

2 ej  
16



**Universidad Nacional Autónoma  
de México**

**Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

**NARRATIVA DE ARTE  
VERSUS NARRATIVA DE CONSUMO**

**T E S I S**

**Que para obtener el título de  
Licenciado en Ciencias de la Comunicación  
p r e s e n t a**

**Luis Alberto Fonseca Lazcano**

**Asesora: Eva Salgado Andrade**

**México, D. F.**

**1989**

**FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice.

Introducción .....	1
I. Determinación de lo artístico .....	1
A. Funciones dentro del Paleolítico, Neolítico y dentro del preseminio de la Iglesia y la Corte ..	2
B. Liberación de la actividad artística .....	6
1. Del arte-artesanía al "arte puro" .....	7
a. La actividad artística en el reusualismo ...	8
b. La transición .....	10
1) Mercado y autonomía de la actividad artística .....	12
2) Arte de élites .....	16
3) Puritanismo del arte de élites .....	20
C. Neocapitalismo: arte para las masas y arte contestatario .....	24
1. arte para las masas .....	26
2. arte contestatario .....	29
a. Arte popular .....	29
b. Arte de vanguardia .....	35
Conclusión .....	44
II. Configuración semiótica de la cultura .....	52
A. Sistema y proceso .....	53
1. Saussure: la lengua como sistema .....	53
2. Hjelmslev: sistema y proceso .....	60
B. Sistema de significación y proceso de comunicación .....	66
1. sistema de significación .....	68
a. Definiciones: sistema, proceso y significación .....	68
b. La forma 'abierta' del sistema .....	71
c. El campo semántico .....	78
2. Proceso de comunicación .....	83
a. El trabajo productivo .....	86
1) Hipercodificación e hipocodificación ..	88
2) Juicios semióticos y juicios factuales .....	90
3) Los dos ratios .....	93
b. Los cuatro modos de producción de signos .....	95
1) Reconocimiento .....	95
2) Ostensión .....	96

3) Reproducción .....	96
4) Invención .....	97
<b>III. El texto estético dentro de la configuración semiótica de la cultura .....</b>	<b>102</b>
<b>A. La obra abierta .....</b>	<b>102</b>
1. El texto dentro de la cadena comunicativa.	108
2. El texto estético .....	114
a. Ambigüedad y autorreflexión .....	115
b. La invención .....	121
c. Sentidos de 'obra abierta' en el texto estético .....	125
d. La poética contemporánea .....	126
<b>B. La obra cerrada .....</b>	<b>134</b>
1. El texto cerrado en la sociedad unidimensional .....	138
<b>IV. Análisis e interpretación de dos textos .....</b>	<b>140</b>
<b>A. En busca de la rosa .....</b>	<b>143</b>
1. Descripción .....	143
2. Análisis .....	147
a. El texto escribible .....	147
1) Circunstancias de enunciación .....	147
2) Códigos o sistemas de significación .	155
a) Código del proceso épico o cósmico histórico .....	155
b) Código teológico medieval .....	162
c) Código semiótico .....	164
d) Código franciscano-nominalista ...	166
3) Estructuras narrativas o fábulas ....	168
a) Fábula del proceso épico .....	168
b) Fábula de conexión o de enlace ...	171
c) Fábula policíaca .....	173
4) Intertextualidad .....	174
5) Estructura de mundos .....	182
a) El Abad Abbone .....	182
b) Jorge de Burgos .....	185
c) Guillermo de Baskerville .....	188
d) El narrador-autor Aseo de Melk ...	191
3. Interpretación .....	193
a. El texto legible .....	193
1) Lectura literal .....	193
2) Lectura alegórica .....	194

3) Lectura moral .....	198
4) Lectura anagógica .....	201
B. Un testamento teocéntrico .....	208
1. Descripción .....	208
2. Análisis .....	210
a. El texto escribible .....	210
1) Circunstancias de enunciación .....	210
2) Códigos o sistemas de significación .....	211
a) Código del proceso épico o cóai- go místico .....	211
b) Código bíblico .....	215
3) Estructuras narrativas o fábulas ....	216
a) Fábula del apóstata .....	216
b) Fábula del cristianismo .....	217
c) Fábula de la revelación divina ...	219
4) Intertextualidad .....	221
5) Estructura de musas .....	224
a) El apóstol Juan de Zebedeo .....	224
3. Interpretación .....	227
a. El texto legible .....	227
1) Lectura literal .....	227
2) Lectura alegórica .....	228
3) Lectura moral .....	229
4) Lectura anagógica .....	230
Conclusión .....	231
A. Texto atocéntrico .....	231
1. Poética del texto abierto .....	231
a. Ausencia de un narrador asinitivo .....	232
b. La intertextualidad .....	235
c. Ambigüedad de la fábula global .....	236
2. La muerte de Dios y de la Verdad .....	239
B. Texto teocéntrico .....	243
1. Poética del texto cerrado .....	243
a. Presencia del narrador asinitivo .....	243
b. La intertextualidad .....	245
c. Referencialidad de la fábula global ....	245
2. Reivindicación del Dios narrativo .....	247
C. Los dos textos dentro de la situación del arte en la actualidad .....	249
1. La obra cerrada en el arte para las musas ..	251
2. La obra abierta en el arte de vanguardia ...	253

Notas .....	258
Bibliografía .....	269

## Introducción.

¿Por qué el arte y la literatura?

En su intento por constituirse en una ciencia autónoma, las ciencias de la comunicación han recurrido a distintas disciplinas de las áreas de humanidades y ciencias sociales. Y de entre todas estas disciplinas esenciales, hay una que es importante resaltar ante la atención del estudiante de esta carrera: el estudio del arte y la literatura. La razón es la siguiente.

El lenguaje -ese sistema que posibilita a todo acto comunicativo, sea hablado o escrito, gestual, visual y de todo tipo abarcado por la semiótica- se desenvuelve en tres etapas:

La primera de ellas fue una etapa de inocencia. El hombre mantenía una actitud de confianza ante el lenguaje; signo y objeto representado eran lo mismo, de manera que al comunicarse se recreaba el objeto o situación aludidos, y el lenguaje era entendido como si fuera un instrumento mágico.

En la segunda, predominante en la actualidad, se forma un abismo entre signos y cosas. El hombre toma conciencia de sí mismo y se desvincula del mundo real, transformándolo, lo mismo que a su lenguaje, en objeto de conocimiento.

En esta etapa se encuentran las ciencias de la comunicación en el presente. Se estudia el lenguaje de la prensa, la radio, el cine y la televisión, con objetividad científica. Como consecuencia se crean metalinguajes o lenguajes que hablan de otros lenguajes, cuya característica es la de todo discurso científico: postular un estado neutro del lenguaje, que sirva de referencia, o centro y fundamento de normalidad, o parámetro, al margen del cual subsisten como "parásitos" otros lenguajes "excéntricos" o "desviados" como los del arte y la literatura, valorados así por violentar la precisión conceptual mediante la ambigüedad que los caracteriza.

Esta etapa es la del imperio de la ciencia y de su discurso. Pero el hombre necesita reconciliarse con su mundo real (natural y social) para poder habitarlo; necesita dejar de mirarlo a distancia para integrársele. Y así, se anuncia una tercera etapa: dar de nuevo al lenguaje la vida que tuvo en su primer estadio, aunque ya no con la inocencia de entonces pues la segunda etapa, de autoconciencia, enriquece al hombre y le permite realizar en la nueva lenguajes más fértiles.

En este tercer momento la ciencia cede el peso al arte y su discurso; la razón observante se ve ennegada de



la emotividad poética, y el estudiante de comunicación, dentro de sí mismo, abandona la etapa del raciocinio para entregarse a la creación: superado el momento de conocer los distintos lenguajes, se entrega ahora al uso de los mismos cargándoles de vida. El periodista se sensibiliza de su entorno y redacta notas, reportajes y hasta críticas y ensayos; otro carga su cámara y fotografía o filma porque necesita decir algo y sabe cómo pues maneja bien los distintos planos; y así, cada cual se lanza a su tarea luego de conocer el cómo.

Es por esto que el arte, la actividad artística, es un ámbito esencial para las ciencias de la comunicación, porque sensibiliza al estudiante aterido por la baja temperatura de la razón (su frialdad).

La presente tesis se mantiene en esa segunda etapa -excepto en momentos mínimos en donde su autor se entrega a la libre interpretación de los textos narrativos. Predomina el metalenguaje, cuyo objeto es el arte y la literatura; pero por ello mismo aquí se aplican las palabras finales del Tratado lógico-filosófico de Ludwig Wittgenstein:

(...) Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido).

Debe superar estas proposiciones; entonces tiene la justa visión del mundo.

De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.

Efectivamente, el metalenguaje (sobre todo si trata del arte) es sólo una escalera (del conocimiento) a través de la cual se llega a otro nivel: lo poético. Y una vez en este nivel se arroja aquel instrumento para entregarse a los desatinos de la imaginación; entonces el concepto es desbordado por la palabra poética y en ella se disuelve.

Las partes y su tratamiento.

La presente tesis, titulada Narrativa de arte versus narrativa de consumo, intenta diferenciar la actividad artística de la vanguardia de la actividad del arte para las masas.

Surge la pregunta: ¿son válidos actualmente los funda-

mentos aportados por la estética tradicional? Con ellos se podría intentar resolver la diferencia señalada; sin embargo, la perspectiva materialista histórico dialéctica, expuesta en el primer capítulo, demuestra que tales fundamentos son relativos a una época dentro de la historia del hombre: la idea del arte como manifestación pura del espíritu -para Kant obtención de "placer desinteresado" y para Hegel de una "actitud contemplativa"-, esto es, la idea del arte como aquello que sólo puede ser contemplado pasivamente para vincularse con una realidad trascendente, es producto de una interpretación que comenzó en el siglo XV y tuvo su mayor esplendor en el XIX.

En todo aquel tiempo la actividad artística se desligó de la práctica productiva, y de otras (lúdicas, ritual, por ejemplo), lo cual permitió pensarla como autónoma y propia del espíritu.

Pero la situación social en el siglo XX demuestra que tal idea del arte es insostenible. En el presente, la actividad artística se integra con otras prácticas: por un lado con los procesos técnicos de producción (los medios publicitarios son retomados por el pop art) y, por otro, con la vida social, sus deseos y pasiones (el arte popu-

lar y la práctica política).

Pero al integrarse en otras prácticas, la actividad artística, lejos de servir a la liberación del hombre, puede servir a los intereses de las clases poderosas para dirigir las conciencias de sus subordinadas. Y esto no es el realismo socialista instituido por Stalin a mediados del siglo XX; se trata del arte para las masas elaborado por esas clases altas del neocapitalismo, con el objeto de que la actividad artística sirva de narcótico a toda posible toma de conciencia.

Ante esto surge el arte contestatario: el arte popular, producto del proletariado, y el arte de vanguardia de los intelectuales de clase media. Sus objetivos son dos: uno, resaltar la extinción de esa vieja idea del arte (como actividad pura del espíritu) y, dos, desarticular las estructuras convencionales del arte para las masas.

Así, ya desde el primer capítulo se establecen las diferencias entre esos dos tipos de actividad artística: vanguardia y arte para masas.

Y como tal revisión histórica dejar ver un cambio, un momento de desarticulación de viejas convenciones, se vuelve necesario comprender a la cultura (y al arte) en térmi-

nos de códigos o sistemas de significación, y de procesos de comunicación que ocasionan la movilidad de los anteriores.

De esta exposición se encarga el capítulo segundo, apoyado en la semiótica de la cultura proporcionada por Umberto Eco; en tanto que el tercero sitúa a la obra de arte (texto estético) dentro de aquel sistema cultural.

En el capítulo cuarto se toman como ejemplos de arte de vanguardia y arte para las mesas a dos textos narrativos: la novela de Eco, El nombre de la rosa, y la novela del periodista español J.J. Benítez, El testamento de San Juan. Para su análisis se toma como base un modelo apoyado en la semiótica narrativa de Eco (Lector in rebus), la crítica literaria de Barthes (principalmente S/Z, Crítica y verdad y El placer del texto), la teoría literaria de autores como Wolfgang Iser, René Wellek y Austin Warren, y la teoría del discurso de Teun A. van Dijk.

En la conclusión se confrontan ambos textos a la luz de las tres metodologías: semiótica, teoría y crítica literaria, y materialismo histórico dialéctico, demostrando que uno de ellos es parte del arte de vanguardia y otro del arte para las mesas.

Paralelamente a la exposición de todo lo anterior, esta tesis persigue otros tres objetivos:

1) Hacer ver al lector que la idea del arte de la estética tradicional (de Platón y Aristóteles hasta Benedetto Croce y sus contemporáneos) es inservible para comprender la actividad artística de la vanguardia, que es -junto con el arte para las masas y el arte popular- el arte del presente siglo.

2) Exponer la semiótica de la cultura de Umberto Eco y contribuir a la difusión de la misma para los estudiantes interesados en esta disciplina; para lo cual fue necesario rastrear algunas de sus fuentes lingüísticas (Saussure y Hjelmslev) y comprender cómo se insertan en esa semiótica. A lo largo de la exposición se ofrecen diversos ejemplos que permiten aclarar algunos de sus conceptos básicos. Finalmente se procuró unir la teoría semiótica de Eco con su idea de "obra abierta", desarrollada antes en un plano filosófico (La definición del arte), así como con su teoría de la información (Obra abierta).

3) Proponer un modelo de análisis literario: auxiliar así al estudiante en materias como Literatura y sociedad, para que al enfrentarse a la tarea de realizar una reseña

crítica retome los elementos que le pueden ayudar, en un primer momento, a desarticular el texto, y luego, entregándose a su imaginación, transformar el primer placer de la lectura en placer de la escritura (Barthes).

## I. Determinación de lo artístico.

El arte sólo puede ser definido según la función que desempeña dentro de cada sociedad determinada. Las obras de arte de todos los tiempos han sido productos integrados a las necesidades de su época; y si se piensa en las obras del pasado como formas de "arte puro", es decir, que no desempeñen alguna utilidad dentro de la sociedad en que fueron elaboradas, esto obedece a cierto tipo de interpretación hecha sobre ellas.

Así, una cosa ha sido la actividad artística y sus productos y, por otra parte, la interpretación e teoría que los valora (llámese estética, teoría del arte, etc.):

La maravillosa autemefia del cuadro de caballete no es algo que descubrimos sino algo que proyectamos; no es tanto característica de aquel producto como producto de la lectura que de él hoy hacemos. Un giro estilístico común en otra época nos llega a interesar como artístico cuando, simplemente, ha caído en desuso. (1)

Esta interpretación del arte como "arte puro", del arte desligado de toda funcionalidad e utilidad sociales, se caracteriza por extraer a las obras e productos de la actividad artística de su circunstancia social e histórica.



Sin embargo, el estudio del arte no debe de confinarse a la actividad artística como algo autónomo dentro de la sociedad. Es necesario ubicar esta práctica dentro de las circunstancias históricas y sociales de las que brota; esto es, comprender a la actividad artística en relación con el sistema de producción social, con otras prácticas no artísticas como: práctica productiva (de los medios de subsistencia de toda sociedad), práctica teórica, práctica política, práctica lúdica, etc.

Por esta razón es necesario comprender a la actividad artística paralelamente al desenvolvimiento histórico de la sociedad. A continuación se hará una revisión al respecto.

#### A. Funciones dentro del Paleolítico Neolítico y dentro del predominio de la Iglesia y la Corte.

Durante el Paleolítico el arte cumplió una función instrumental. Era una época en que el hombre era nómada, vivía de la pesca, la cacería y la recolección de frutos silvestres. Se alimentaba de lo que la naturaleza le ofrecía sin preocuparse de elaborar su sustento con sus propias manos.

Como señala Arnold Hauser, estos hombres:

(...) vivían en un nivel económico parasitario, improductivo, y que tenían que recoger o capturar su alimento y no creárselo por sí mismos (...) hombres que, según todas las experiencias, vivían dentro de moldes sociables inestables, casi enteramente inorganizados, en pequeñas herdas, en una fase de primitivo individualismo, y que probablemente no creían en ningún dios, en ningún mundo ni vivos existentes más allá de la muerte. (2)

En este mundo surge el pensamiento mágico, y el arte sería su herramienta principal: Pintar la cacería de un bisonte no tenía una finalidad estética para el hombre del Paleolítico, sino una finalidad mágica. Dicha pintura no era una representación formal y bella de la acción de cazar, era la misma acción. De ahí el sentido instrumental del arte:

Las representaciones plásticas eran una parte del espejo técnico de esa magia; eran la 'trampa' en la que la caza tenía que caer; o mejor, eran la trampa con el animal capturado ya, pues la pintura era al mismo tiempo la representación y la caza representada, era el deseo y la satisfacción del deseo a la vez. El pintor y el cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía ya la caza misma, pensaba que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre el objeto

te; creía que el animal de la realidad sufría la misma suerte que se ejecutaba sobre el animal retratado. (3)

Con el advenimiento del Neolítico el pensamiento mágico cede el peso al mítico. Esta época señaló el auge de la civilización; la agricultura y la domesticación de animales vuelven sedentario al hombre: "En lugar de la economía sin plan, producto de la rapiña, del vivir al día y de hacer pasar todo de la mano a la boca, aparece una economía previsora de las diferentes eventualidades, sistemática, regulada con anticipación, a largo plazo (...)" (4)

Con la agricultura y la ganadería el hombre sintió la existencia de fuerzas ocultas e inteligentes en la naturaleza:

Con la conciencia de depender del tiempo favorable o desfavorable, de la lluvia y de la luz del sol, del rayo y del granizo, de la peste y la sequía, de la prosperidad y la esterilidad de la tierra, de la abundancia y la escasez de los animales cazados con redes, surge la idea de toda clase de demonios y espíritus benéficos y maléficos que reparten bendiciones y maldiciones, surge la idea de lo desconocido y lo misterioso, de los poderes sobrehumanos y de los monstruos, de lo suprahumano y lo numinoso. (5)

Aparece, pues, la religión. Un nuevo animismo concibe al hombre como una entidad dual con cuerpo y alma; a partir de entonces se rendirá culto a los muertos y surge la necesidad de tener ídoles, amuletos, ofrendas, símbolos sagrados y monumentos funerarios;

La perpetuación de un fallecido por medio de una estatua tiene sentido mágico; a los muertos hay que asegurarles la continuidad en la vida. Pero la acción, intencionada, queda fuera del dominio de una posible experiencia y no puede probarse empíricamente; la efectividad de la estatua no puede verificarse. Así la representación adquiere un sentido en sí misma; ella es el resultado, al ser la duración de lo pasajero. (6)

La obra de arte ya no pretendía suplantar la realidad sino representarla. En el Neolítico el hombre supo diferenciar a la actividad artística del resto de las prácticas -mientras que en el Paleolítico se confundía con la práctica mágica. Su finalidad no era manipular el mundo natural o el transmundo, sino solamente representar: fijar de manera perpetua en este mundo real el poder de los reyes, faraones, emperadores, la aristocracia y las divinidades concebidas, todo ello a través de la obra de arte.

