como el tiempo, los libros, el sueño, los espejos.

En *El jardín de senderos que se bifurcan* aparece la idea de "un laberinto de laberintos, (de) un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros". Y más adelante se explica que existe "un invisible laberinto de tiempo" y que "libro y laberinto son un solo objeto". (21)

A través de los atributos, el laberinto se traslada de un plano concreto a un plano metafísico. En este sentido, se podría hablar de un metalaberinto ya que se explican y se dan sus cualidades ontológicas.

En cuanto a los sueños trabajados en construcción abismal y unidos a lo laberíntico, limitan el espacio de la realidad y traducen una sensación de atroz pesadilla: "Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias (...). Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión". (22)

Los espejos también relacionados con este tema son expresión de una forma plural ilimitada: "Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo que fielmente duplica las apariencias" (23). Traducen el horror de una multiplicación espectral de la realidad.

El laberinto debe observarse también en la forma de estructurar el relato. Ana María Barrenechea señaló que en *El jardín de senderos que se bifurcan* la construcción laberíntica es cuádruple: "El laberinto del antepasado, imaginado primero bajo la forma de ámbito vastísimo la novela interpretada cíclicamente y revivida luego en pluralidad de destinos, y la descripción del camino que lo conduce al crimen." (24)

Así también sucede en *El Inmortal*, en que los planos narrativos se yuxtaponen formando varios laberintos: "El desierto infinito, el sueño premonitorio del cántaro de agua inalcanzable, el camino de pozos y galerías, el palacio irracional y aun las interminables peregrinaciones del protagonista." (25)

La crítica junguiana y hermenéutica, estudiosa de las formas arquetípicas y de los mitos, ha considerado el laberinto como una prueba iniciática por la cual debe atravesar el héroe épico. De este modo está visto en la primera descripción que de él se tiene en la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo (XXXVI, XIX, 13).

El laberinto de Heracléopolis en Egipto, cuyo origen se remonta probablemente a tres mil seiscientos años anteriores a la época en que vivió el autor

latino, fue terminado, según Herodoto, por Psammético, el que habría transmitido el arte de construirlo a Dédalo.

Por medio de la descripción que nos hace Herodoto, a través de Plinio, se advierte que el laberinto reproduce en su esencia el universo; es un microcosmos, una especie de duplicación del mundo concebido como *imago mundi*; un remoto arquetipo de los laberintos de la obra de Borges y de la de Eco.

El hombre borgeano vaga por este lugar desesperado y confundido ya que obliga a quien lo transita a volver sobre sus pasos, a errar en forma circular, sin advertirlo. Sus galerías, que se entrelazan como un cañamazo, no dejan escapar a quienes caen allí (26); sólo el personaje de *El Inmortal*, el tribuno Rufo, puede superar la prueba y salir de él.

Esta opresión en la que se ven inmersos los personajes de Borges crea una atmósfera angustiante que se traduce en el plano alegórico en imagen del desorden y en la imposibilidad metafísica del hombre por asir lo absoluto. Así, el laberinto sin salida se transforma en un símbolo del infinito y del caos. Representa metafóricamente el universo; pero también señala la incapacidad de comprensión que de él tiene el ser, quien está imposibilitado de penetrar en los designios divinos del cosmos, aunque no disminuido para concebir esquemas humanos, los cuales sabe que son precarios y mutables.

La visión borgeana del universo es entonces, escéptica, cargada de irracionalidad y por lo tanto caótica.

Desde el punto de vista de la estructura, Borges señala en *La biblioteca de Babel* que: "El universo (que otros llaman la biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cerrados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores (...) (Por el zaguán) pasa la escalera caracol que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias." (27)

En el texto de Eco el venerable Alinardo explica la arquitectura y el sentido de la biblioteca de la abadía: "La biblioteca es un gran laberinto, signo del laberinto del mundo." (28)

Cuando Guillermo de Baskerville y su ayudante Adso logran penetrar en ella, la noche del segundo día de permanencia en la abadía, descubren un espejo que reproduce grotescamente la figura reflejada en él y que tiene por función alejar, por medio del miedo, a los intrusos. El espejo será decisivo para la solución final, ya que les permite penetrar en el "finis Africæ" a través de la puerta secreta que conduce al lugar donde se encuentra el libro prohibido: la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles. (29)

Lo catóptrico, en Borges, lleva directamente a la idea de duplicidad, pero también adquiere otros sentidos, como en **Tlör, Ugbar, Orbis Tertius** y la **Historia del guerrero y la cautiva** en que tiene algo de falaz y monstruoso (30) y en este sentido se asemeja al de **El nombre de la rosa**.

La verdadera estructura de la biblioteca de la abadía se define en el cuarto día. Guillermo y Adso entran en el laberinto y van descubriendo cómo están distribuidos los libros; ayudan a este propósito las letras que están señaladas en cada una de las salas que recorren. Estas letras forman palabras muy significativas que corresponden a distintos lugares del mundo aluden a ellos, como por ejemplo la palabra **LEONES** que rodea el “*finis Africae*”, que es el centro del torreón Sur.

En el cuento de Borges, **Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto** este sitio está custodiado por un negro y un león (31). En el laberinto de Eco el “*finis Africae*” connota la raza negra y los leones el oriente pagano; allí, en **LEONES**, están ubicados los libros paganos y en su corazón, el “*finis Africae*”, se encuentra el libro de Aristóteles, causa de las muertes. Obsérvese también que el manuscrito provenía de España, de León, por lo cual el signo **LEONES** adquiere categoría polivalente. (32)

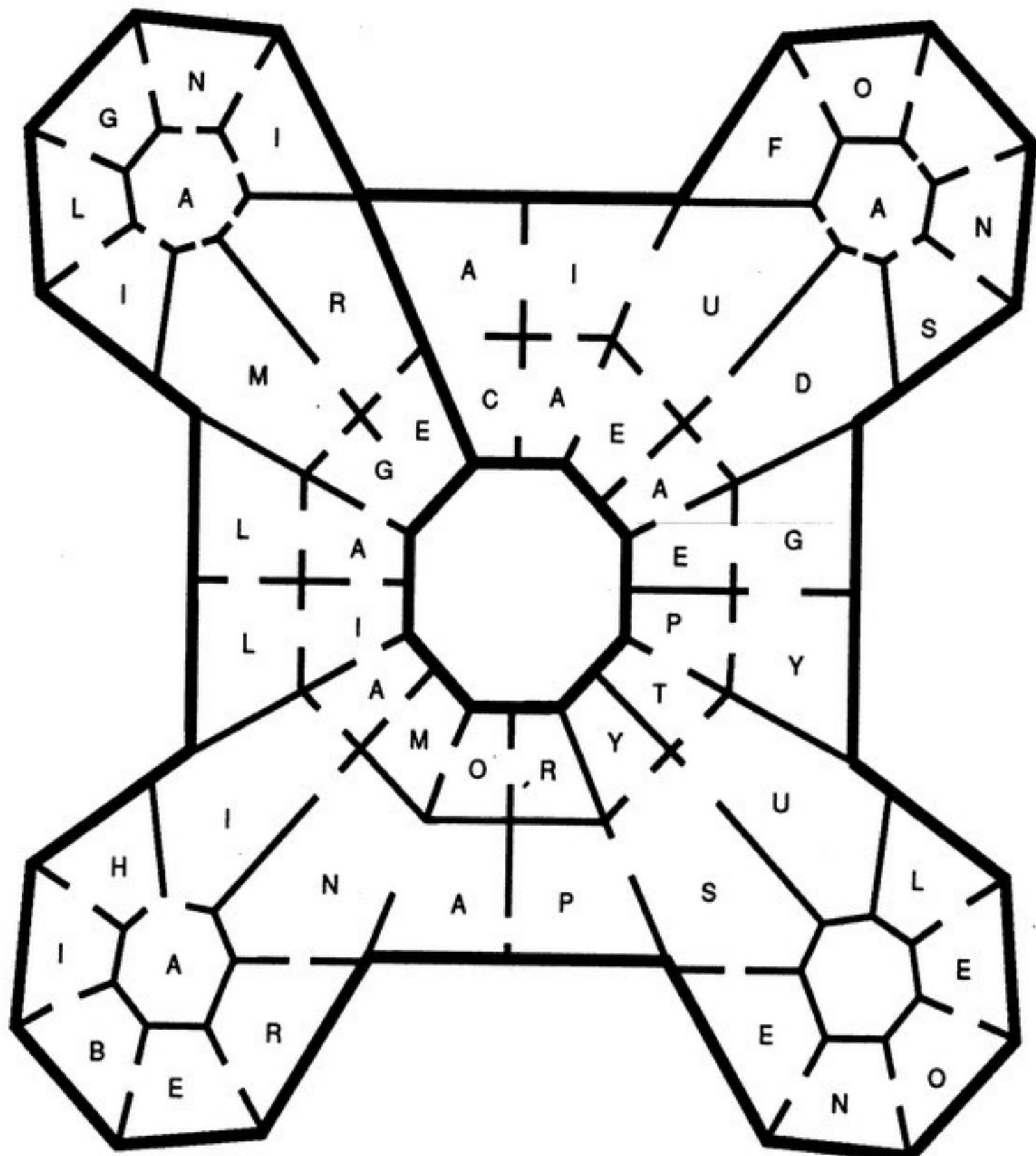
Los símbolos gráficos también aparecen en **La biblioteca de Babel** y permiten descifrar la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros. Su bibliotecario explica que uno de ellos “constaba de las letras MCV perversamente repetidas desde el renglón primero hasta el último. Otro es un mero laberinto de letras.”(33)