Esta función representativa -del poderío de reyes, en

peradores y sacerdotes- se extendió hasta las antiguas culturas orientales, como Egipto y Mesopotamia, y luego hasta las culturas griega y romana. Desde entonces las cortes y los centros religiosos dictaminaron el quehacer artístico.

Para la Corte, el rey rodeado de su aristocracia, la actividad artística servía como dispersión, lujo y adorno ritual: mediante ella la Corte mostraba su poderío y superioridad frente a sus súbditos; capacidad del derroche a través de monumentos elaborados con metales preciosos, adornos del palacio y espectáculos (música de cámara en los banquetes) fastuosos.

Para el clero el arte servía como edificante eclesiástico: el arte románico de carácter serio y grave, propio de las iglesias y catedrales del siglo XI, inspiraba a sus feligreses un espíritu solemne y religioso.

#### B. Liberación de la actividad artística.

Desde los tiempos prehistóricos, luego durante la Edad Media y el Renacimiento, hasta antes del triunfo de las revoluciones burguesas de los siglos XVIII y XIX, la actividad artística estuvo ligada con la práctica productiva.

Es por esto que durante todo aquel tiempo no se distinguió entre la actividad artística y la actividad artesanal: ars en el latín antiguo tuvo el significado de artesanía, que proviene de los griegos (Platón y Aristóteles) y se refiere a una forma de adiestramiento especializada como en la carpintería, herrería, cirugía, etc.

Ars en el latín medieval significó cualquier forma especial de aprendizaje a través de libros y profesores. Por ello, en el siglo XII, dentro de las escuelas urbanas y las universidades se hablaba de las artes liberales: gramática, lógica, retórica, diáléctica, aritmetica, astronomía, física, mecánica, economía y política. Aquí la actividad artística estaba ligada con la práctica teórica.

Y es sólo hasta que la actividad artística se separa del resto de las prácticas sociales cuando se concibe la idea de el "arte puro". A continuación se verá cómo sucedió esto históricamente.

#### 1. Del arte-artesanía al "arte puro".

Se partirá de la actividad artística dentro de la plena Edad Media en el siglo XI; luego se verá el paso o transición del sistema de producción feudal al capitalista y la transformación de la práctica del arte du-

rante ese momento. Finalmente se expondrá el surgimiento de una actividad artística separada del resto de las prácticas: el arte de élites.

### e. La actividad artística en el feudalismo.

Los principales características del modo de producción feudal se encuentran en la plena Edad Media del siglo XI: el Estado debilitado por las constantes guerras que provocaron escasez de medios monetarios para mantener al aparato administrativo y al ejército, se vio obligado a entregar propiedades territoriales, feudos, como pago a los servicios militares prestados, fortaleciendo así a la nobleza y a la aristocracia guerrera. El poder del rey quedaba por debajo de éstas, sólo como suero.

Los feudos llevaban una economía agraria, doméstica y cerrada, en donde se producían sólo los bienes necesarios para consumo interno y con un mínimo excedente.

Junto con las clases fortalecidas, la aristocracia y nobleza terrateniente, la Iglesia era propietaria de gran parte de la tierra. Tenía distribuida su riqueza en monasterios similares a los feudos: el trabajo se realizaba de manera colectiva, desde el abad o decano del monasterio hasta los monjes cillereros (*meyerwemes*) y trabajado-

res conversos, mediante una estricta organización laboral.

Y así, la práctica artística estaba integrada en el conjunto de la producción (herrería, estañería, gansdería, cultivo, etc.), pues todo ello se realizaba dentro de un mismo espacio: el monesterio. Entences no existía una distinción determinante entre arte y artesania; lo mismo que un carpintero elaboraba una silla mediante una técnica, el monje ministurista acornaba los manuscritos siguiendo la técnica de sus antecesores.

El trabajo artístico e intelectual se desarrollaba, lo mismo que la práctica productiva, bajo una organización artesanal. Arnold Hauser da un ejemplo:

La producción de tipo industrial y el trabajo individual convivían. La labor de los copistas e iluminadores se especializaba según las diversas tareas. Existían, además de los pintores (miniadores), los maestros hábiles en la caligrafía (anticuari), los ayudantes (scriptores) y los pintores de iniciales (rubricadores). Aparte de los monjes habían empleados laicos en los scriptoria, copistas a sueldo, que trabajaban tanto en su propia casa como en los mismos monesterios. Además de la ilustración de libros, arte monacal por excelencia, los monjes se ocu-



paban de arquitectura, escultura y pintura, trabajaban como orfebres y esmaltadores, tejían sedas y tapicerías, organizaban fundiciones de campanas y talleres de encuadernación de libros y fabricaban vidrio y cerámica. Algunos monasterios llegaron a convertirse en verdaderos centros industriales. (7)

#### b. La transición.

Ya en el siglo XII, dentro de la Baja Edad Media, surgió un sistema mercantil que llevaba los gérmenes del capitalismo que se desarrolló desde el Renacimiento en el siglo XV, y logró su plena consolidación en los siglos XVIII y XIX con las revoluciones burguesas.

La etapa indicada señala el fin de la economía doméstica y cerrada del viejo feudalismo en favor de otra más viva, de una economía de carácter urbano que consistió en: "la fabricación de bienes que no se consumen dentro de la economía en que son producidos". (8)

Una circulación simple, de intercambio de mercancías, con el tiempo tomaría la forma de dinero o economía monetaria, como medio general de cambio y de pago.

El comercio permitió la movilidad del dinero, que se volvió productivo, y tendría dos usos: uno, servir para

la adquisición de materias primas e instrumentos de trabajo; des, como base para negocios de crédito y transacciones bancarias. Este último marca el inicio del capital financiero.

Las ciudades, antes burgos o lugares en que se establecían los mercaderes para vender sus productos, se independizaron de la estructura social feudal creando su propia legislación: a ellos acudieron los siervos liberados del feudo para formar la nueva fuerza de trabajo en las corporaciones de oficio o talleres.

Esta situación afectó a la práctica artística y surgieron las legias en los siglos XII y XIII. Fueron organizaciones independientes con una administración propia, con lo cual la actividad artística pasó de los monasterios a manos laicas. Tenían una movilidad que les liberaba de establecerse en forma definitiva en el lugar del trabajo:

La legia, es la que podía ser regarse el artista, poseía la elasticidad que las circunstancias requerían: se establecía en un lugar y permanecía en él mientras había trabajo, y tan pronto como no había nada que hacer se marchaba y se establecía de nuevo donde encontraba nueva ocupación. (9)

Más tarde, en el siglo XV, aparecieron los gremios. Con

ellos la Iglesia dejaba de ser el cliente principal; esta honor le sería disputado, con ventaja, por las cortes, los municipales de las ciudades y los nuevos ricos burgueses.

Buscando plena libertad el artista había abandonado toda sujeción; sin embargo, al verse indefenso por la ciega competencia de un nascente mercado cultural, recurrió a la protección dentro del gremio.

Con las leyes y los gremios la actividad artística comenzó a desligarse de la práctica productiva. Al salir del feudo y del monasterio, espacio que antes obligaba a coexistir a ambas, la actividad artística pasó a manos de un grupo de artesanos abocados únicamente a esta tarea, lo cual significaba el inicio de una actividad propia de especialistas.

#### 1) Mercado y autonomía de la actividad artística.

Con el auge del mercado la obra de arte se convirtió en mercancía.

Marx, en El capital, señaló los elementos que componen a la mercancía: valor de uso y valor.

El valor de uso es la consistencia material, tangible y específica de la mercancía. El valor es su cualidad re-

cial, no corpóreamente tangible a primera vista. Sólo existe dentro de su funcionamiento en las relaciones sociales configuradas mercantilmente, las cuales dan a la mercancía una objetividad social pero que no es palpablemente sensible sino sólo de manera espectral. Este valor se funda en el carácter abstracto del trabajo humano: mere gasto de músculos, cerebro, etcétera, medible a su vez por el tiempo de duración o tiempo socialmente necesario.

Este carácter de valor de la mercancía obedece a que, en el modo de producción capitalista, existen trabajos privados e independientes que se encuentran separados entre sí. Para que cada uno de ellos pueda hallar su realidad social requiere del intercambio de sus productos (mercancías), mismo que se realiza en el mercado en donde ocurren en relación estos trabajos privados: "Se trata de una atomización total de los productores. Entre ellos no existe relación social alguna y cada uno produce privada e independientemente de los otros. Sólo cuando han concluido su producción, debe establecer el 'vínculo social' con otros productores". (10)

Sin embargo, quienes se relacionan en el intercambio no

son directamente los productores sino los productos mismos, las mercancías, que adquieren un carácter social en sí mismas. Es el llamado fetichismo de la mercancía, en donde los objetos parecen cobrar vida propia mientras las relaciones entre los hombres se cosifican pues son relaciones entre cosas.

No sucedía lo mismo en la Edad Media, basada en la economía cerrada y doméstica, en que coincidían la forma natural y la forma social de los trabajos y sus productos; la segunda forma estaba subordinada a la primera de manera que se producía de acuerdo con las necesidades naturales existentes dentro del feudo. Los productores aportaban sus productos que luego se redistribuían según las necesidades y recursos naturales. Así, el intercambio quedaba unido a la producción.

En el capitalismo el intercambio cobró autonomía frente a la producción. El productor se enfrentó con un mercado anónimo. Además desapareció la coincidencia entre la forma natural y la forma social de los productos. El productor:

No se relaciona con otros productores conforme a sus necesidades y capacidades concretas, sino de acuerdo a los requerimientos del intercambio. En este senti-

de se convierte en dependiente de la cosa y vale por ella -es su talismán necesario para poder legitimar el carácter social de su trabajo privado y sus productos- y por tanto, es cosifica. (11)

En esta economía capitalista el valor e valer de cambio de la mercancía terminaba subordinando al valer de uso.

Con este auge del mercado desaparecieron logias y gremios, pues ya ni la Iglesia ni la Corte serán los clientes predominantes. Los lazos que estaban al artista y artesano con un consumidor (Iglesia, Corte, municipio, burgués rico) de manera directa, se disolvieron; en vez del consumidor personal que hacía el encargo surgió un consumidor ajeno y desconocido. La obra de arte se sujetaría a las leyes de un mercado anónimo:

Al no producir para un cliente definido y no depender, por tanto, de un mercado previo, cree haber afirmado su libertad (...) el artista no crea para nadie en particular sino para ese consumidor abstracto que es el público y que está oculto, invisible, tras esa divisoria impersonal que lanza el mercado. Piensa que su libertad de creación se afirma tanto más cuanto más se impersonaliza y más abstracta se hace esa relación, es decir, cuanto más produce para el mercado. (12)

Ahora el cliente de los artistas es anónimo, y éstos se ven obligados a exponer sus obras en salones, galerías de arte, teatros cerrados y salas de conciertos.

Con el modo de producción capitalista la actividad artística se separó del resto de la producción. Aislada de ese resto (práctica productiva), el trabajo artístico se transformó en una actividad de compleja especialización de "hombres dotados" y "genios" superiores al resto de los hombres. Pero esta era posible porque esa otra parte de la producción, que aporta los medios de subsistencia de toda sociedad, era y es sostenida por una fuerza de trabajo, por el proletariado, que descarga de semejante peso a esos hombres "superdotados".

## 2) Arte de élites.

Al volverse completamente autónoma la actividad artística, con la desaparición de logias y gremios a causa del surgimiento del mercado, ésta se diversificó debido a la división social del trabajo que afectó a la práctica productiva. Si anteriormente coexistían en un mismo espacio la actividad del escultor con la del pintor y del arquitecto, ahora estos tres quedaron escindidas: la producción de enormes copias y grandes fres-

cos, elaborados anteriormente en el mismo lugar de su construcción (en los monasterios y los feudos pues ya con las logias y gremios comenzó la división), pasó a ser pintura de enseres cuadros y objetos decorativos encargados por el burgués para adornar la intimidad de su hogar:

La especialización impulsada por la división social del trabajo y el individualismo excitado por el mercado aíslan cada función y jerarquizan la búsqueda de la imagen por un lado, del volumen por otro, independientemente del edificio al que tendrían que incorporarse. El pintor en su caballete, el escultor en su taller, producen obras 'portátiles', cuyas dimensiones y autonomía se adaptan a la apropiación privada. (13)

Al separarse de la práctica productiva, la actividad artística se transformó en un trabajo de suma especialización y, consecuentemente, ocurrió la apropiación privada de los medios de producción artística.

Dicha situación sería pronto justificada por filósofos cuya práctica teórica se hallaba en las mismas condiciones que la actividad artística: desligada de la práctica productiva, cuyo peso descansa en la fuerza de trabajo proletaria.

Esta justificación consistió en considerar a la acti-



viada artística como manifestación exclusiva del espíritu, en donde lo formal, esto es, el aspecto perceptivo de la "forma bella" y lo expresivo o sentimiento transmitido por esa forma, predominan y anulan el aspecto funcional o útil de la obra.

Surgió entonces la estética, como rama de la filosofía, y se fundó como disciplina autónoma en el siglo XVIII, durante la Ilustración, con el filósofo alemán Alejandro Baumgarten (1714-1762), quien utilizó el término en su sentido etimológico, del griego aisthesis, de: teoría de la sensibilidad. Posteriormente, con la obra Crítica de la razón pura, de Immanuel Kant (1724-1804), que incluía el capítulo titulado Estética trascendental -que trata de todos los principios a priori de la sensibilidad, es decir, el estudio de la relación del conocimiento sensible con el espacio y el tiempo-, nació propiamente la estética moderna.

A fines del siglo XVIII se estableció la distinción entre el concepto arte -entendido como producto o manifestación del espíritu- y el de artesania -toda producción técnica y manual de objetos útiles o funcionales. Se trataba de la distinción entre bellas artes y artes útiles.

Y esto llegó a ser posible porque el sistema producti-

ve capitalista ha generado una fuerza de trabajo que descarga de la producción de los medios de subsistencia al resto de las clases sociales. La práctica teórica o trabajo intelectual (ciencia y filosofía) y la actividad artística fueron entendidas como realizaciones del espíritu, pues se hallaban alejadas de la producción material.

Estaban dadas las condiciones para el surgimiento de un arte de élites. La autonomía de la actividad artística respecto de la práctica productiva ocasionó: la especialización del trabajo artístico y la apropiación privada de los medios de producción artística. En consecuencia, las obras de arte pudieron ser apropiadas e consumidas por un reducido número de especialistas con la capacidad de interpretarlas.

Y los filósofos, encargados de justificar esta situación, cometieron el error de postular como universalmente válido aquello que era solamente relativo a una clase social (la burguesía ajena a la práctica productiva). La estética prescribió juicios de valor universal para toda manifestación de pretensión artística, no admitiendo como tal a lo que contraviniera dichos juicios.

### 3) Puritanismo del arte de élites

En los siglos XVIII y XIX la actividad artística se colocó a medio camino entre, por un lado, la producción de objetos y el uso al que estaban destinados y, por otro, la vida o actividad cotidiana del conjunto de la sociedad (deseos, pasiones, necesidades).

La cultura de esta burguesía, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX (luego del triunfo de las revoluciones burguesas), es como la ha definido Robert de Ventós (14): una cultura templada.

Un capitalismo que se había conseguido a través del constante trabajo, ahorro y esfuerzo cuya consecuencia fue una acumulación del capital fijó hasta el siglo XIX. Y la burguesía que luchó por lograr este sistema concibió la idea del esfuerzo y de la productividad, del culto al trabajo y al ahorro.

Y así fue como se generó una cultura moderada; ubicada entre la "frialidad" de la razón -elemento esencial para los procesos técnicos de producción industrial, la ciencia- y, por otro lado, el "calor" de la imaginación -de la vida con sus deseos y pasiones. Cultura templada que supo conservar su posición: el arte no debería de ser

excesiva tecnificación (racionalización), ni tampoco excesiva imaginación y fantasía.

Y al no permitir a la actividad artística ligarse completamente a los procesos técnicos de la producción de los objetos de uso social (vestidos, casas, etc.), ni, por otro lado, ligarse a las cualidades emocionales y sensuales propias de la vida, esta cultura templada creó un arte únicamente para la contemplación: ni para el uso cotidiano, ni para influir e extenderse hasta la vida cotidiana (costumbres, ritos sociales, etc.).