En **El nombre de la rosa** el monje detective y su ayudante transitan las numerosas salas y van descifrando los nombres de diversas zonas geográficas. Llegan a la conclusión de que la biblioteca está concebida como **imago mundi**. Cada sector, que reproduce un lugar del mundo, contiene libros ubicados de acuerdo con distintos criterios: lugar de procedencia, género, contenido, etc. Así la biblioteca se transforma en un verdadero **speculum libri**, un espejo que es reflejo de libros, como por su intertextualidad y su semiosis ilimitadas lo es la novela de Eco.

El modo de lectura en que deben leerse los criptogramas es múltiple. En ocasiones se sigue una única dirección y en otras, varias: circular, ascendente, descendente, en zigzag. A veces una misma letra, como en el caso de la grafía “A”, que simboliza el **Apocalipsis**, es común a dos palabras.

Con el fin de facilitar la comprensión del desciframiento del laberinto, brindamos un esquema del capítulo citado de **El nombre de la rosa**.

ESTRUCTURA DE LA BIBLIOTECA ABACIAL



## BIBLIOTECA - ORGANIZACION DEL LABERINTO (IMAGO MUNDI)

DENOMINACION	SISTEMA DE CLASIFICACION	UBICACION ESPACIAL	CRYPTOGRAMA	MODO DE LECTURA
HIBERNIA	AUTORES DE LA ULTIMA TULE, GRAMATICOS Y RETORES.	Torreón OESTE		UNICA DIRECCION: CIRCULAR
FONS ADAE	EXEGESIS BIBLICA Y LIBROS SAGRADOS.	Torreón ESTE		CIRCULAR Y DESCENDENTE
YSPANIA	CODICES DEL APOCALIPSIS ILUSTRADOS A LA MANERA HISPANICA, Y COMENTARIOS DEL TEXTO.	Torreón OESTE Orientación sudoeste		UNICA DIRECCION: LECTURA SINTAGMATICA (DERECHA-IZQUIERDA)
LEONES	TEXTOS DE AUTORES INFIELES. EL CORAN.	Torreón SUR		UNICA DIRECCION: CIRCULAR
FINIS AFRICAE	ARISTOTELES POETICA. LIBROS PROHIBIDOS.	Centro del torreón SUR		UNICO QUE NO TIENE LA LETRA 'A' - APOCALIPSIS
IUDAEA		Torreón ESTE Orientación noreste		UNICA DIRECCION: CIRCULAR

## BIBLIOTECA - ORGANIZACION DEL LABERINTO (IMAGO MUNDI) II

DENOMINACION	SISTEMA DE CLASIFICACION	UBICACION ESPACIAL	CRYPTOGRAMA	MODO DE LECTURA
AEGYPTUS	—	Torreón SUR Orientación Sudeste		UNICA DIRECCION: DESCENDENTE EN ZIGZAG
ANGLIA	—	Torreón NORTE		UNICA DIRECCION: CIRCULAR
GERMANI	—	Torreón NORTE		ASCENDENTE Y CIRCULAR
GALLIA	—	Pared del NOROESTE del octógono		DESCENDENTE Y CIRCULAR
ROMA	AUTORES CLASICOS LATINOS	Pared del SUDOESTE del octógono		UNICA DIRECCION: LECTURA SINTAGM- TICA (Der. a Izq.)
ACAIA	POETAS Y FILOSOFOS DE LA ANTIGÜEDAD GRIEGA	Pared del NOROESTE del octógono		UNICA DIRECCION: CIRCULAR

Otro elemento de conexión entre ambos textos y que ha sido motivo de numerosas controversias es la figura del bibliotecario Jorge de Burgos, que pareciera ser un anagrama imperfecto, aunque muy claro, de Jorge Luis Borges; además del hecho de que los dos nombres están relacionados con España.

Al preguntársele a Eco el porqué de esta asociación, manifestó que no lo sabía; que quería un ciego que custodiase la biblioteca y que "biblioteca más ciego no pueden dar más que Borges, aunque las deudas se pagan". Agregó también que cuando colocó a Jorge en la biblioteca no sabía aún que él resultaría el asesino. (34)

Particularmente creemos que estas declaraciones responden a un manejo de la ironía, al que Eco, como escritor posmoderno, se inclina.

El bibliotecario ciego, sea una transposición metafórica de Borges o no, tiene vida literaria en *La biblioteca de Babel*: "Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de los catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací". (35)

En este fragmento encontramos varios elementos evocados en *El nombre de la rosa*. El sentido existencial del bibliotecario-narrador, como el de Jorge de Burgos, es un libro; en un caso el catálogo de los catálogos, en el otro el libro segundo de la *Poética*. Ambos son ciegos y van a morir en la biblioteca. Por otra parte, Jorge de Burgos, al igual que Borges, posee una memoria extraordinaria que le permite citar literalmente fragmentos del libro prohibido sin haberlo leído jamás.

Al final de la novela -quizá sea otra humorada de Eco- el bibliotecario asesino "traga" el libro de Aristóteles que habla sobre la risa, repudiada por él. Este hecho, asociado a Borges, puede interpretarse como un interés desmedido por los libros que tenía el escritor, pero también, y ya no relacionado con el autor de *El Aleph*, como una irreverencia respecto de una concepción literaria dogmática, cuyo mundo estaría representado por Jorge de Burgos, que persigue solamente el contenido del texto, mientras que otra corriente, en la que se enrola *El nombre de la rosa*, lo ve como discurso, ya que no se pregunta qué significa, sino cómo significa el texto literario; en este sentido se estaría jugando sobre un plano metaliterario.

Llegamos así al aspecto conclusivo de nuestra tarea que consistirá en descubrir a través de los datos señalados el nuevo sentido que adquiere el hipertexto respecto de su hipotexto. Para ello, y siguiendo a Gérard Genette, diremos que, en nuestra opinión, la biblioteca de *El nombre de la rosa* es una transposición abierta del laberinto borgeano, ya que en el texto de Eco

aparece de tal manera modificada que sólo un lector que ha frecuentado la obra de Borges puede descubrirla. Esta transposición se ha logrado a través de una doble operación de transmotivación y transvaloración.

El significado del laberinto se ha alterado con el fin de lograr un efecto diferente del original. El tema alcanza en Eco un nuevo sentido y motivación; por otra parte el sistema axiológico del hipotexto ha sido "resemanticizado" para crear un nuevo texto.

Jaime Alazraki en su sustancial trabajo sobre Borges señala que "de la visión caótica del universo emerge esa imagen favorita de Borges: el laberinto. El laberinto representa -en mayor o menor medida- el vehículo a través del cual Borges lleva su cosmovisión a casi todos sus relatos." (36)

El sentido del caos, metáfora del universo, está presente ya en el mismo título de **La biblioteca de Babel**, que funciona como paratexto y traduce la confusión y el desorden.

Esta idea, aunque transpuesta a otro plano, se encuentra, de algún modo, en **El nombre de la rosa**, en la concepción que tiene Jorge de Burgos de la risa, tema que desarrolla el segundo libro de la **Poética**, y que transgrede el sistema de valores, ya caduco, que él sostiene. Jorge de Burgos representa el mundo de la cultura oficial y eclesiástica, mientras que la risa involucra lo profano, lo popular, lo nuevo.