Un claro ejemplo de este arte templado, elaborado únicamente para la contemplación pasiva del espíritu -capaz de suscitar "placer desinteresado", según Kant, e la "actitud contemplativa" que indica la Estética de Hegel-, fue el Romanticismo del siglo XIX.

Los románticos urgen en el pasado, la utopía, el inconsciente, lo fantástico, lo lúgubre y secreto, el sueño y la locura; intentan renunciar a los "placeres domésticos" de la realidad cotidiana para acceder a otra más profunda, refugio e patria por la que se siente nostalgia. Patria a la que compuso Friedrich Hölderlin (Alemania, 1770-1843) su poema Retorno a la patria/ a los parientes, del que se reproduce un fragmento:

Ah, ciertamente, es la tierra natal, el suelo de la patria,  
lo que buscas, está cerca, ya te sale al encuentro.  
Y no en vano está, como un hijo, en la puerta rodeada  
de rumer  
de olas y mira y busca nombres cariñosos para ti,  
con cánticos, un hombre errante, ¡bienaventurada Lindau!  
Una de las hospitalarias puertas de la tierra es ésta,  
sugiriendo salir a la lejanía que tanto promete,  
allí, donde están los prodigios, allí, donde lo divino  
salvaje,  
en lo alto de los llanos, abre al Rhin el temerario ca-  
mino,  
y hace salir de entre los peñes el valle jubileoso,  
hacia allá, a través de claras sierras, de camino hacia  
Como,  
e hacia abajo, tal como se muda el día, el lago abierto;  
pero más sugestiva me eres tú, ¡oh puerta consagrada!  
para volver al hogar, donde me son conocidas las flore-  
cienas senderos,  
visitar allí la tierra y los hermosos valles del Neckar,  
y los bosques, el verdor de sagradas árboles, donde sus  
tan  
las encinas de asociarse con tranquilos abedules y hayas,  
y en las montañas me cautiva un lugar amistoso. (15)

O Novalis (Alemania, 1772-1801) en sus Himnos a la na-

che:

1

Cuál viviente de sensible inteligencia no ama la plena  
luz entre las apariciones maravillosas del extenso espa-  
cio que lo rodea -con sus colores, sus rayos y arcos, su  
presente y suave como día que despierta. Como el alma in-  
terior de la vida la respira el mundo gigante de las es-  
trelas incensables, y danzando nada en sus aguas azules,  
la respira la piedra eternamente quieta y centelleante,  
la planta sensible y absorbente, y el animal salvaje, er-  
deroso y multiforme- pero más que todos, el extranjero  
magnífico de ojos oportunos, de pase suspense y entrece-  
rrados labios llenos de melodías. Como un rey de la na-

turaliza terrestre, la luz llama a todas las fuerzas a transformaciones innumerables, anuda y suelta lazos infinitos, como su imagen celeste a cada criatura en la tierra. Su presencia sola abre el prodigio de los reinos del mundo. (16)

El hombre encuentra su verdadera patria en la contemplación mística de la Naturaleza, en donde descubre la Belleza eterna, y termina diciendo, tal como lo hiciera Alfred de Musset (Francia, 1810-1857): "nada es verdad más que lo bello".

En el Romanticismo la actividad de los artistas es ajena a la práctica productiva -y por lo tanto a los procesos técnicos de producción-, y ajena a la vida cotidiana -pues la considera como vulgar y "doméstica". No es un arte para el uso inmediato y cotidiano sino un arte para la contemplación pasiva -la función que desempeñó dentro de la sociedad burguesa fue de instrucción: función didáctica a través de la cual el reducido público especializado podía acceder a "conocimientos profundos y metafísicos".

C. Neocapitalismo: arte para las masas y arte  
centestatarie.

La etapa del capitalismo que parte de sus  
inicios en el Renacimiento y culmina con las revolucio-  
nes burguesas hasta el siglo XIX ocasionó una acumulación  
del capital fijo. Y fue propio de esta etapa la creencia  
en el esfuerzo, el ahorro, el culto al trabajo y en la  
restricción en el consumo. Solamente así, mediante seme-  
jantes ideales de una cultura templada (puritana), fue  
posible lograr aquella acumulación.

Pero ya en el siglo XX el capitalismo entró en una  
nueva etapa: neocapitalismo. La anterior acumulación de  
capital tenía que encontrar salida. Entonces, a la idea  
puritana de la antigua burguesía, sucedió otra nueva: la  
idea del gasto, del despilfarro y del consumo:

Frete a la seriedad y honradez que rezumaba el pri-  
mer capitalismo, hoy la práctica económica toma fer-  
mas aparentemente más frívoles y jugueteas: todo pa-  
rece -y ha de parecer- despilfarro, dilapidación, den,  
regalo. Desde la inversión a largo plazo en productos  
insustanciales como la imagen de la empresa, hasta la  
venta transformada en descuento, saldo o mere soporte  
de regalos, opciones, puntos o sorteos; desde los ges-

tos aparentemente improductivos en packing o styling, la compra de know how y los gastos en procurarse información sobre las preferencias adquisitivas (...). Todo parece indicar un retorno a la economía primitiva (...) como intercambio de regalos. (17)

Y es en este neocapitalismo cuando aparece un destemplanamiento de la cultura: por un lado, dentro de esta nueva etapa del sistema capitalista se vuelve necesario un estudio complejo (con uso de computadores) de la economía, una teoría del marketing, de la organización, que van más allá del simple "cálculo a ojo" del industrial clásico capitalista; por otro, la vida y las costumbres sociales entran en una fase de laxitud en donde la Iglesia, el Estado y el Partido son instituciones que pierden fuerza para prescribir conductas a la sociedad.

Destemplanamiento de la cultura porque, a diferencia del puritanismo anterior que supo conciliar lo racional (técnico y científico) con lo imaginario (deseos), estos dos ámbitos quedarán separados sin posibilidad de integrarse.

En esta nueva etapa del capitalismo la actividad artística se liga con ambas áreas: se asocia con los procesos técnicos de producción y el uso de sus productos, es decir, la actividad artística intenta que sus obras sean



dátiles o funcionales (adaptadas para el uso cotidiano); y se asocia también con los deseos y pasiones de la propia sociedad.

La actividad artística dentro del neocapitalismo pretende recobrar la funcionalidad (o utilidad) del arte. Al no ubicarse a medio camino entre la tecnología y sus objetos de uso, por un lado, y la vida, costumbres y conductas sociales, por otro, sale de la etapa en la cual se trataba de una actividad únicamente espiritual, de contemplación pasiva. La actividad artística se relaciona ahora con la práctica productiva (de enorme complejidad tecnológica) y con la práctica ritual y social (lúdica, de espectáculo, política).

Sin embargo, frente a un arte de liberación o contestatario, se encuentra la actividad artística de la burguesía neocapitalista. Es dueña de la tecnología y además prescribe las necesidades y deseos a las clases que están a su servicio: clase media y proletariado.

#### 1. Arte para las masas.

Gracias al desarrollo de esta tecnología neocapitalista surge una nueva etapa del mercado cultural en la que desaparece la antigua forma mercantil, en

donde el productor estaba disociado del consumidor pues se enfrentaba a un mercado anónimo, y en su lugar se da una industrialización cultural bien administrada.

Con el desarrollo de los medios de difusión masiva, principalmente la radio, el cine y la televisión, a partir de los años treinta (y dos hechos lo corroboran: la propaganda política nazi y sus efectos en las masas a través de la radio; y la salida de las mercancías, varadas en la circulación, mediante su publicidad en los medios durante la crisis de 1929 en los Estados Unidos de Norteamérica) y su poder en manos de colosales empresas capitalistas, permiten el control absoluto del mercado cultural y de la distribución de sus productos.

La apropiación de los medios de producción artística por un grupo reducido de especialistas en arte fue un fenómeno que sucedió desde la aparición del arte de élites. En el neocapitalismo esta apropiación —ya no del lienzo, caballete, materiales para la escultura, etc., sino de los medios de difusión— es para una finalidad distinta de la del arte elitista.

En ese arte de la antigua burguesía, a la apropiación privada de los medios de producción correspondió una apropiación privada o consumo reducido, de manera que las

obres circulaban dentro de un reducido número de receptores -excluyendo a la fuerza de trabajo en la cual se sostenía el sistema. Contrariamente, la producción artística de la burguesía neocapitalista (propietaria de los medios de difusión) requiere de una apropiación masiva (no privada) de sus productos: arte para las masas.

En el neocapitalismo se encuentran asociados producción y distribución del arte (para las masas). El objetivo es controlar la conciencia de las clases medias y del proletariado para mantener indefinidamente al sistema político-económico que enriquece a la clase en el poder. Finalidad que logra no mediante la represión directa, sino mediante la transmisión de su ideología a través de los medios de difusión masiva.

La burguesía neocapitalista tiene especialistas a su servicio (diseñadores gráficos, guionistas de cine y televisión, etc.). Y también controla la distribución de sus productos: a qué clase de público se presentará determinado espectáculo, qué contenido tendrá; por ejemplo, las empresas industriales cinematográficas deciden los temas de las películas, su duración, características de estilo y llevan el control de las sales de proyección.

## 2. Arte contestatario.

### a. Arte popular.

El arte popular surge como reacción a las circunstancias creadas por el arte de élites y el arte para las masas: apropiación privada de los medios de producción artística y de los medios de difusión masiva; especialización del trabajo artístico; creencia de que la actividad artística es obra del espíritu y como tal es para la contemplación pasiva; control de la distribución de los productos del arte para las masas con el objeto de manipular las conciencias de las clases medias y del proletariado.

Circunstancias que han sido el producto del sistema de producción capitalista en el cual la fuerza de trabajo descarga de la práctica productiva el resto de las clases sociales.

Así, el arte popular es la actividad realizada por esa fuerza de trabajo, o proletariado, cuyo objetivo es la manifestación de las necesidades reales (no "artificiales" del arte para las masas) de esta clase social. Alcanzar su identidad como pueblo y encontrar las posibilidades de transformación de su cultura.

Se trata de un arte de liberación que pretende cambiar la conciencia y transmitir una comprensión crítica de los conflictos sociales del proletariado. Y los medios para lograrlo son:

Primero. Socializar los medios de producción artística: pasar los medios de producción artística y los de difusión masiva a las manos del pueblo. Por otra parte, que el trabajo individual e íntimo del pintor, músico, escritor, arquitecto, etc., ya no permanezca dentro del estudio, conservatorio o academia especializada, sino que sea un trabajo colectivo: pasar del espacio cerrado y privado a los espacios públicos, abiertos, como plazas, calles, suburbios, fábricas, comunidades rurales.

Segundo. Reorganizar el proceso de distribución de la producción artística socializando su consumo.

Al socializarse los medios de producción artística y de difusión masiva desaparecerá el consumo mercantil, por un lado -impuesto por el arte para las masas: el pueblo como consumidor pasivo, mayoría silenciosa dispuesta a aplaudir los espectáculos organizados por las empresas privadas-; y, por otro, el arte pierde la ilusión de ser la manifestación de "hombres de genio" (inspirados) y, por

lo tanto, inaccesible y extraño para las clases populares.

En vez de ésto, al socializarse los medios el pueblo mismo accede a la producción artística y, consecuentemente, asume el control de la distribución de las obras: el proletariado, antes consumidor pasivo, se transforma en productor y consumidor activo (transformando la conciencia y la conducta de su público).

Sin embargo en la sociedad capitalista e neocapitalista el arte por sí mismo no puede lograr la socialización de los medios. La actividad artística no substituye a la práctica política; ésta, según la teoría marxista, será la que alcance y logre la modificación e implantación de un nuevo sistema de producción (socialismo y comunismo).

Aunque la práctica artística no substituya a la política, como medio de transformación social, sí puede ayudar a impulsarla. Según Canclini:

(...) un arte socialista sólo existiría en una sociedad socialista. Pero para ir formando la nueva cultura no hay que esperar la revolución; al contrario, la práctica socializada del arte es un instrumento clave para crear nuevas condiciones culturales en las que crezcan, desde las bases, la conciencia y la acción

revolucionarias. (18)

Dentro de una sociedad capitalista o neocapitalista, el arte popular se presenta como un arte alternativo. Frente a la apropiación privada de los medios y el control de la distribución de sus productos, el arte popular busca canales y medios alternativos.

A continuación se expondrán algunas alternativas de este tipo, realizadas en los países latinoamericanos que, junto con el resto de los países en vías de desarrollo (del "Tercer Mundo"), son quienes se ven afectados con más fuerza por el predominio de empresas multinacionales que controlan su cultura.

Con el objeto de hacer perder el carácter de "santuario" o "refugio del espíritu" impuesto por el arte de élites, se ha popularizado este tipo de arte. Una exposición de pintura o un concierto de orquesta sinfónica son extraídos de su ambiente íntimo y presentados en espacios abiertos como plazas públicas, fábricas y sindicatos; o también se reproducen pinturas del arte de élites dentro de ómnibus y vagones del transporte público.

Se intenta integrar al artista dentro de los conflictos de la clase popular. Así, el pintor abandona el es-

space íntimo de su estudio privado, o su aislamiento en la naturaleza en donde se inspira en paisajes bucólicos, y se ubica dentro del entorno urbano: elige a la ciudad misma como lugar de trabajo, tratando de resolver problemas socioestéticos, como los relativos a la ecología, a la explosión demográfica, villas miseria y marginación social; y en vez de atarse el lienzo toma como espacio para su recreación muros, carteles y vallas de la calle.

Una situación similar a la de las artes plásticas ha sucedido con el teatro popular, realizado en escenarios ya no cerrados sino en sindicatos (para impulsar una huelga, un programa de lucha o un candidato electoral), plazas públicas, cerpes, suburbios (barrios obreros), escuelas populares y pueblos agrícolas. Su característica esencial es no presentar una obra elaborada de antemano a la comunidad en donde se llevará a cabo sino, al contrario, su contenido se va adaptando a los distintos públicos según su problemática.

Este teatro popular rompe la barrera que separa a los actores del público, a la escena de la platea, en suma, rompe el muro que separa el teatro de la vida cotidiana: la representación dramática de la realidad pasa a realizarse dentro del lugar de los hechos a los que alude, lle-



gande inclusive a entregar la iniciativa de actuación a los espectadores.

Por ejemplo, en 1970, el Grupo Octubre (Argentina) eligió los temas que enseguida se señalarán para presentar un drama en un barrio marginado: primero, los propios actores investigaron los problemas de sus habitantes (estando en contacto con ellos), modelos de vida, deseos, frustraciones, etc.; después se elaboraron los datos obtenidos: se compuso una anécdota que vinculaba un conflicto interno del barrio (por ejemplo, la falta de transporte público) con los problemas nacionales que lo explican (la burocracia negligente que descuida asuntos que no le benefician).

Una vez compuesta la obra se presentó primero a los líderes y militantes del barrio. Posteriormente se presentó al conjunto de la población con una variante: una vez recree la anécdota y al llegar a la situación del conflicto, los actores interrumpieron la representación invitando al público a tomar la iniciativa en el drama para darle solución -y en este momento la población entera se dirigió al foco del conflicto real en demanda de sus intereses.

La actividad artística del arte popular, ajena a las exigencias del mercado, subordina el valor de cambio e hasta le anula en favor del valor de uso. Logra así un consumo no mercantil pues sus obras sirven a las necesidades colectivas.

Ahora bien, el arte popular dentro del sistema de producción capitalista e neocapitalista se muestra esencialmente como arte de liberación y de lucha. Este es, su valor de uso, en tanto que se halla dentro de un sistema de producción que le es ajeno, es ante todo de oposición política -secundariamente es decorativo, por ejemplo en la composición de herramientas, utensilios, etc.

#### b. Arte de vanguardia.

El término vanguardia deriva de la palabra francesa avant-garde (guardia al frente) y se trata de una vez militar referida a la parte del ejército que marcha al frente y que encabeza al pelotón de soldados. En el terreno del arte se ha tomado esta vez para indicar a los movimientos e corrientes surgidos en periodos de conexión social, económica, política, religiosa y filosófica.

Dicha conexión es precisamente, como se señaló antes (cfr. hojas 24 a 26), el paso de la cultura templada del primer capitalismo (hasta las revoluciones burguesas y el siglo XIX) a la cultura destemplada del neocapitalismo. La circulación del capital fijo acumulado que marca el cambio de la creencia en el esfuerzo, el ahorro y el consumo restrictivo, por la idea del gasto, el despilfarro y el consumo sin límites - y aunque las sociedades capitalistas en vías de desarrollo aún no han alcanzado las condiciones económicas para tener estas ideas, sí llegan a apropiárselas pues la producción de su cultura imita a la de las grandes potencias; así, aunque su base económica o estructura es insuficiente se crea una superestructura aparente, propia de una sociedad verdaderamente neocapitalista con la capacidad para el consumo ilimitado y el derroche.

Ahora bien, la cultura destemplada es una separación no conciliable entre la razón y la imaginación; entre la práctica productiva sustentada en complejos procesos técnicos de producción y la práctica cotidiana de la vida social (lúdica, política, ritual, etc.); en la sociedad neocapitalista las dos áreas se resuelven independiente-

mente. La práctica productiva no prescribe reglas para la práctica cotidiana, ni lo contrario; una vez que el individuo cumple con su trabajo puede disponer del tiempo libre como mejor le parezca. (19)

Y la actividad artística -al no estar ya ubicada a un día camino entre ambos hábitos, y por lo tanto e no ser un arte para la contemplación mística y pasiva propio de la cultura templada de la antigua burguesía-, ahora esta actividad se disuelve en ambas áreas:

- a) Se relaciona con los procesos técnicos de producción y con el uso de sus productos.
- b) O se relaciona e intenta influir en la vida social (deseos y pasiones), en sus costumbres, conductas y rituales; en donde la Iglesia, el Estado, el Partido y la Moda van perdiendo influencia.