El bibliotecario-custodio dice que "la risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Es la distracción del campesino, la licencia del borracho. Incluso la iglesia, en su sabiduría, ha permitido el momento de la fiesta, del carnaval, de la feria, esa polución diurna que permite descargar los humores y evita que se ceda a otros deseos y a otras ambiciones." (37)

Si trasladamos este concepto a un segundo nivel significante, observaremos que Eco está señalando la crisis de valores del mundo moderno en el que las ideologías han muerto y no han sido reemplazadas por otras propuestas que respondan a los interrogantes del hombre y a las numerosas situaciones conflictivas con las que se enfrenta, especialmente en las sociedades posindustriales, en este momento del desarrollo de su evolución histórica.

El posmodernismo y Eco plantean el agotamiento de la razón, las limitaciones del logos como instrumento de conocimiento y desarrollo del hombre, y en este sentido, el autor italiano se aproxima al desorden y a la irracionalidad concebidos por Borges en **La biblioteca de Babel**.

Desde otro punto de vista y a la luz de la crítica junguiana, el laberinto, en general, por ser un lugar abierto, tiene relación con el jardín y éste, a su vez, por su condición de placentero, se relaciona con el Edén.

Así podríamos ver a la biblioteca de *El nombre de la rosa* como un paraíso simbólico. En él se encuentra el segundo libro de la *Poética*, que representaría el *Arbol del Bien y del Mal*; Jorge puede ser visto como la antiserpiente, que permite el gozo del fruto - el libro - o la serpiente que lo envenena - las páginas envenenadas causa de las muertes -, y también como el *Angel Custodio* que con la espada candente - ecpirosis - monta guardia. Guillermo sería un nuevo *Teseo* que recorre el laberinto guiado por el hilo de Ariadna - su habilidad para interpretar signos, su capacidad semiótica-. (38)

Acorde con esta interpretación consideramos a Jorge de Burgos un nuevo *Asterión* que espera un redentor, quizá Guillermo de Baskerville, que lo libre de su laberinto, de un mundo al que ya no siente como propio y de un destino que no puede cludir.

Finalmente debemos señalar que todas las operaciones de transtextualidad sólo pueden ser realizadas gracias a un elemento fundamental del proceso literario: **el lector**. Las lecturas exigen una recepción activa capaz de extraer nuevos significados de un texto, de hacerlo productivo.(39) El texto aspira a provocar una determinada respuesta en el lector a través de sus estrategias: la intertextualidad sería una de ellas. El rol activo del lector gracias a su competencia, a su "enciclopedia", dirá Eco, permite poner en evidencia aquello que en el texto está en forma virtual u oculta.

Eco, nuevo *Pierre Menard*, ha hecho una (re)lectura y una (re)escritura de Borges. Esto nos lleva a pensar en lo que John Barth ha llamado "el agotamiento de la literatura", es decir la idea de que ya se ha escrito todo y que a los escritores contemporáneos no les queda más que repetir viejos modelos.(40)

El autor de *El nombre de la rosa* procede como un escritor posmoderno que desmonta un texto para, tras acondicionar sus partes, volver a ensamblarlo, que desarrolla una narrativa que gira sobre sí misma y sus procesos creativos, que practica la metatextualidad.

Según esta concepción, por otra parte, tan cercana a Borges, todos los autores resultan uno solo ya que todos los libros son un único libro "que es cifra y compendio perfecto de todos los demás".

"La certidumbre de que todo está escrito nos anula y nos afantasma";... pero el hombre es un bibliotecario incompetente y cuando no puede encontrar un libro en la interminable biblioteca, lo escribe, y esta tarca de (re)escritura es constante, infinita, como lo es la literatura. Y como escribir es incurrir en tautologías, estas líneas y su refutación quizá ya existan en algún anaquel de *La biblioteca de Babel*.