En síntesis: en el presente siglo, principalmente a partir de los años cincuenta, la actividad artística se mezcla con la práctica productiva y con la actividad cotidiana, al grado de que se llegen a borrar los límites entre los tres tipos de prácticas -el arte para las masas es un ejemplo en donde se disuelven los límites entre actividades artística y práctica lúdica y cotidiana (prescribe conductas sociales y divierte); el arte popular se mez-

cia también con la práctica cotidiana y, principalmente, con la práctica política. A continuación se presentarán algunos ejemplos de la disolución de la actividad artística en los dos ámbitos indicados.

Primero, en cuanto a la relación de la actividad artística de la vanguardia con los procesos técnicos de producción y con el uso de sus productos, dentro de la arquitectura y en los primeros años del siglo XX, surgió el llamado funcionalismo arquitectónico: Adolf Loos (1910, Viena), W. Gropius (Alemania) y la academia alemana de arquitectos fundada en 1905: Bauhaus.

El objetivo de la actividad de este grupo de arquitectos se centró en la función e utilidad que cumple el espacio habitacional para sus moradores. Del funcionalismo arquitectónico se derivaron dos corrientes: neorracionalismo y neoformalismo.

El neorracionalismo (T. de Quéntzlein, Archer, Maldonado y la escuela de UPA) se fundamentó en estudios científicos y tecnológicos como la teoría de los conjuntos, la psicología ambiental y topológica, la proxémica, y usó computadoras para sus cálculos. Todo esto con el fin de saber qué espacios necesita el individuo para realizar sus actividades.

des (laberales, de distracción y descenso, etc.) y, también qué posición mantiene respecto de los otros con quienes convive.

El neoformalismo de los años sesentas en Italia y España (como neohistoricismo), en Estados Unidos de Norteamérica (como cultura pop), y en Inglaterra (como historicismo neoclásico o vernáculo y futurismo). Se derivaron de esta corriente escuelas como el neorromanticismo (con Berlage), y neomedievalismo (con Ph. Webb).

A diferencia de la arquitectura neorracionalista que pretendió conocer con exactitud las necesidades y usos de los moradores de un espacio arquitectónico, el neoformalismo creó una arquitectura abierta: un medio que propiciara la estimulación perceptiva, cuyo ejemplo se encuentra en Latinoamérica, en la arquitectura de la Universidad de Caracas que, según Eco es:

(...) la escuela que se inventa cada día: las aulas de esta escuela están construidas con paneles móviles, de modo que profesores y alumnos, según el problema arquitectónico y urbanístico que se examina, se construyen un ambiente de estudio apropiado modificando de continuo la estructura interna del edificio. (20)

En la actualidad, el artista de vanguardia entra en contacto con los nuevos medios tecnológicos como son: los medios mecánicos utilizados en el arte cinético; los medios publicitarios usados por el pop art (1905, Estados Unidos); y medios cibernéticos en el arte programado, y otros.

Segundo, en cuanto a la influencia de la actividad artística sobre la vida social (deseos, costumbres), se encuentran los primeros intentos en el surrealismo (1924, Francia) -aunque su antecedente fue el dadaísmo (1916, en Zürich-Suiza). Según el Manifiesto del surrealismo de André Breton, su fundador, esta práctica artística es ante todo una actitud, en busca de lo que el poeta francés Arthur Rimbaud había definido como cambio de vida: se trata no tanto de una producción de obras para su contemplación, sino de una actitud de rebeldía frente al puritanismo del arte de élites y, en general, contra la moral burguesa, del "buen gusto", "buen vestir", "buen sentir", etc.

Así, frente a las codificaciones prescritas por el arte de élites como equilibrio proporcional de los objetos, simetría y verosimilitud de los temas, el surrealismo se apropió de las palabras del poeta Lautrémont: "El arte es

el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un pa-  
raguas sobre una mesa de disección".

Posteriormente siguieron otros movimientos artísti-  
cos: neededsismo (ready made y happenings); dentro del  
orama el teatro del absurdo (de 1950 a 1960, con Beckett,  
Ionesco y Adamov), el teatro de la crueldad de Antonin Ar-  
taud, y el teatro de Bertolt Brecht y Erwin Piscator.

Poco a poco la práctica artística se disuelve en las  
costumbres sociales -lo mismo que se disolvió en la funcio-  
nalidad arquitectónica-, se filtra hasta el vestido, la  
vivienda, y el  cuerpo mismo (en el modo de llevar el pa-  
lo; o en el uso de los jeans que eliminan la convencional  
distinción de talles masculino/femenino, y en general las  
prendas unisex).

En síntesis, la actividad artística de la vanguardia  
-esté asociada a los procesos tecnológicos de producción  
o a la vida social- es una práctica opuesta tanto a los  
valores del arte elitista como a la estrategia del arte  
para las masas. Desarma los mitos de ambas actividades  
artísticas, y presenta sus obras como productos de poéti-  
cas o diseños que no obedecen a una definición prescrip-  
tiva del arte ni la imitan.



Este labor de destrucción tiene como finalidad, por un lado, resaltar la conmoción (cfr. hojas 35 y 36) de la cultura actual (destemplada) mediante la impugnación de los juicios estéticos heredados por el arte de élites ("placer desinteresado", "expresión pura de emociones", "manifestación sensible del Espíritu Absoluto", etc.), y de este modo, motivar al público a reflexionar sobre el arte como una posibilidad, no como un hecho; y, por otro lado, desmentar las estructuras convencionales por las cuales se rige el arte para las masas, ocultadas, y que son un impedimento para que el público receptor se enfrente a nuevas codificaciones que liberen su capacidad de imaginación.

Para la vanguardia el arte no es algo dado, alcanzado, sistema de significación definitivo; es algo por darse, proceso de comunicación constante. El arte es una posibilidad y por lo tanto crisis del estado que alcanzó en el pasado, catástrofe que irrumpe en su continuidad histórica serena. Epoje o suspensión de todo juicio estético, de toda valoración porque no piensa el arte como medio para alcanzar un nuevo sistema de significación estética impositivo, una nueva ortodoxia, sino el arte como

fin inalcanzable (origen o esencia extraviados), como posibilidad: incesante producción artística, continua sucesión de poéticas, diseños o propuestas que dialogan entre sí sin llegar nunca a un acuerdo o suprema Verdad estética.

La actividad artística de la vanguardia, insertada en una sociedad neocapitalista del derroche, el consumo ilimitado y el gasto constante, es una actividad experimental y lúdica que ha perdido el sentido de solemnidad de otras épocas. Es juego constante de formas y contenidos, búsqueda incesante de algo que se sabe inalcanzable, propio de una época en que la metafísica ha entrado en crisis y está a punto de desaparecer.

La práctica artística de la vanguardia no busca sentidos trascendentales (metafísicos), en cambio se presta al experimento y al juego, la diversión, llegando inclusive a desaparecer dentro de otras prácticas: costumbres, actitudes, tecnología, etc.

### Conclusión.

La actividad artística, el arte en general, se define por la función que desempeña dentro de cada sociedad. Está íntimamente ligada al sistema de producción social o práctica productiva y, además con otras prácticas: teóricas, políticas, ritual, lúdica, etc.

Según se vió, a través de la historia ha cumplido diversas funciones:

Durante el Paleolítico una función instrumental, pues la actividad artística -considerada así posteriormente, cuando el hombre la concibe como una actividad específica- era entonces una práctica ritual, mágica.

Posteriormente, desde el Neolítico, origen de la civilización, luego la antiguas culturas orientales (Egipto y Mesopotamia), luego Grecia y el Imperio Romano, la Edad Media, el absolutismo, todo ello hasta antes de las revoluciones burguesas de los siglos XVIII y XIX, cumplió una función representativa del poderío de la Corte frente a sus súbditos, y del poderío de la divinidad postulado por la Iglesia.

La actividad artística se encontraba ligada con la

práctica productiva, razón por la cual se le entendió como una actividad artesanal, esto es, una práctica cuyos productos cumplieran una función: ostentación del poderío terrenal (Corte) y del espiritual (Iglesia).

Pero ya desde el Renacimiento (y en sus antecedentes en el siglo XII) la actividad artística comenzó a independizarse de la práctica productiva y de las otras: primero fue con las logias y gremios que, a pesar de haber sido un intento de autonomía, conservaban la organización colectiva del trabajo.

Pero con el auge de la economía mercantil desaparecieron ambas corporaciones, y la Corte junto con la Iglesia dejaron de ser los clientes principales en favor de la demanda de clientes anónimos. Entonces la actividad artística se volvió individual, lo mismo que la apropiación de sus productos: los medios de producción artística pasaron a ser propiedad privada.

Y las condiciones sociales para esta autonomía estaban ya dadas: el modo de producción capitalista creó una fuerza de trabajo encargada de la producción material que liberó al resto de las clases de este trabajo. Frente, la ideología de la burguesía justificó estas condiciones

a través de sus filósofos: la práctica teórica se creyó como algo independiente de la práctica productiva, algo exclusivamente espiritual; y llegó a justificar también a la actividad artística como manifestación espiritual desligada de las condiciones materiales históricas, cuyos juicios serían válidos para toda época, pasada y futura —siendo que era la manifestación ideológica de una burguesía en ascenso en los peldaños de la historia.

Surgió el concepto de estética o ciencia de lo bello y, para el siglo XVII, se estableció la separación entre arte, entendido como producto espiritual, y artesanía como productora de objetos para el uso. Y así, este nuevo arte elitista (de especialistas dotados) eliminó el sentido de funcionalidad o utilidad a la actividad artística.

Fue un período, desde el Renacimiento hasta las revoluciones burguesas, en el que esta nueva clase social se consolidó. Logro alcanzado por la burguesía mediante el esfuerzo, el trabajo y el ahorro a lo largo de más de cuatro siglos; lo cual determinó una manera de ser y de pensar: culto al trabajo, el ahorro, restricción en el consumo y en el gusto, propios de una cultura templada, ni excesivamente racional ni imaginativa o apasionada hasta el exceso.

De esta manera, la actividad artística se situó a medio camino entre la práctica productiva (procesos técnicos) y el uso de sus productos y, por otro lado, la vida social con sus pasiones, costumbres, etc. El arte no podía entregarse ni a una ni a otra, ni a la práctica productiva ni a la práctica de la vida social cotidiana; y, sin ninguna funcionalidad, sus obras fueron solamente para su contemplación pasiva; aunque, como señala Rubert de Ventós, si se cumplía una función, didáctica, el arte como una manera de tener acceso a la realidad metafísica (21).

Pero ya en el siglo XX, dentro de una nueva fase de este sistema de producción; neocapitalismo, la actividad artística se liga de nuevo con la práctica productiva y la de la vida social cotidiana.

La acumulación fija del capital cede a su circulación por una burguesía segura de la riqueza que tiene. En vez de las ideas de la burguesía puritana (culto al trabajo y al ahorro), pasan a predominar las ideas del gasto ilimitado, el derroche, el regateo -la oferta en las ventas, el descuento, el corteo, el "llevarse los productos en la compra de uno", etc.

La cultura sufre un destemplamiento: la práctica produc

tiva se transforma en una tecnología compleja y, por otro lado, la práctica de la vida social cotidiana comienza a aflojar los lazos que la ataban con la Iglesia, el Estado, el Partido y otras instituciones sociales. Pero ambas áreas se desenvuelven independientemente, y no en un ámbito intermedio como sucedió en la cultura templada de la vieja burguesía.

Y la actividad artística se filtra dentro de esas dos áreas.

El arte para las masas se asocia con la práctica de la vida social cotidiana, mediante la práctica lúdica y de espectáculo, encubriendo una práctica política de mediatización de las conciencias (del proletariado y las clases medias) por parte de la burguesía neocapitalista que es dueña de los medios de difusión masiva.

Y como reacción al anterior surgen dos tipos de arte contestatario: el arte popular, ligado con una práctica política contestataria, producto del proletariado y cuya finalidad es despertar la conciencia de esta clase social para lograr su liberación; y el arte de vanguardia, también ligado a una política contestataria —aunque realizado por la clase media de intelectuales—, que persigue dos ob-

jetivos: uno, desmentir los juicios universales de la estética del arte de élites y, segundo, deserrar los esquemas convencionales de los productos del arte para las masas, códigos que hacen del receptor un agente pasivo.

La actividad artística de la vanguardia es, como señala Hubert de Ventós, transformación de lo que se supone como esencial y necesario en pura apariencia:

El artista "formaliza" así transformando el máximo de función en forma, el máximo de exigencia en aparente gratuidad, el máximo de necesidad en juego, el máximo de ideales en imágenes. En una palabra, el máximo de Esencia en Apariencia. (22)

Involucrados en su circunstancia histórica y social específica, los hombres tienen la seguridad de que por esencia (por "naturalidad") el mundo es necesariamente como lo viven y piensan. Este es, el sistema de producción determine las relaciones sociales que los hombres establecen entre sí, incluyendo sus prácticas o actividades, y dan por hecho que así son necesaria y naturalmente.

Pero, contrariando este sentido de esencialidad, la actividad artística de la vanguardia lo transforma en apariencia, en juego, en algo que desmascara su ser-ne



cesario y lo muestra como producto de la convención de los hombres.

La función de la actividad artística de la vanguardia es precisamente la de desenmascarar aquello que los hombres piensan como perpetuo y necesario. El arte es suple-  
mente, algo superfluo; pero es así porque demuestra que las creencias de los hombres son relativas a su circunstancia. Lo que la práctica filosófica presenta como esen-  
cial, el hombre arraigado en el mundo con tales y tales características, fundamentos ontológicos para la humanidad de todos los tiempos; todo esto es presentado por la práctica artística -de la vanguardia, ya que el arte de élites pretendió también presentar esencias del hombre como aparición, como producto del juego de las fuerzas de la historia.

Sin embargo, la vanguardia no se entrega por completo a la funcionalidad, se mantiene aún en la formalidad: "transformando el máximo de función en forma". Se halla aún entre la forma para ser contemplada, del arte de élites, y la funcionalidad, el ser algo útil.

Y sólo hasta que la actividad artística se disuelva por completo en la práctica productiva, o en la práctica de la vida social cotidiana, abandonará su formalidad pa-

re volverse exclusiva funcionalidad: el uso dominará a la forma; pero entonces, probablemente, esto será la muerte del arte mismo, su reeseparación dentro de las prácticas humanas, o quizá su transformación en una actividad de distinto nombre.

## II. Configuración semiótica de la cultura.

Además de la perspectiva marxista, el arte, como uno de los fenómenos de la cultura, puede ser abordado por la semiótica (1). Pero antes habrá que entender semióticamente al fenómeno mayor: la cultura. Esto último es posible según lo señala Umberto Eco:

(...) reducir la cultura entera a un problema semiótico no equivale a reducir el conjunto de la vida material a puros fenómenos mentales. Considerar la cultura en su globalidad sub especie semiótica no quiere decir tampoco que la cultura en su totalidad sea sólo comunicación y significación, sino que quiere decir que la cultura en su conjunto puede comprenderse mejor, si se la aborda desde un punto de vista semiótico. En resumen, quiere decir que los objetos, los comportamientos y los valores funcionan como tales porque obedecen a leyes semióticas. (2)

Ahora bien, la semiótica ha partido de los modelos propuestos por otra ciencia con la que se emparenta: la lingüística, y los ha tomado como propios. Al respecto, Roland Barthes señala:

(...) parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados puedan existir

fuera del lenguaje: para percibir lo que una sustancia significa, necesariamente hay que recurrir al trabajo de articulación llevado a cabo por la lengua: no hay sentido que no esté nombrado, y el mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje. (3)

De esta manera será necesario recurrir a la lingüística y destacar dos elementos de capital importancia de la obra de Ferdinand de Saussure y la de Louis Hjelmslev, que son esenciales para la comprensión semiótica de la cultura: sistema y proceso.

Posteriormente se estudiará su inserción en el marco de la semiótica de Umberto Eco, y su consecuente transformación en sistema de significación y proceso de comunicación.

#### A. Sistema y proceso.

##### 1. Saussure: la lengua como sistema.

En su Curso de lingüística general, publicado por primera vez en 1916, Ferdinand de Saussure, considerado por algunos como el padre de la lingüística, señala que el "lenguaje" es de naturaleza "multiforme y heteróclita"; realidad inclasificable, a la vez física, fisiológica, psíquica, individual y social. Sin embargo, si se abstree de lo heteróclito el puro objeto social se obtiene la lengua.

La lengua es una institución social: "producto social

de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad de los individuos". (4)

La lengua se presenta como un hecho social (5): a) exterior al individuo y b) dotada de poder coercitivo e imperativo sobre el individuo, quien no la ha creado ni la modifica, ya que la lengua es un producto heredado de generaciones anteriores.

El individuo, para comunicarse, solamente dispone de un limitado repertorio de posibilidades que la lengua le permite. Y es así como Saussure compara a la lengua con un código: "La lengua es un sistema de signos que expresen ideas, y por tanto, comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de urbanidad, a las señales militares, etc." (6). Este uso que el individuo hace de la lengua es el habla.

Surge la dicotomía lengua/habla, en la que ésta última es la parte individual del lenguaje, es decir su ejecución o realización por el individuo. En síntesis, la lengua es el lenguaje menos el habla.

Además de ser una institución social, la lengua es un sistema: "organización formal de determinados elementos mínimos según ciertas reglas combinatorias". (7)

Dicho sistema lo entiende Saussure únicamente como forma. ¿Por qué? Porque las unidades mínimas de las que se compone, los signos lingüísticos, poseen una consistencia determinada.