## NOTAS

1. Entre los críticos que se ocupan del tema en mayor o menor medida, con enfoques diversos y denominándolo de distintas maneras, se destacan: Mijaíl Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoevsky*, México, FCE, 1988 y en *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978; Roland Barthes en "Ecrivains, intellectuels, professeurs", París, *Tel Quel* Nº 47, 1971; Gérard Genette en *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989 y *Seuils*, París, Seuil, 1987; Julia Kristeva, en *Séméléthique. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969. Para la crítica francesa, la noción de intertextualidad no tiene que ver con la influencia de un autor sobre otro ni con las fuentes literarias, sino con los componentes de un sistema textual. Con el término 'intertextualidad' designa la noción semiótica de la transposición de uno o más sistemas de signos en otro. Michael Riffaterre en "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, octubre de 1980; "La sylepsis intertextuelle", *Poétique* Nº 40, noviembre de 1979, *La Production du texte*, París, Seuil, 1979 y *Semiotique de la poésie*, París, Seuil, 1983.
2. BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Al margen de Borges*, Bs. As., Siglo XXI, 1987, p.91.
3. ROUDIEZ, León S. (traductor y compilador), *Desire in Language*, New York, Columbia University Press, 1980, p.15.
4. APUD KERBRAT-ORECCHIONI, *La connotación*, Bs. As., Hachette, 1983, p.145.
5. PEIRCE, Charles. *La ciencia de la semiótica*, Bs. As., Ed. Nueva Visión, 1974.
6. El cuento, que luego integrará el volumen *Ficciones*, apareció por primera vez en Buenos Aires, en la revista *Sur* Nº 56, en 1939. Nuestra cita corresponde a Jorge L. Borges, *Obras Completas. Ficciones*, Bs. As., Emecé, 1974, p.450.
7. GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*, cit., p.495.
8. GENETTE ha desarrollado este tema en su libro *Seuils (Umbráles)*, ya citado, en que analiza diversos tipos de paratextos.
9. GENETTE, *Palimpsestos*, cit., p.195, 478 y sgts., menciona el caso del filme de Woody Allen *Play it again, Sam* (1972), traducido al español por *Sueños de un seductor*, que funciona como hipertexto cinematográfico -"hiperfilme"- de otro, *Casablanca* (1942) - "hipofilme" -. En este último, el protagonista, Humphrey Bogard, pide al pianista del bar que vuelva a tocar su canción: "Play it again, Sam", dice. La melodía, símbolo de su sentimiento por Ingrid Bergman, es el leitmotiv de la película. Nosotros agregamos, entre los numerosos casos de "hiperfilmidad", también de Woody Allen, *Bananas* (1970) en que se parodia la imagen del cochecito cayendo por las escaleras, de *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein, y de Federico Fellini "La tentación del doctor Antonio", episodio de *Boccaccio 70* (1962) en el que aparece, en un cartel gigantesco, la figura de Anita Ekberg en una posición muy similar a la que se puede ver en una escena de *La Dolce Vita* (1959) protagonizada por la misma actriz y dirigida por el mismo director. En este último ejemplo se trataría de un caso de autointertextualidad.

Las relaciones de autointertextualidad también se encuentran presentes en dos filmes de Steven Spielberg: *Young Sherlock Holmes*, en español *El secreto de la pirámide*, y la serie de *Indiana Jones*.