El signo lingüístico está formado por dos partes indisolubles:

a) El concepto o significado, el sentido de lo que el signo dice.

b) La imagen acústica o significante, el sonido audible o la grafía legible, que oculta tras de sí al sentido que es reconocible por este mediador.

El signo lingüístico carece de sustancia en dos sentidos:

1) No existe una relación natural (que para Peirce es aquella que se halla en el índice, por ejemplo entre el humo como significante de fuego; y en el ícono que presenta una o varias cualidades con el objeto denotado, por ejemplo entre una fotografía y el objeto fotografiado) entre el signo y el referente real; no se trata de una tarea de nomenclatura en donde el signo, como nombre, se aplique a los objetos reales.

2) Tampoco hay una relación natural entre el significante y el significado. Lo cual puede ser probado mediante la existencia de las diversas lenguas en el mundo: hogar en espa--

Hol, focolare en italiano, foyer en francés, son sonidos y graffas diversos entre sí pero referidos a la misma idea.

Y esto lleva a que el signo lingüístico es arbitrario o, con mayor precisión, inmotivado: el significante "es inmotivado, es decir, arbitrario en relación al significado, con el que no tiene ningún vínculo natural en la realidad". (8)  
En suma, el signo lingüístico tiene existencia sólo a nivel psíquico (mental), sin relación natural con lo real, y sus partes (significante-significado) guardan una relación inmotivada entre sí.

Sin embargo, a pesar de que Saussure destacó la formalidad pura de la lengua privilegiándola como sistema, consintió en que el uso de la misma, su ejecución hecha por la masa hablante, provoca su evolución a través del tiempo: "(...) las fuerzas sociales actúan sobre la lengua que sólo así evoluciona (...) el signo (...) inmutable, evoluciona no obstante, carácter contradictorio que se explica cuando se sabe que el signo es el juguete del tiempo y de la práctica social". (9)

En tanto que la lengua se altera y evoluciona a través del tiempo, Saussure vio la necesidad de dividir a la lingüística en dos áreas de estudio: una que se encargaría de estudiar a la lengua como un sistema configurado, como un hecho social existente e indiscutible, como una lengua ya consti-

tuida en el presente sin ocuparse de su pasado ni del tránsito hasta su actual estado. Sería una ciencia de los estados o lingüística estática o, más propiamente, lingüística sincrónica.

La otra lingüística se encargaría de aquello por lo cual la lengua evoluciona de un estado a otro, prospectiva y retrospectivamente, buscando su génesis y su curso posterior: lingüística evolutiva o lingüística diacrónica.

Estas dos lingüísticas serían siempre inconciliables para Saussure:

Lo primero que sorprende cuando se estudian los hechos de la lengua es que, para el sujeto hablante, su sucesión en el tiempo no existe: él está ante un estado. Por eso, el lingüista que quiere comprender ese estado debe hacer tabla rasa de todo cuanto lo ha producido e ignorar la diacronía. Sólo puede entrar en la conciencia de los sujetos hablantes suprimiendo el pasado. La intervención de la historia no puede hacer sino falsear su juicio. (10)

Aclarado que para Saussure la lengua es ante todo sistema o forma, queda por revisar cuáles son las características de éste según la lingüística sincrónica.

La lengua es un sistema de valores de oposiciones recíprocas. Es comparable al sistema monetario. Por ejemplo: un bi-



billete de dos mil pesos puede cambiarse por una pluma; pero también el mismo billete puede compararse con un billete de un dólar (al menos lo era al escribir esto), o con el franco, o la peseta, y en general con el resto de los sistemas monetarios.

De la misma manera, una palabra (significante) puede equipararse con una idea (significado). Por ejemplo, el concepto "pluma" tiene el mismo valor, equivale a la imagen acústica o escrita pluma. Y también dicha palabra puede compararse con otras palabras del mismo sistema: lápiz, llave, tu, piscina; o con otras palabras de distinto sistema lingüístico al suyo, pero que se refieren al mismo concepto: pen (inglés), plume (francés), penna (italiano), etc.

La lengua es entonces un sistema de valores:

(...) es preciso considerar el signo en sus "entornos", y mostrar de qué manera la arbitrariedad del signo determina un cierto tipo de relaciones de solidaridad entre éste y los demás términos de la lengua. Saussure desarrolla en este sentido el concepto de valor, lo que le permite captar la naturaleza diferencial del signo lingüístico. (11).

Dentro (en su composición interna) y fuera del signo lingüístico existe diferencia y oposición. El concepto es la contrapartida de la imagen acústica y viceversa; y también un

mismo signo es diferente y se opone al resto de los demás signos, ya sean de su mismo sistema o del de otras lenguas.

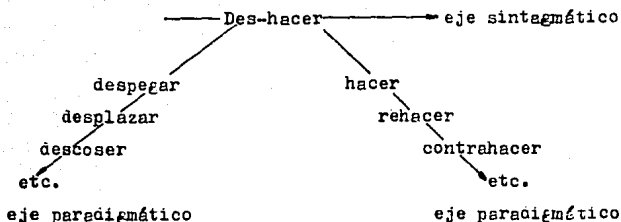
Y en esto radica su valor.

A partir de aquí Saussure llega a establecer los dos planos o ejes de la lengua, cada uno de los cuales engendra sus propios valores. Los planos son:

1) El plano de las relaciones sintagmáticas o plano sintagmático. Fundamentado en el carácter lineal del significante -pues al hablar las palabras se van sucediendo sobre una línea y en el tiempo, que en el caso de la escritura se sustituye por la línea espacial de los signos gráficos- en donde cada elemento adquiere valor al oponerse al que le precede o al siguiente o a ambos a la vez. Es una relación en presencia ya que se apoya en dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva.

2) El plano de las relaciones asociativas o plano de las asociaciones (posteriormente denominado plano del paradigma, y finalmente plano del sistema por Barnes), en donde las relaciones ya no se apoyan en la linealidad sino que se hallan en el cerebro que las asocia, formando grupos dentro de los que adquieren relaciones diversas. Relaciones en ausencia, puesto que pueden sustituir un término por otro.

Un ejemplo del Curso... es (12):



De manera que se pueda formar una oración mediante dos posibilidades:

1) Seleccionar del repertorio de palabras que ofrece el sistema lingüístico, por medio del eje del paradigma, aquellas que se ajusten más a lo que se desea decir. Suponiendo que se trate de alguien que pretenda informar a otra persona que se dispone a desarmar su reloj para componerlo: seleccionará un pronombre /yo/; un verbo entre varios /ir/; una preposición /a/; otro verbo que indique la acción principal como /desarmar/ o /deshacer/ o /desmontar/, etc.; un artículo determinado /el/; y el sustantivo /reloj/.

2) Combinar, sobre el eje del sintagma, las palabras seleccionadas para formar linealmente la oración:

"Yo voy a desarmar el reloj". (13)

2. Hjelmslev: sistema y proceso.

Dentro del Curso... Saussure destacó la pree-

minencia de la lengua, entendida como sistema, sobre el habla.

Estableció dos lingüísticas: una estática o sincrónica, abocada a la descripción de la forma en que se organizan sus elementos, y a las reglas combinatorias (sintagmáticas) y selectivas (paradigmáticas) a que están sujetos; y otra dinámica o diacrónica que se encargaría de observar las variantes de las lenguas en el tiempo.

Una lingüística de la lengua y otra lingüística del habla (esta última dentro del ámbito de la diacronía), con privilegio de la primera sobre la segunda:

En rigor se puede conservar el nombre de lingüística para cada una de estas dos disciplinas y hablar de una lingüística del habla. Pero no hay que confundirla con la lingüística propiamente dicha, cuyo único objeto es la lengua.

Nosotros nos aplicaremos únicamente a esta última, y aunque en el curso de nuestras demostraciones tomemos prestadas luces al estudio del habla, nos esforzaremos por no borrar nunca los límites que separan ambos dominios. (14)

Desde entonces la dicotomía saussureana lengua/habla abrió dos caminos:

- 1) La lengua. Ámbito de lo sincrónico y estático; el sig

tema como forma sin sustancia, que fue para Barthes el eje del paradigma o, más exacto, del sistema:

El propio nombre ha cambiado: hoy se habla no ya de plano asociativo, sino de plano paradigmático, o también, como haremos aquí a partir de ahora, de plano sistemático: evidentemente, el plano asociativo está íntimamente ligado a la lengua como sistema. (15)

2) El habla. Ámbito de lo diacrónico y evolutivo, lo fluctuante. Para Barthes, eje del sintagma por que el habla se presenta de forma concatenada (el flujo de la palabra), en la linealidad de la lengua.

Louis Hjelmslev, precursor de la glosemática (álgebra lingüística), continuó con la misma dicotomía, aunque utilizando nuevos términos, en los Prolegómenos a una teoría del lenguaje, publicado en 1943.

Lo que para Saussure era un estado de lengua, un corte sincrónico independiente de la evolución sujeta al tiempo, fue también sistema para Hjelmslev. Pero lo diacrónico, lo variante y fluctuante, en donde antes se había ubicado el habla, pasó a ser el proceso para este lingüista.

Lo importante para Hjelmslev fue encontrar la constancia agrupadora e integradora, que a pesar de la sucesión y el cambio permaneciera invariable, constituyendo un sistema

dentro del cual sus elementos obedecieran a un cierto número de combinaciones posibles:

A priori, la tesis de que para cada proceso hay un sistema correspondiente, por medio del cual puede acuel analizarse y describirse con un número limitado de premisas, podría considerarse de validez general. Debe suponerse que es posible analizar todo proceso en un número limitado de elementos recurriendo a diversas combinaciones. En tonces, sobre la base de tal análisis será viable ordenar estos elementos en clases, de acuerdo con sus posibilidades de combinación. Y será asimismo viable establecer un cálculo general y exhaustivo de las combinaciones posibles. (16)

Los Prolegómenos... propusieron reducir lo fluctuante (diacrónico y evolutivo, como el habla) a lo constante. Analizar lo que perteneciera al proceso desde el sistema, ya que este último determina siempre al primero: "La meta de la teoría lingüística es probar, en lo que parece un objeto altamente invitador, la tesis de que todo proceso tiene un sistema subyacente -y toda fluctuación una constancia subyacente". (17)

Lo mismo que Saussure, Hjelmslev privilegió la formalidad del sistema sobre su sustancia. Es decir, la forma o relaciones que prevalecen en el interior del sistema serían lo de--

terminante:

El reconocimiento de este hecho de que la totalidad no consta de cosas sino de relaciones, y de que no es la sustancia sino sus relaciones internas y externas quienes tienen existencia científica, no es, por supuesto, nuevo para la ciencia, pero puede ser nuevo para la ciencia lingüística. (18)

Con esto la lingüística se asemejó a la axiomática (19) pues, según Hjelmslev, la lingüística sería un álgebra del lenguaje: "(...) que opere con entidades inominadas, es decir, denominadas arbitrariamente, sin designación natural". (20)

Existen tres tipos de relaciones o dependencias en el seno del sistema lingüístico:

Interdependencias. Dependencias mutuas en las que un término presupone al otro y viceversa: A presupone a B; B presupone a A.

Determinaciones. Dependencias unilaterales en las que un término presupone al otro pero no lo contrario: A presupone a B; pero B no presupone a A.

Constelaciones. Dependencias libres en donde los dos términos son compatibles, pero no se presuponen: A no presupone a B; B no presupone a A.

Con base en estas dependencias, Hjelmslev definió la relación existente entre sistema (lingüístico) y proceso, que es de determinación:

El factor decisivo es que la existencia de un sistema es premisa necesaria para que exista el proceso: el proceso adquiere existencia en virtud de un "estar presente" de un sistema tras el mismo, en virtud de un sistema que lo riga y determine en su posible desarrollo. Es inimaginable un proceso (...) sin un sistema existente tras él. En cambio, no es inimaginable un sistema sin un proceso; la existencia de un sistema no presupone la existencia de un proceso. El sistema no adquiere existencia en virtud del hallazgo de un proceso.

Así pues, resulta imposible tener un texto sin que haya una lengua tras él. En cambio puede tenerse una lengua sin que haya un texto construido en ella. Esto quiere decir que la teoría lingüística prevé la lengua de que se trate como un sistema posible, pero sin la presencia realizada de ningún proceso correspondiente a él. (21)

Según lo cual la lengua es un sistema virtual, es decir que a partir de ella es posible construir una infinidad de textos o mensajes que existen presuponiéndola.

Así, lo primero con lo que se encuentra el lingüista es el texto, pero en su investigación debe ir más allá de éste en busca del sistema subyacente (22). Y de esta manera el texto es reducido a la lengua, entendida por Hjelmslev como un



sistema tan complejo como el álgebra.

u. Sistema de significación y proceso de comunicación.

El Tratado de semiótica general de Umberto Eco propone hacer una teoría general de la cultura a partir de la semiótica. Su proyecto se constituye en dos partes:

1) Una teoría de los códigos, desarrollada hasta el momento por una semiótica de la significación.

2) Una teoría de la producción de signos desarrollada por una semiótica de la comunicación.

Esta dicotomía obedece a la generada anteriormente por Saussure y Hjelmslev de: lengua/habla, sistema/proceso, que dividió a la lingüística en sincrónica y diacrónica.

Afectó también al desarrollo de la semiótica bifurcándola en dos áreas: semiótica de la significación, cuyo objeto han sido todos los sistemas de significación, como la lengua verbal, las imágenes, los sonidos, los gestos, etc. (representada por Roland Barthes principalmente, Jean Baudrillard y otros); y semiótica de la comunicación, que ha tenido como finalidad el estudio de la comunicación humana (representada, entre otros, por Charles Morris, J.R. Searle, Eric Luyckens, Roman Jakobson, Luis Prieto, Anaré Martinet).

Y ante esta bipartición, Eco señaló que la cultura debe

ser estudiada necesariamente por la articulación de ambas áreas: "Una vez admitido que los dos modos de enfoque siguen líneas metodológicas diferentes, es necesario reconocer, por otro lado, que, en los procesos culturales, los dos fenómenos van estrechamente unidos". (23)

Así, integró las dos áreas en el Tratado..., unificando la dicotomía sistema/proceso en la interrelación dialéctica entre sistema de significación y proceso de comunicación.

Si la comunicación entre individuos en una sociedad sólo es posible por la existencia previa de sistemas de significación, también es cierto que en la comunicación por ejecución de dichos sistemas (habla como realización de la lengua) puede modificarlos y hasta cambiarlos y, en otros casos (como en el del arte), inventarlos.

Significación y comunicación se vinculan y forman una totalidad.

Esta totalidad, integrada dialécticamente, sigue un movimiento diacrónico, un desarrollo constante que va haciendo historia. Movimiento de articulación, de engranaje entre lo sincrónico y presente con lo diacrónico y fluctuante; movimiento cultural a través del tiempo, dentro del cual la cultura se va constituyendo y regenerando, abierto como está al incesante devenir.

1. Sistema de significación.

- a. Definiciones: sistema, proceso y significación.

De acuerdo con lo revisado sobre el Curso... y los Prelegómenos... se tienen las siguientes definiciones:

Sistema es la forma en que se encuentran organizados los elementos internos de la lengua, y las reglas combinatorias a que están sujetos (en el caso de Saussure sintagmáticas y asociativas; y en Hjelmslev interdependencias, determinaciones y constelaciones).

Proceso es el ámbito en donde se ubica todo texto, y que puede ser reducido al sistema -por ejemplo, la novela Alicia en el país de las maravillas de Lewis Carroll, es un texto reductible a la lengua inglesa en que fue escrito.

Siguiendo a Hjelmslev, Eco indicó que para ser posible un proceso de comunicación (en suma, todo acto comunicativo) es necesaria la previa existencia de un sistema de significación, a la manera de una relación de determinación (cfr. p. 64) en donde el proceso presupone al sistema y no viceversa:

Por tanto, un sistema de significación es una CONSTRUCCION

SEMIOTICA AUTONOMA que posee modalidades de existencia totalmente abstractas, independientes de cualquier posible acto de comunicación que las actualice.

En cambio (...) cualquier proceso de comunicación entre seres humanos (...) presupone un sistema de significación como condición propia necesaria.

En consecuencia, es posible (aunque no del todo deseable) establecer una semiótica de la significación que sea independiente de una semiótica de la comunicación; pero es imposible establecer una semiótica de la comunicación independiente de una semiótica de la significación. (24)

Queda por definir la significación, pero antes será necesario revisar lo que el concepto de signo representa para Umberto Eco.

En vez de signo optó por el término función semiótica. Y, como Hjelmslev, dividió esta entidad en dos planos:

Plano de la expresión (para Saussure el significante), que es un functivo, es decir un elemento que desempeña una función al entrar en relación con otro u otros elementos.

Plano del contenido (significado en Saussure), que es el functivo contraparte del anterior (25).

La correlación (26) que hay entre los dos planos, lo mismo que para Saussure, es inmotivada, convencional: "Un signo está constituido siempre por uno (o más) elementos de un

PLANO DE LA EXPRESION colocados convencionalmente en correlación con uno (o más) elementos de un PLANO DEL CONTENIDO". (27)

Ahora bien, en tanto que esta correlación es convencional, existe un código que la prescribe y determina. Es decir, el código prevé la correlación que guardan ambos planos:

Por tanto, los signos son los resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otros elementos y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código. (28)

Se observa que sistema de significación y código son lo mismo para Eco.

Consecuentemente la significación se da por la previa existencia de un código que asocia a un funtivo con otro u otros.

Sintetizando: un signo significa (cumple la función de significar que es la significación) porque uno de sus planos entra en relación con el otro plano, o con planos de otros signos, de acuerdo a como lo prescribe un código, que no es más que el reconocimiento social de esa relación.

Algo no previsto por el código, en otras palabras, algo aún no codificado, no será portador de significación, y por

lo tanto no será signo.

Un índice como el humo significa fuego porque convencionalmente un código ha asociado el plano de la expresión humo con el plano del contenido fuego.

El humo como índice de fuego es una entidad reconocida culturalmente; es, según el término de Eco, una unidad cultural, pues ha sido asimilada por la sociedad.

Definido ya el sistema de significación, como el código que asocia fúntivos entre sí, resta saber de qué forma entran éstos en relación.

#### b. La forma 'abierta' del sistema.

Para Umberto Eco los sistemas de significación se caracterizan por su movilidad. La forma que prevalece en éstos es una forma abierta. Y lo es precisamente por las relaciones que los signos contraen entre sí, tanto en el interior de su propio sistema como con otros.

En el Curso... Saussure había indicado que el signo se toma en cuenta no sólo por la relación interna (entre significante y significado), sino también por sus entornos con otros signos.

Un signo no es una entidad rígida y estable. Su valor depende y varía conforme la relación que guarde con los demás

signos.

En palabras de Eco:

Una función semiótica se realiza cuando dos funtivos (expresión y contenido) entran en correlación mutua: pero el mismo funtivo puede entrar también en correlación con otros elementos, con lo que se convertirá en un funtivo diferente que da origen a otra función. (29)

Esta adquisición de nuevas funciones por el mismo funtivo puede ser vista desde una perspectiva diacrónica y sincrónica.

En el primer caso, según Saussure, suceden transformaciones fonéticas y desplazamientos entre la relación significante-significado -como en el caso de una palabra que con el tiempo cobrara nuevos significados.

Del caso sincrónico Eco nos da un ejemplo. La palabra italiana piano cumple cuatro funciones semióticas distintas:

- 1) Piso.
- 2) Proyecto.
- 3) Lentitud.
- 4) Instrumento musical.

Cada una irá de acuerdo con el contexto (cfr. pp. 108 y 109) en el que estén insertas: se encontrará como piso si el contexto se refiere a un edificio; como proyecto si está refe-

rído, por ejemplo, a un plan que se realizará para edificar alguna obra arquitectónica; lentitud en un contexto referido a la velocidad; instrumento musical si, por ejemplo, la palabra italiana piano aparece junto con otras como chitarra (guitarra), violino (violín), orchestra (orquesta), etc.

El signo es entonces una entidad móvil que llega a adquirir funciones diversas en virtud de la complejidad de sus relaciones.

Para Eco, el signo no es una entidad aislable porque está forzosamente articulado con otros sin los cuales sería algo vacío e inane. Así, impugna la idea de signo como entidad unificada y con valor propio:

En cualquier caso, lo que entra en crisis es el concepto ingenuo de signo, que se disuelve en un retículo de relaciones múltiples y mutables. La semiótica permite vislumbrar así una especie de paisaje molecular en que las que la percepción cotidiana nos presenta como formas acabadas son en realidad resultado transitorio de agrupaciones químicas y las llamadas "cosas" son la apariencia superficial de una red subyacente de unidades más microscópicas. O, si se quiere, la semiótica da una especie de explicación fotomecánica de la semiosis al revelar que, donde nosotros vemos imágenes, hay ajustes estratégicos de puntos blancos y negros, alternancias de llenos y vacíos, pululación de rasgos no significantes de la redcilla que se pueden diferenciar por la forma,



la posición, la intensidad cromática (...), (30).

Se comprende mejor la movilidad del signo con el ejemplo del modelo hidráulico que utilizó Eco para ilustrar lo que es la denotación y la connotación. (31)

Consiste en lo siguiente: un embalse está situado en un terreno elevado, entre dos montañas, y un dique lo controla para impedir la saturación de agua que, caso de desbordarse, inundaría a un valle con todo y su población.

Para evitar la inundación, y regular la salida y entrada de agua, un ingeniero organiza un sistema que indique a un vigilante (humano) cuáles son los momentos de peligro y cuáles los de seguridad, así como los estados intermedios.

Primero, elabora tres sistemas separados:

1) Sistema sintáctico. Cuya única función es combinar el encendido de unas lámparas que son: A, B, C, D, de la siguiente manera: AB, BC, CD, AD.

2) Sistema semántico. Que indica una serie de estados del agua: nivel crítico, nivel de alarma, nivel de seguridad, nivel de insuficiencia.

3) Sistema de respuestas de comportamiento. Que establece una serie de respuestas: evacuación, estado de alarma, estado de reposo, entrada de agua.

Cada uno por sí solo, independiente del otro, es una estructura o un s-código (subcódigo).

El código es aquél que va a correlacionar a los elementos del sistema sintáctico con los del sistema semántico, y también con los del tercer sistema:

AB = nivel crítico = evacuación
BC = nivel de alarma = estado de alarma
CD = nivel de seguridad = estado de reposo
AD = nivel de insuficiencia = entrada de agua

Se tiene primero un código de la denotación, que para Hjelmslev se establece entre la relación R entre plano de la expresión E y el plano del contenido C. E R C:

EXPRESION E		CONTENIDO C
Sistema sintáctico		Sistema semántico
AB	=	nivel crítico
BC	=	nivel de alarma
CD	=	nivel de seguridad
AD	=	nivel de insuficiencia

En segundo lugar el código connotativo que, según Hjelmslev, aparece cuando la denotación anterior E R C se convierte en un plano de la expresión de un segundo sistema de significación, que será su contenido:

$E' R C$  pasa a ser un plano de la expresión:  $E'$   
 $E' R (E R C)'$ ,  
 en donde  $(E R C)' = C'$ ;  
 entonces:  
 $E' R C'$

EXPRESION E'		CONTENIDO (E R C)' = C'
Expresión	Contenido	Sistema de respuestas
Sistema sintáctico	Sistema semántico	
AB = nivel crítico	= evacuación	
BC = nivel de alarma	= estado de alarma	
CD = nivel de seguridad	= estado de reposo	
AD = nivel de insuficiencia	= entrada de agua	

De manera que AB denota 'nivel crítico' y connota 'evacuación', y lo mismo en los demás casos. Como se observa, una connotación se establece solamente a partir de un código precedente (código denotativo), y no puede ser transmitida hasta que no se haya denotado el contenido primario.

Del ejemplo anterior, si se toma en cuenta que el vigilante destinatario es un ser humano, que por lo tanto es portador de una educación escolar, de un patrimonio de opiniones, etc., que conformen más sistemas de significación, las connotaciones se ampliarán aún más.

Y así, al encenderse las lámparas AB y denotar 'nivel crítico', y connotar 'evacuación', aparecerán nuevas conno-

taciones en el vigilante: 'desgracia', 'pérdida de familiares y amigos habitantes del valle', 'muerte', etc.

Lo mismo que sucede con el modelo hidráulico ocurre con un signo, que se asocia con otros signos de otros sistemas y se vuelve una entidad inestable, en donde un solo significante transmite contenidos diferentes.

De ahí la noción de texto que propone Eco: mensaje cuyo contenido es un discurso a varios niveles, "un texto sería el resultado de la coexistencia de varios códigos o, por lo menos, de varios subcódigos".(32) ;

En el ejemplo se vio cómo la denotación E R C se transformó en una nueva expresión E' de otro sistema de significación o connotación:

E R C pasó a ser un plano de la expresión E'  
E' R (E R C)',  
en donde (E R C)' = C';  
entonces:  
E' R C'

Y este nuevo sistema de significación pasaría a ser una nueva expresión E'' de otro nuevo sistema:

E' R C' se transforma en un plano de la expresión:  
E''  
E'' R (E R C)'' = C'';  
entonces:

E'' R C''

Y así sucesivamente:

E'' R C'' se transforma en un pleno de la expresión  
E''''

E'''' R (E R C)'''' ,

en donde (E R C)'''' = C'''';

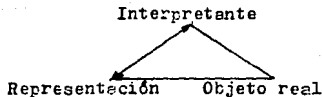
entonces:

E'''' R C''''

Como consecuencia todo mensaje es un texto, y más que un texto es una intertextualidad, tejido o punto de intersección de varios códigos o subcódigos que le subyacen.

c. El campo semántico.

Otra manera de reconocer a los sistemas de significación como articulación móvil de diversos sistemas es, como lo hizo Eco, recurriendo al triángulo de Charles Sanders Peirce.



Triángulo en el que lo importante es la relación entre representación e interpretante, con exclusión del objeto real (o percepto) pues, según Eco: "Función semiótica signi-

fica posibilidad de significar (y, por tanto, de comunicar) algo a lo que no corresponde un determinado estado real de hechos". (33)

Un signo se define no por su relación natural con el objeto que representa sino por la relación que guarda con otros signos con los que está asociado. Un signo, como representación de un contenido que transmite, puede ser explicado por otro signo o interpretante, que a su vez también lo será por otro interpretante, etc., siguiendo lo que Peirce llamó una semiosis ilimitada.

Eco citó un pasaje de los Collected Papers de Peirce:

El significado de una representación no puede ser otra cosa que una representación. De hecho, no es sino la representación en sí, concebida como despojada de sus vestiduras menos relevantes. Pero dichas vestiduras no pueden eliminarse del todo: simplemente se las substituye por algo más cuífano. Así, se da una regresión infinita. Por último, el interpretante no es sino otra representación a la que confía la antorcha de la verdad: y como representación tiene, a su vez, su propio interpretante. Y ahí tenemos otra serie infinita. (34)

¿Hasta dónde puede llegar tal semiosis ilimitada? ¿Es en el percepto u objeto real en donde termina? O ¿es en un signo final?

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Para Eco, el proceso de semiosis se circunscribe a un campo semántico.

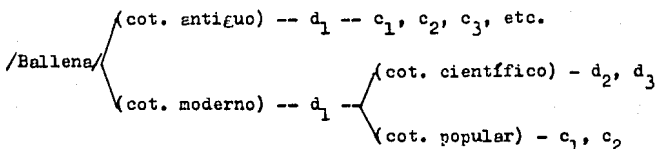
Campo semántico es un sistema semiótico que se autodefine por sí mismo mediante el recorrido de la interconexión de sus signos. Eco lo denominó de las siguientes maneras: "continua circularidad", "estructura que conecta los signos entre sí", "sistemas sucesivos de convenciones que se aclaran entre sí", "laberinto de significaciones entrelazadas", "coexistencia de varios códigos y subcódigos", y "conjunto o nebulosa de unidades culturales interconexas".

Por ejemplo, la unidad cultural representada por la palabra silla: tiene un interpretante que es un diseño icónico de una silla; que a su vez tiene otro interpretante que es una definición de diccionario: "asiento individual con respaldo y cuatro patas"; con otro interpretante que es una asociación emotiva: reposo; que tiene otro interpretante como el sinónimo: asiento; etc. Todo lo cual conforma un campo semántico.

Según Eco, en un mismo texto se pueden tener los dos siguientes casos:

1) Coexistencia de campos semánticos contradictorios. Ejemplificado en el Tratado... con el texto Moby Dick de Herman Melville.

En este caso la unidad cultural /ballena/ se divide en dos ejes semánticos:



En el mismo texto, la novela, coexisten dos ejes contradictorios. En ocasiones, el autor presenta a la /ballena/ ubicándola en un cotexto antiguo y medieval, considerando a esta unidad cultural bajo la denotación (d<sub>1</sub>) de pez, y sus respectivas connotaciones mitológicas (c<sub>1</sub>, c<sub>2</sub>, c<sub>3</sub>) de entonces: Leviatán, Diablo, Pecado.

En otras partes la ubica en el cotexto moderno, del siglo XIX, para tratar a la unidad cultural dentro de un contexto científico como mamífero (d<sub>1</sub>), con sus especificaciones científicas (d<sub>2</sub>, d<sub>3</sub>); y dentro de un cotexto popular (c<sub>1</sub>, c<sub>2</sub>): monstruo, peligroso.

2) Reestructuración de un campo semántico en un nuevo campo semántico:

Según Julia Kristeva (35) el lenguaje verbal es un lenguaje denotativo a partir del cual se forman sistemas modelantes secundarios, o prácticas semióticas que se organizan



sobre las bases lingüísticas. Y además, estos sistemas secundarios son irreducibles al sistema primario o lingüístico (pues requieren métodos propios para su estudio).

Es el caso de la literatura.

En el ejemplo del modelo hidráulico se hablaba de una asociación entre un sistema sintáctico y un sistema semántico, cada uno independiente del otro hasta que el código los relacionaba.

El sistema lingüístico funciona de la misma manera. Asocia un sistema sintáctico con otro semántico.

Así, como señala Eco, la frase:

/El tren ha dado a luz un niño/ sintácticamente está bien construida, pues obedece a las reglas combinatorias: Sujeto + Verbo + Complemento. Pero es anómala semánticamente, porque tren es una marca semántica (36) de inanimado que no puede amalgamarse con la marca dar a luz. Por lo tanto, dicha frase no cumple con lo prescrito por el sistema lingüístico.

Pero ¿qué sucede cuando se encuentra, por ejemplo, la marca silla dentro de un texto como el siguiente?:

Y he aquí que de repente vi en el cintel de mi puerta un sillón, mi sillón favorito de lectura que salía contoneándose. Se marchó camino del jardín. Otros sillones le seguían, los de mi salón, luego el bajo canapé, arrastrén-

dose como un cocodrilo sobre sus cuatro patas. Después, todas mis sillas, dando saltos como cabras, y mis pequeños taburetes, que brincaban como conejos, (37)

Las marcas semánticas inanimadas: sillas, taburetes, sillón y canapé, están amalgamadas con acciones como: saltar, brincar, contonearse, arrastrarse, que el sistema lingüístico solamente asociaría con marcas semánticas de animado.

Pero aquí se trata de un texto perteneciente a un sistema modelante secundario que es la literatura. Y como tal, aunque se fundamente en el lenguaje verbal, llega a constituirse como sistema autónomo con sus propias características.

## 2. Proceso de comunicación.

Toda cultura está conformada por sistemas de significación que, de acuerdo con la clasificación de Eco (38), van de una zosemiótica de comunidades no humanas, hasta las ideologías.

Son, en orden progresivo, del umbral inferior o natural hasta el umbral superior o propiamente cultural, los siguientes:

- 1) Sistemas olfativos, como los vertúmenes, cuyas fragancias tienen significaciones precisas.
- 2) Sistemas de la comunicación táctil, como el beso, el abrazo, el saludo, etc.

3) Los códigos del gusto, presentes en las costumbres culinarias.

4) Los códigos estudiados por la paralingüística, como las interjecciones, los suspiros, sollozos, etc.

5) Los códigos que abarca la semiótica médica, como la identificación de los síntomas de las enfermedades, las relaciones convencionales entre médico y paciente.

6) Lo correspondiente a la proxémica, como las posturas del cuerpo humano, las posiciones recíprocas de los cuerpos en el espacio -por ejemplo en la arquitectura-, y lo correspondiente a la cinésica, como los gestos.

7) Los lenguajes formalizados, como el del álgebra y la química.

8) Sistemas gramatológicos, como los códigos secretos, lenguajes cifrados, etc.

9) Sistemas musicales, como la notación musical.

10) Lenguas naturales, objeto de la lingüística.

11) Sistemas de las comunicaciones visuales, como las señales de circulación y códigos iconográficos de la fotografía y pintura.

12) Gramáticas narrativas y estructura del relato.

13) Gramáticas textuales, que descubren los sistemas de reglas de los discursos.

- 14) Lógica de las presuposiciones.
- 15) Retórica.
- 16) Tipología de las culturas, que abarca comportamientos sociales, mitos, ritos, creencias, etc., y desemboca en la antropología cultural.
- 17) Estética y comunicaciones de masa.

Estos sistemas de significación son sistemas virtuales pues permiten, al ser ejecutados, la comunicación y entendimiento entre los seres humanos.

Sin embargo, estos sistemas no se hallan aislados los unos de los otros como los presenta la lista anterior. Precisamente al ser actualizados en los procesos de comunicación se asocian, se articulan y generan textos o discursos, que son mensajes en los que se enlazan varios de estos códigos.

Por ejemplo, un mensaje publicitario. Se anuncia el producto: una pasta de comida italiana marca Ghiotto. En la imagen se ven paquetes de la pasta con su marca, una lata de otro producto, un tomate, una bolsita, una cebolla, un pimienta y un champiñón; todos sobresalen de una red semicircular.

En este texto se encuentran cuatro sistemas:

- a) El sistema lingüístico en el texto escrito: la palabra Ghiotto; así como el texto que sirve de anclaje: "La me-

por comiss italiana".

b) El sistema de comunicación visual, con una imagen connotada: la disposición de los objetos en la imagen es presentada, aprovechándose para esto en el siguiente código.

c) Código proxémico. Distribución de las verduras, los paquetes y la bolsita, que sobresalen de la red, lo cual connota frescura de los comestibles recién traídos del mercado.

Además los colores de las verduras (verde, blanco y rojo) remiten a la italianidad, y por lo tanto a la autenticidad del producto. El empaquetamiento y la variedad de los objetos connota un servicio de cocina completo.

También contiene un significado estético, pues la imagen se asemeja a un cuadro de naturaleza muerta.

d) Un sistema retórico que presenta al producto como la mejor pasta, la original, la más italiana.

El conjunto de estos cuatro sistemas es ya un nuevo sistema de significación, utilizado y explotado por la publicidad comercial, que surgió a raíz de un proceso de comunicación, cuya intención fue la venta del producto.

a. El trabajo productivo.

Se indica que la semiótica de la comunicación es aquella que tiene por objeto el estudio de una teo-

ría de la producción de los signos.