10. Genette lo prefiere al término caricatura que por sus connotaciones gráficas puede dar lugar a equívocos, op. cit., p. 37.
11. ECO, Umberto. *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980. La primera edición argentina fue publicada por Editorial Lumen, Ediciones de la Flor en 1985; la segunda, que utilizamos para nuestras citas, es de 1988.
12. **La biblioteca de Babel** aparece por primera vez en Buenos Aires integrando un volumen de cuentos titulado **El jardín de senderos que se bifurcan**, en *Sur*, en 1941. Nuestras citas se toman de Jorge L. Borges, *Obras Completas, Ficciones, La biblioteca de Babel*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
13. ECO, Umberto Eco. *El péndulo de Foucault*, Bs. As., Ed. Lumen, Ed. de la Flor, 1989.
14. Eco señala que "el material con el cual se trabaja exhibe sus propias leyes naturales, pero al mismo tiempo lleva consigo el recuerdo de la cultura de la cual está impregnado (el eco de la intertextualidad)." Umberto Eco, "Postille a 'Il nome della rosa'", 1983, en *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 510.
15. **Beato di Liébana**, Parma, Ricci, 1973. Téngase en cuenta también para la relación Eco-Genette, que **Pallimpsestes**, apareció en su primera edición en París, en 1982.
16. SCHICK, Ursula. "Semiótica raccontata o rebus intertextuale?" en *Saggi su 'Il nome della rosa'*. AA.VV., Milano, Bompiani, 1985, p. 239.
17. Sin agotar las citas, desarrollan el tema: **La lotería de Babilonia; La biblioteca de Babel; El jardín de senderos que se bifurcan; La muerte y la brújula; La casa de Asterlón; Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto; Los dos reyes y los dos laberintos; El Inmortal**.
18. Jorge L. Borges, *Obras Completas*, cit., p. 537
19. Ibídem, p. 519
20. Ibídem, p. 607
21. Ibídem, pp. 475-477
22. Ibídem, p. 598
23. Ibídem, p. 465
24. BARRENECHEA, Ana M. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Bs. As., Paidós, 1967, p. 80.
25. Ibídem, p. 80
26. Ts'ui Pen se propone "edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres", **El jardín de los senderos que se bifurcan**, op. cit., p. 475; y Scharlach en **La muerte y la brújula** dice "yo sentía que el mundo es un laberinto del cual es imposible huir", op. cit., p. 506.
27. BORGES, Jorge L. op. cit., p. 465.
28. ECO, Umberto. *El nombre de la rosa*, cit., p. 193.
29. El sentido semiótico y pragmático de los espejos ha sido desarrollado por Eco en un ensayo incluido en *De los espejos y otros ensayos*, Bs. As., Ed. Lumen, 1988,

- pp. 11 a 41.
30. A través de este símbolo se observa una "homonimia pragmática" en la que un mismo texto se presta a tantas interpretaciones como lecturas, llamada así por Lisa B. de Behar en su trabajo **Una retórica del silencio**, México, Siglo XXI, 1984, p. 84.
  31. BORGES, Jorge L. op. cit., p. 600.
  32. COSTIVCOVICH, Elena. "La semiosi illimitata come base Esistenziale della cultura", en **Saggi su 'Il nome della rosa'**, cit., pp. 80-81.
  33. BORGES, J.L. op. cit., p. 466.
  34. ECO, Umberto. "Postille a 'Il nome della rosa'", cit., p. 515.
  35. BORGES, Jorge L. op. cit., p. 465.
  36. ALAZRAKI, Jaime. **La prosa narrativa de Borges**, Madrid, Gredos, 3a. ed., 1983, p. 64.
  37. ECO, Umberto. op. cit., p. 573. Mijaíl Bajtín en su libro, **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais**, Madrid, Alianza, 2<sup>a</sup> ed., 1989, asocia las festividades y ferias populares a lo carnavalesco. Estos espectáculos, organizados de manera cómica, diferían de las ceremonias serias de la Iglesia. Ofrecían una visión del mundo diversa de la cultura oficial. Sin duda Eco no ignoró los escritos del crítico ruso en la concepción de su novela. En **El nombre de la rosa** la palabra carnaval, en el sentido señalado, es usada varias veces (la emplean el cillerero, p. 333; Guillermo, p. 532; Jorge de Burgos, p. 573) así como la categoría bajtiniana de "heteroglosa" aparece encarnada en Salvatore, p. 60 y siguientes.
  38. CARDINI, Franco. "Clericus in Labyrintho", en **Saggi su 'Il nome della rosa'**, cit., p. 30.
  39. Esta posición ha sido sostenida por los teóricos de la estética de la recepción que agrupa la escuela de Constanza. La **Rezeptionsaesthetik** da suma importancia a la cooperación interpretativa del lector, idea que ha sido desarrollada por Eco en sus textos **Obra Abierta**, Barcelona, Ed. Ariel, 1979, **Lector in fabula**, Milano, Bompiani, 1979. (Trad. esp. **Lector in fabula**, Barcelona, Lumen, 2<sup>a</sup> ed., 1987).
  40. El artículo, aparecido a fines de la década del 60, se titula "La literatura del agotamiento". El postulado básico de este trabajo es que las formas y estilos del arte están sometidos a desgastes y que las convenciones artísticas pueden ser subvertidas o transformadas con tal de generar obras nuevas y vivas. Barth, más tarde, aclaró que por "agotamiento" se refería a la estética del modernismo y no al agotamiento del lenguaje o de la literatura.