¿Por qué producción? Porque una vez dada la existencia de sistemas de significación en la cultura, éstos son ejecutados por los individuos de una sociedad en procesos de comunicación. Y todo proceso de comunicación implica la realización de un trabajo productivo.

Se realiza un trabajo para producir e interpretar los textos.

En el primer caso, el trabajo consiste en la codificación por la cual un emisor, observando las reglas combinatorias que prescribe el o los códigos, asocia debidamente sus elementos (fonéticos) para producir un mensaje.

La interpretación consiste, por otra parte, en la decodificación que hace el destinatario del mensaje recibido, ratificándolo con el código.

Pero la finalidad del trabajo productivo es diversa, y para Eco puede consistir en los siguientes casos:

Asociación al código si, por ejemplo, el emisor desea solamente transmitir información sobre estados del mundo, para lo cual se sujetará a las reglas prescritas.

Institución de código, como el sistema de la publicidad antes tratado, que se obtuvo mediante la suma de otros cuatro sistemas, y que desde el momento de su utilización comercial quedó instituido. Es también el caso de invención de código.

Cambio de código, que es la negación o rechazo de otro precedente para instituir una nueva codificación. Como sucede a lo largo del pensamiento filosófico, en donde una nueva corriente de pensamiento, por ejemplo el materialismo histórico dialéctico, que propuso una nueva "visión del mundo" diferente a la del pensamiento hegeliano.

Comutación de código, utilizada frecuentemente en el trabajo retórico. Se puede ilustrar con el ejemplo anterior de Moby Dick, novela en la que Melville conmutó constantemente de código, ya que de haber sido un tratamiento de la ballena dentro del contexto antiguo (pez diabólico y pecaminoso), pasó a un tratamiento moderno (mamífero de cuerpo pisciforme, etc.), y luego a otro popular (monstruo peligroso). De tal modo que la lectura de este texto "salta" de un eje a otro.

A continuación se exponerán los conceptos que, según Eco, definen lo que es el trabajo productivo, indispensables también para, posteriormente, entender los cuatro modos de producción de signos.

#### 1) Hipercodificación e hipocodificación.

Hasta ahora se ha señalado que un código es la articulación de dos o más códigos. Por esta razón, más que de código, debería hablarse de hipercódigo.

Hipercodificar es producir nuevos códigos a partir de los ya existentes. La hipercodificación es un entrelazamiento de

códigos o sistemas de significación que se remiten unos a otros entre sí.

La literatura es un hierocódigo porque se ha producido a partir del código lingüístico (lengua verbal).

Pero ¿qué sucede con un texto cuyo sistema subyacente no está todavía explícito? ¿De qué revisas codificaciones estará partiendo el productor de este mensaje si aún son inexplícitas?

Y el destinatario ¿cómo podrá interpretar dicho mensaje si no existe la convención que lo convalida?

Eco dijo que:

Frente a circunstancias no previstas por el código, frente a textos y contextos complejos, el intérprete se ve obligado a reconocer que gran parte del mensaje no se refiere a códigos preexistentes y que, aún así, hay que interpretarlo. En consecuencia, deben existir convenciones todavía no explicitadas; y si no existen esas convenciones, deben postularse, aunque sea ad hoc. (39)

A partir de sí mismo, el texto, lejos de ser producido por reglas combinatorias ya establecidas, reviene una nueva codificación; y el intérprete recurrirá al proceso texto, si es posible comparándolo con otros, para dilucidar el sistema subyacente.

Entonces se habrá procedido por hierocodificación:



Así, pues, la HIPOCODIFICACION puede definirse como la operación por la que, a falta de reglas más precisas, se admiten provisionalmente porciones macroscópicas de ciertos textos como unidades pertinentes de un código en formación (...) (40).

2) Juicios semióticos y juicios factuales.

Eco hizo la siguiente clasificación:

Juicios semióticos	{ proposiciones eternas proposiciones metasemióticas proposiciones indiciales
Juicios factuales	{ proposiciones indiciales factuales proposiciones ocasionales no <u>ind</u> cales

Los juicios semióticos son analíticos, predicen algo ya contenido en el sujeto: "llamamos SEMIOTICO a un juicio que predica de un contenido determinado las marcas semánticas que ya le ha atribuido un código preestablecido". (41)

/Todo hombre no casado es soltero/ es un juicio semiótico porque existe previamente un código que asigna a soltero la marca semántica: no casado.

Y son de tres tipos:

Proposiciones eternas, inmutables como: /los solteros son varones/.

Proposiciones metasemióticas, que sirven de enlace en-

tre un juicio semiótico, convencional, y un juicio factual, acabado de enunciarse pero que pronto se institucionalizará.

Per ejemplo:

/Un dólar son 1 700 pesos/; es un juicio semiótico pronunciado a mediados del año de 1987.

/Un dólar son 3 500 pesos/; es un juicio factual, si se supone que en este preciso momento, año de 1988, acaba de presentarse una nueva devaluación del peso. Apenas se ha enunciado este juicio, aún no es convencional, y por lo tanto requiere de una proposición provisional, mediadora, en tanto no sea un juicio semiótico.

Esta proposición mediadora es la proposición metasemiótica, y podría ser algo como: /Se establece que desde hoy, tantos de tantos de 1988, 3 500 pesos equivaldrán un dólar hasta nuevo aviso/.

Proposiciones indiciales, pronunciadas frente a los objetos. Suponiendo que se está frente a un gato real, el interlocutor enunciará la siguiente frase: /Esto es un gato/; y los destinatarios comprenderán de qué se trata porque el percepto //gato// (el objeto real que está ahí) no es más que el resultado de un proceso semiótico anterior. Al mirar al //gato// se le reconoce porque la idea de "gato", el concepto, ya existía como tal en la mente.

Los juicios factuales son sintéticos porque atribuyen al sujeto un nuevo atributo. Y tienen la propiedad de hacer entrar en crisis a los códigos precedentes obligándolos a una reestructuración:

/Luis es soltero/ en donde al sujeto Luis se le atribuye una marca (soltero) que en sí mismo no contiene.

Son de dos tipos:

Proposiciones indicales factuales. Siguiendo el ejemplo anterior del gato, si el interlocutor dijera: /Ese gato está tuerto/ frente al percepto, con la intención de motivar a los receptores para que sea llevado con el veterinario.

Así, estas proposiciones sirven para comunicarse. En el ejemplo, el interlocutor no está interesado en transmitir la unidad cultural de gato, de manera abstracta, como concepto puro o idea mental. Se interesa por transmitir un hecho real del mundo y con una determinada intención, que puede ser llevar al animal a curación -los seres humanos no se transmiten las formas puras de los sistemas de significación entre sí, sino que se ayudan de éstas para comunicarse estados del mundo de real; de ahí que el estudio de la forma pura (Saussure y Hjelmslev), correspondiente a la semiótica de la significación como único estudio, sea incompleto dentro del marco de una teoría general de la cultura.

Proposiciones ocasionales no indicales. Si el interlo-

cuter dijera: /Está originándose una nueva especie degradada de felino cuya característica es el ser monóculo/, estaría refiriendo algo hasta el momento desconocido, y por lo tanto no convencional. Y esta proposición -que tendría que formularse primero como metasemiótica para llegar a ser semiótica obligaría a dar una nueva formulación en los códigos precedentes (que no la contienen), ampliándolos al admitir en su universo semántico marcas que contengan la idea de "felinos con un solo ojo".

### 3) Las dos ratios.

Con base en la fórmula anglosajona de Peirce de type/token-ratio, Eco plantea la existencia de dos tipos de relación entre tipo (type) y espécimen (token):

#### Ratio facilis.

Existe ratio facilis cuando tipo y espécimen concuerdan por una previa convención fijada por el código.

El lenguaje verbal guarda una relación de ratio facilis, ya que es un sistema tipo o modelo (fonológico) mediante el cual encuentran expresión y orden nuevos contenidos.

El zólogo que descubriera la generación de un nuevo espécimen de felino que fuera monóculo, recurriría antes que nada a un sistema tipo como el lingüístico para expresar el nuevo contenido: /Se ha generado una nueva especie de felino monóculo

1e/.

Esta relación se fundamenta en la hipercodificación pues que es la producción de nuevos códigos a partir de los precedentes, que son sistemas tipo que abrazan dentro de sí textos que los van ampliando y reestructurando.

Ratio difficilis.

Existe ratio difficilis, cuando un espécimen expresivo concuerda directamente con su contenido bien porque no exista tipo expresivo, bien porque el tipo expresivo sea ya idéntico al tipo de contenido. En otras palabras, existe ratio difficilis, cuando la naturaleza de la expresión va MOTIVADA por la naturaleza del contenido. (42)

Al no haber un sistema tipo previo, como el lingüístico, que permita ordenar un nuevo contenido, éste mismo va a determinar cómo será tal sistema tipo.

La ratio difficilis se fundamenta en la hipercodificación. El texto mismo, el especimen, carente de un sistema tipo explícito, formula su propio sistema.

Dentro del arte, la pintura ha procedido por hipercodificación. Ante la carencia de un sistema elaborado ha partido de sí misma, del texto, de la imagen o figura del lienzo (o de la caverna de los tiempos primitivos), para, a través del tiempo, postular sistemas, conocidos ahora como expresionismo, impresionismo, cubismo, etc.

Contrariamente, la literatura ha procedido por hipercodificación. Le subyace el sistema tipo del lenguaje verbal, aun que lo manipule llegando a alcanzar su propia autonomía frente al mismo.

b. Los cuatro modos de producción de signos.

Eco distinguió cuatro modos diferentes de producción de signos:

1) Reconocimiento.

Incluye las huellas y los síntomas.

El contenido o causa física (un caballo que corrió sobre la arena) produce directamente la expresión (huellas de herradura). En la huella la relación entre expresión y contenido es de ratio difficilis, pues el primero produce a su tipo; que en adelante se reconocerá como tipo de huella de caballo, pero sólo después de que el espécimen lo hubo fijado.

En el síntoma el contenido o causa física (el sarampión) produce indirectamente la expresión (manchas rojas sobre la piel), ya que ambos no concuerdan ni son similares (como sí lo son en la huella). La incubación del virus del sarampión dentro del organismo, causa física, produce una manifestación superficial, en la piel, diferente a la que sucede dentro del cuerpo.

Pero para identificar esta enfermedad la medicina ha esta-

blecido como síntoma del sarampión la expresión 'manchas rojas sobre la piel'. Y así, la relación entre tipo y espécimen es de ratio facilis: la causa física o contenido es identificable sólo gracias a un sistema de la expresión (síntoma = manchas rojas) establecido por la ciencia médica.

## 2) Ostensión.

Primer nivel de la significación activa, puesto que en ella un interlocutor ostenta un objeto o fenómeno determinado como miembro de una clase para significar voluntariamente algo.

Si se muestra a alguien que va de compras un paquete de cigarrillos Raleigh, se estará instando al receptor para que compre una cajetilla nueva del mismo tipo. El espécimen, cajetilla ostentada en ese momento, substituye y representa al tipo (sinécdoque: la parte por el todo), por lo que parece tratarse de una relación de ratio difficilis: el espécimen de termina al tipo. Sin embargo, el espécimen ostentado es reconocido por el receptor por haberle asociado a un tipo previo (diseño convencional de la cajetilla), de manera que el tipo determinó al espécimen: ratio facilis.

Tanto la muestra como el ejemplo (producidos por ostensión) participan de los dos ratios.

## 3) Reproducción.

Es propiamente la significación activa.

Comprende todos los sistemas tipo de una sociedad: la lengua verbal, los ideogramas, emblemas (banderas) señales de tráfico, símbolos de la lógica formal y matemática, ritos, etc.

Por ejemplo, la lengua verbal es un sistema tipo cuyos usuarios, los hablantes, reproducen cuando se comunican, con variantes (diferencias regionales o idiosincrasias en la pronunciación) que no lo afectan en gran medida -y aunque lo hacen, la evolución de la lengua es tan lenta que estas variaciones o especímenes no la afectan de forma inmediata.

No así en el caso de las estilizaciones (producidas también por reproducción) que, como la moda del vestido, a pesar de la existencia previa del sistema tipo prescriptor de la forma en que deben combinarse las prendas (ratio facilis), éste es modificado por nuevos especímenes o variaciones constantes acordes con las estaciones del año (ratio difficilis).

#### 4) La invención.

Ante un especímen carente de tipo, frente a un nuevo contenido sin sistema de la expresión instituido de entemane, el productor del texto se ve en la necesidad de imponer dicho tipo o sistema hasta entonces ausente.

Al no tener elementos expresivos reconocidos socialmente, a los cuales recurrir para expresar un nuevo contenido indefinido, el emisor inventará, mediante el proceso de hipocodificación, la expresión que en el futuro servirá para identificar



ese contenido.

Por lo tanto, en la invención la relación tipo-espécimen es de ratio difficilis, pues el contenido determina a la expresión.

El siguiente ejemplo, de dos músicos y la relación de sus obras e textos (e especímenes) con el sistema musical (tipo), ejemplificará el caso de la invención.

Fundamentado en el sistema tipo de la música tonal -que prescribe que en toda composición musical debe de predominar una tonalidad principal o centro tonal, al que se subordinan el resto de las notas y con exclusión de algunas- Johannes Brahms compuso el texto: Sinfonía 1 en do menor op. 68. Precedió por hipercodificación, con el antecedente de la música tonal, frente a la cual su texto guarda una relación de ratio facilis.

En 1925 apareció la Suite op. 25 para piano de Arnold Schönberg, como texto (espécimen) cuyo sistema musical tipo no estaba aún explicitado. Así que el texto mismo, junto con otros que le siguieron: Concierto para piano y orquesta op. 42, Klavierstück y subsiguientes, mediante hipercodificación, fueron delineando un nuevo sistema musical que es el sistema dodecafónico -que, al contrario del tonal, permite el uso de los doce tonos sin el predominio de uno solo en la composición.

En el momento de la invención la relación entre texto (espécimen) y sistema (tipo) fue de ratio difficilis, pues el primero postuló al segundo.

Sin embargo, el dodecafenismo hizo escuela. Se conformó como sistema tipo, y músicos como Anton Webern y Alban Berg compusieron sus piezas por hipercodificación (43).

La invención no es exclusiva del texto estético o producción artística. Sucede dentro de todos los fenómenos comprendidos en lo que Marx llamó superestructura: ideología, política, derecho, etc.

De esta manera el Tratado... postuló una Teoría general de la cultura, la cual adquiere una dimensión semiótica.

La cultura se concibe como una totalidad móvil, integradora de dos ámbitos hasta entonces escindidos: el de los sistemas de significación y el de los procesos de comunicación.

Los sistemas como códigos virtuales y convencionales que, siguiendo ciertas reglas combinatorias lo mismo que en la lengua verbal, permiten la comunicación entre los individuos.

Sin embargo, considerar a los sistemas solamente -como hasta entonces lo había hecho la semiótica de la significación- independientes de toda realización dentro de un proceso de comunicación, origina una perspectiva estática (sincrónica) de la cultura.

Por eso fue necesario comprender a los sistemas insertándolos en el ámbito de procesos de comunicación, es decir en la realización de los mismos, en suma, en el momento de la produc-

ción de mensajes o textos.

Con este último se agregaba la perspectiva diacrónica, con la que la cultura pasaba a ser esa totalidad integradora que, mediante la interdependencia dialéctica entre sistema de significación y proceso de comunicación, no escapa nunca al flujo del devenir, y hace historia.

Unos sistemas o códigos se asocian con otros para producir textos y, por hipercedificación, generan nuevas significaciones, ampliando la totalidad cultural.

Otras veces, en ausencia de códigos previos los textos mismos los postulan, como sucede en la hipercedificación.

Existen, pues, dos polos, que son los de las dos raties: facilis, como la hipercedificación, en donde todo nuevo contenido encuentra su expresión en un sistema previo; y difficilis, como la hipercedificación, en donde, a falta de un sistema, el texto lo determina. Entre ambos se va configurando la cultura: algunos desaparecen dejando el paso a otros nuevos, y a veces solamente se amplían e reestructuran.

Desde una significación natural, el reconocimiento -cuyo ejemplo es la huella y el índice-, pasando por el primer nivel de la significación activa, la extensión -como la muestra y el ejemplo-, y la significación propiamente, la reproducción, en donde el productor del mensaje elabora ya el texto partiendo

de reglas preestablecidas -la lengua verbal, las estilizaciones-, y hasta la invención -cuyo ejemplo es el arte-, la cultura se va produciendo.

Para Eco, todo mensaje o texto participa de los cuatro modos de producción de signos, e por lo menos de más de uno de ellos.

Así, aunque en la presente investigación el modo predominante sea la invención, por ser el primordial dentro del arte, se tomará también en cuenta la reproducción, puesto que toda invención, como Eco le señaló, no parte de la nada absoluta:

En cambio, todo lo que hemos dicho hasta ahora nos induce a creer que nunca existen casos de invención radical pura, y probablemente ni siquiera de invención moderada, dado que (...) para que la convención pueda nacer, es necesario que la invención de lo todavía no dicho vaya envuelta de lo ya dicho. Y los textos 'inventivos' son estructuras laberínticas en que con las invenciones se entrecruzan reproducciones, estilizaciones, ostensiones, etc. La semiosis no surge nunca ex novo y ex nihilo. (44)

Queda por ubicar el fenómeno del arte dentro de la totalidad cultural, y también hacerle en los términos de la semiótica.

III. El texto estético dentro de la configuración semiótica de la cultura.

A. La obra abierta.

Roland Barthes señaló el surgimiento de una semiótica distinta de las anteriormente estudiadas: significación y comunicación. (1).

Distinguí tres niveles o sentidos del mensaje:

- 1) Nivel de la comunicación, objeto de una semiótica de la comunicación.
- 2) Nivel de la significación, o sentido obvio -que muestra claramente el sentido del mensaje y la intención del emisor-, objeto de la semiótica de la significación.

Ambos niveles fueron abarcados en el Tratado... como fundamentos para formular una teoría general de la cultura.

Sin embargo, la semiótica tomó otro camino, al cual pertenece el siguiente nivel:

- 3) Nivel de la significancia o sentido obtuso, objeto de una semiótica del texto iniciada por Julia Kristeva, que la denominó semánálisis: "En oposición a los otros dos niveles, el de la comunicación y el de la significación, este tercer nivel (...) es el de la significancia (...) vía abierta por Julia Kristeva, que es quien lo ha propuesto". (2)

Opuesto a los dos sentidos anteriores, el obtusos es, se-

gún Barthes, un significante sin significado, carente de contenido y que no representa nada. Es un "gesto vacío".

Esta semiótica abstrae al texto de la cadena comunicativa, desligándolo así tanto del nivel de la significación como del de la comunicación.

Lo mismo que Eco, Kristeva propuso comprender al texto por el trabajo que se realiza para elaborarlo. Pero, lejos de la significación y de la comunicación, dicho trabajo es distinto al estudiado por Eco dentro del ámbito del proceso de comunicación.

Kristeva partió de una crítica a la "noción económica del signo". Noción que tiene sus fuentes en la obra de Marx, y existe también en la de Saussure con la idea de valor del signo, para desarrollarse más tarde dentro de las dos semióticas que unificó el Tratado...

Según la autora, Marx pensó lo social como un modo específico de producción. Para Marx el trabajo llega a ser mensurable sólo hasta el momento de la circulación de mercancías en el intercambio: momento de la cristalización del trabajo en valor o valor de cambio de la mercancía. En sí, sólo hasta el momento del intercambio, que es el momento de la comunicación, entre los distintos productores, el trabajo social cobra valor.

Este valor consiste en ser la representación abstracta

del gasto de trabajo físico humano.

De la misma manera, la "noción económica del signo" plantea que el signo es un valor, tanto en su composición interna de significante/significado, como frente a otros signos, esto es en sus entornos -sean o no de su mismo sistema-; y compara sus relaciones, como lo hizo Saussure, con aquellas que existen en los sistemas monetarios.

El significante es la representación de un sentido o significado. Así, durante la comunicación entre los humanos se intercambian valores o signos, representantes de lo que se quiere decir o significar.

Para Kristeva, la semiótica de la comunicación se ha fundamentado en esta "noción económica del signo". Sus objetos de estudio han sido los signos y los mensajes como productos ya elaborados, es decir significantes cargados de sentido o significado, que circulan en la cadena comunicativa.

Contrariamente, Kristeva propuso el estudio de la produktividad, del trabajo mediante el cual un signo es elaborado, pero antes de constituirse como producto, en otras palabras: antes de poscer sentido:

Pero -y Marx esboza claramente esta posibilidad-, es pensable otro espacio en el que el trabajo podría ser aprehendido fuera del valor, es decir, más acá de la mercancía producida y puesta en circulación en la cadena comu-

nicativa. Allí, en ese escenario en el que el trabajo no representa aún ningún valor y aún no quiere "decir nada" y por lo tanto no tiene sentido (...). (3)

El estudio de la producción del sentido anterior al sentido: el trabajo pre-sentido.

De ahí que Barthes hablara de un sentido obtuso, carente de contenido significativo y, en cambio, significante puro.

Este grado cero del texto ha sido, en el caso del texto literario, objeto de una ciencia de la literatura o ciencia de la escritura, cuyo discurso general, según Barthes, tiene por objeto la pluralidad de los sentidos en su totalidad y, por lo tanto, el vacío de todo sentido: "(...) en suma, su objeto no serán ya los sentidos plenos de la obra, sino, por el contrario, el sentido vacío que los sustenta". (4)

Y siguiendo esta semiótica de la significancia, Barthes, en S/Z, diferenció al texto escribible del texto legible o clásico.

Entendió por texto escribible, o escritura, aquello que puede ser escrito, esto es, como lo señalara Kristeva, la producción del texto anterior al sentido: el texto que está por escribirse, como productividad, sin llegar a ser aún el producto acabado. En palabras de Barthes:

En este texto ideal las redes son múltiples y juegan en-



tre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta perderse de vista, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje. La interpretación que exige un texto inmediatamente encarado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible. (5)

Y así, considerado desde la ciencia de la literatura o de la escritura, el texto escribible es comparable al mito. Al ser de una apertura absoluta, en la que se toma en cuenta el total de sus sentidos y por lo tanto ninguno, esto es, al llegar a un grado cero de la escritura, se vuelve mito porque en él desaparece el emisor o autor que lo produjo.

El texto se vuelve escritura e, igual que el mito, se expande como nebulosa: sin principio ni fin, sin origen ni meta. En palabras de Lévi-Strauss: "Indiferente a la partida o a la llegada francas, el pensamiento mítico no recorre tra-

victorias enteras: siempre le queda algo por realizar. Lo mismo que los ritos, los mitos son in-terminables". (6)

Y la escritura es interminable porque es constante productividad anterior al sentido, y no producto terminado.

Esta "nebulosa en expansión" es la intertextualidad por la que los textos se remiten unos a otros entre sí en un proceso de semiosis ilimitada.

¿Dónde termina esta semiosis? En su Tratado... Eco indicó que el campo semántico la delimita; pero en Lector in fabula se apoyó en la pragmática para contestar, ya que la interpretación del texto escribible lo recorta y circunscribe a un sentido único, y se tiene entonces el texto legible.

Según Barthes, el texto legible o clásico es el que puede ser leído pero no escrito. El texto como producto terminado y portador de sentido: la novela de Balzac, Sarrasine.

Para Eco lo esencial es considerar la dependencia del texto de una circunstancia, del texto inserto en el circuito comunicativo; y solamente así explicó el sentido de apertura de la obra artística. No de una apertura absoluta, que llevara al texto hasta un grado cero, a la carencia total de sentido, sino de una apertura determinada y bien definida.

Esta otra apertura sería propia de la crítica, puesto que

ésta, para Barthes mismo, es un discurso que asume la intención de dar un sentido particular a la obra.

Aunque dicho sentido, producto de la interpretación de la obra o texto, no agota ni consume su plurisignificación, si se trata de verdadero arte.

Así, en Crítica y verdad Barthes destacó la lengua plural del texto, que denominó como lengua simbólica:

(...) sea lo que piensen o decreten las sociedades, la obra las sobrepasa, las atraviesa, a la manera de una forma que vienen a llenar, uno tras otro, los sentidos más o menos contingentes, históricos: una obra es "eterna", no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone. (7)

#### 1. El texto dentro de la cadena comunicativa.

Todo texto requiere de factores pragmáticos, es decir, encontrarse dentro de la cadena comunicativa, pues to que al margen de tales factores sería un texto con todas sus posibilidades de significación, y como tal se hallaría en un grado cero -carente de sentido.

Eco propuso tres factores pragmáticos:

1) La selección contextual. Posibilidad de que determinado término aparezca en conexión con otros términos pertene-

cientes al mismo sistema semiótico o campo semántico.

Por ejemplo (cfr. p. 52), la unidad cultural representada por la palabra silla tuvo cuatro interpretantes: diseño icónico, definición de diccionario, asociación emotiva, sinónimo, y podría tener otros más, siguiendo marcas semánticas afines, hasta agotar la semiosis en un campo semántico preciso.

2) El cotexto o actualización real y concreta del término junto con otros términos. Si la selección contextual es el conjunto de todos los términos que agotan a la unidad cultural: silla; el cotexto será la realización efectiva o aparición de estos términos dentro de un texto determinado (por ejemplo en un instructivo para armar una silla manuable).

3) La selección circunstancial. Posibilidad de que un término aparezca en conexión con ciertas circunstancias de enunciación. El sentido de ese término dependerá de las circunstancias en que sea enunciado.

Con esta perspectiva pragmática Eco ubicó el análisis del texto dentro de la cadena comunicativa, en un intento de conciliar a las semióticas de la significación y comunicación con la semiótica textual: "(...) articular una semiótica del código con una semiótica de los textos y de los discursos". (8) Para lo cual se apoyó en la pragmática de

Peirce, que consiste en lo siguiente.

¿Cómo se pone fin al proceso de semiosis ilimitada?

Si un signo remite a otro (que es su interpretante), y éste a otro, lo mismo que un texto a otro y así indefinidamente, en un proceso interminable, por la hipercodificación e intertextualidad prevalentes en la cultura, ¿como se detiene este proceso? ¿Existe un signo final o texto final?

Para Peirce, según Eco, el interpretante final sería la respuesta que se tiene frente a un signo (o texto) ya asimilado, es decir una determinada conducta o acción.

Según la pragmática de Peirce:

Una vez que hemos recibido una secuencia de signos, ésta altera en forma permanente o transitoria nuestro modo de actuar en el mundo. Esta nueva actitud es el interpretante final. En este punto se detiene la semiosis ilimitada, el intercambio de signos ha producido ciertas modificaciones en la experiencia (...). (9)

La acción (respuesta o comportamiento) pone fin el proceso de la semiosis.

Un signo o un texto desemboca en una acción, que para Eco consistió en la interpretación que hace el destinatario de un texto. Ante un macrosigno como una novela, que como tal es un texto potencial -pues permite una infinidad de sentidos posibles-, la interpretación (lectura) delimita el juego de

la semiosis indefinida.

Pero aunque esta acción sea el fin de la semiosis, ésta no se cierra absolutamente, ya que se convierte a su vez en un nuevo signo, el cual genera un nuevo e infinito proceso de interpretación:

(...) si escucho un sonido perteneciente a una lengua que desconozco y advierto que, cada vez que un hablante lo emite, su interlocutor reacciona con una expresión de furia, puedo inferir legítimamente, sobre la base de esa respuesta de comportamiento, que dicho sonido tiene un significante desagradable y, de ese modo, el comportamiento del interlocutor se convierte en un interpretante del significado de la palabra.

Desde este punto de vista puede decirse que el círculo de la semiosis se cierra permanentemente y, también, que no se cierra nunca. El sistema de los sistemas semióticos, que podría parecer un universo cultural separado (como pretende el idealismo) de la realidad, lleva, de hecho a actuar sobre el mundo y a modificarlo; pero cada acción modificadora se convierte, a su vez, en un signo y genera un nuevo proceso semiótico. (10)

En el caso de la novela interpretada, dicha interpretación sería un nuevo texto, y por lo mismo un interpretante más que se agrega al proceso de semiosis ilimitada -dispuesto para tener otro interpretante, y así la nebulosa se expande.

De esta manera, participando de la movilidad constante de los sistemas de significación (cuya característica esencial es el ser formas abiertas), los textos eluden la clausura total del sentido, pues cada uno es una 'forma inacabada' que viene a completar . otro texto.

Aún dentro de la cadena comunicativa los textos no pierden esa característica:

Mensaje o texto

Emisor ----- Destinatario

Código

En este caso, para Eco, producir un texto es aplicar una estrategia: el emisor o autor se fabrica un modelo del destinatario, refiriéndose al código, que es patrimonio de ambos, dando así contenido a las expresiones que utiliza.

Esto es, el productor o autor del texto supondrá que el conjunto de competencias (selecciones contextuales y circunstanciales) a que se refiere, son las mismas de su destinatario: "Por consiguiente [el productor], deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente igual que él se ha movido generativamente". (11)

Con ello queda delimitado el proceso de semiosis, pues el destinatario o intérprete decodifica el mensaje de acuerdo con el código, reduciendo la semiosis ilimitada en el acto

comunicativo.

A partir de la cadena comunicativa, Eco expuso dos tipos de texto:

1) Textos cerrados. Aquéllos en los que el autor cuida que cada término, cada referencia, sean los que previsiblemente pueda comprender el destinatario. El autor se ajusta al código.

Pero también un texto cerrado puede llegar a ser abierto, por las siguientes razones:

Que el destinatario haga una interpretación arbitraria del texto, independiente de la intención del autor.

Que el destinatario, debido a una precaria educación, desconozca la totalidad del código y haga una interpretación parcial o equivocada del texto.

Que el autor sea quien tenga la precaria educación y produzca un texto de contenido confuso.

Que el texto sea introducido en un lugar para el que no fue elaborado originalmente, y que por lo tanto se preste para ser interpretado de manera diferente a como lo previó su autor.

Pero estas aberraciones o traiciones del destinatario a las intenciones del autor, conocidas como ruido en la Teoría de la Información, no importan para una concepción de la com-



bra abierta:

Nada más abierto que un texto cerrado. Pero esta apertura es un efecto provocado por una iniciativa externa, por un modo de usar el texto, de negarse a aceptar que sea él quien nos use. No se trata tanto de una cooperación con el texto como de una violencia que se le inflige. Podemos violentar un texto (podemos, incluso, comer un libro, como el apóstol en Patmos) y hasta gozar sutilmente con ello. Pero lo que aquí nos interesa es la cooperación textual como una actividad promovida por el texto; por consiguiente, estas modalidades no nos interesan. (12)

2) Textos abiertos. Aquéllos en donde el autor decide hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, permitiendo así, además de haber suscitado y dirigido la interpretación, que el propio destinatario interprete libremente.

Y, precisamente, es característica del texto o mensaje estético dejar al lector la iniciativa interpretativa, a pesar de presentar una línea de suficiente univocidad.

2. El texto estético.

A continuación se va a exponer el texto estético como texto abierto en función de una estrategia, con sus características de ambigüedad y autorreflexión; ubicándolo dentro del marco de la configuración semiótica de la

cultura en donde participa, en mayor grado, de uno de los modos de producción de signos: la invención.

Finalmente se expondrá la concepción de Eco respecto a la situación del arte y de la estética en el mundo actual.

a. Ambigüedad y autorreflexión

En su ensayo Lingüística y poética, Roman Jakobson expuso las seis funciones del lenguaje, dentro del modelo de la cadena comunicativa:

Percepto (referente real)  
Mensaje o texto  
Emisor ----- Destinatario  
Canal  
Código

La función emotiva está centrada en el emisor, en la expresión de la actitud del hablante respecto de lo que está hablando.

La función conativa relaciona al mensaje con el destinatario, en un intento de provocar determinada respuesta de él.

La función referencial relaciona al mensaje con el percepto: de qué o de quién se habla.

La función fática es la que el emisor se cerciora de que funcione el canal por el cual se comunica.

La función metalingüística relaciona al mensaje con el

código, para que emisor y destinatario ratifiquen si están hablando de lo mismo -evitando aberraciones o ruidos.

La función poética que establece la relación del mensaje consigo mismo. Corresponde no solamente al texto estético, sino a todo tipo de mensaje: es la manera de formar o de decir lo que se quiere decir.

Todo mensaje es portador de estas seis funciones, o por lo menos de más de una de ellas; aunque haya el predominio de alguna (s) sobre las demás.

Como se observa, en la cadena comunicativa se enfrentan un emisor con un destinatario, por medio del mensaje, compartiendo un código común que les permite comunicarse. El trabajo del emisor es de producción de un texto (trabajo generativo), mientras que el del destinatario es interpretativo.

En el texto estético, que se caracteriza por ser un texto abierto en función de una determinada estrategia, el destinatario llega a convertirse en productor de un nuevo texto mediante el trabajo de la interpretación.

De esta manera, el texto estético se encuentra a medio camino entre el llamado texto legible o clásico -que puede ser leído pero no escrito pues es portador de un sentido: el sentido obvio, la intención de decir algo preciso-, y el tex-

to escribible -texto vacío de sentido: sentido obtuso, que está por escribirse.

Y así, de consumidor pasivo, el destinatario se vuelve productor de texto:

Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y cliente, su autor y su lector. Este lector está sumergido en una especie de ocio, de intransitividad, y, ¿por qué no decirlo?, de seriedad: en lugar de jugar él mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto: la lectura no es más que un referéndum.(13)

Para comprender cómo el destinatario llega a ser productor, será necesario ver en qué consiste la estrategia de que habla Eco.

Estrategia que acerca los conceptos de ambigüedad y autorreflexión.

siguiendo la configuración semiótica de la cultura obtenida a partir de la propuesta del Tratado..., el modelo de la cadena comunicativa quedaría así:

Percepto

Mensaje o texto

emisor ----- Destinatario

Hipercódigo

Más que de código se vio que la cultura está formada por una articulación de códigos, sistemas de sistemas, que Eco denominó hipercodificación.

También se vio, en el ejemplo del modelo hidráulico, la existencia de dos lenguajes: denotativo y connotativo. Así, la connotación sucede por la hipercodificación ya que la lengua connotativa se apoya en otra precedente (denotativa).

En Obras abiertas, Eco relacionó estos dos lenguajes con dos de las funciones de Jakobson.

La función referencial, cuyo objetivo es indicar al referente o percepto unívocamente, sería una función denotativa. Correspondiente, además, al texto cerrado expuesto en Lector in fabula.

Equivale al texto clásico (legible) de Barthes, "inscrito en el sistema de clausura occidental", portador de un sentido evidente u obvio.

Y la función conativa, cuyo objetivo es suscitar reacciones en el destinatario, sería una función connotativa. Correspondiente al texto abierto, y estimula asociaciones que van más allá del simple reconocimiento del percepto.

Esta función connotativa está más del lado del texto escribible que del legible. Según Barthes, es el caso de un texto clásico pero moderadamente plural, una vía de acceso a la polisemia.

Y al formar parte del texto escribible es portadora del sentido obtuso que, en palabras de Barthes: "(...) se trata de una captación 'poética'", (14)

El texto estético cumple una función connotativa al eliminar la posibilidad de una decodificación unívoca.

Para lo cual sigue una determinada estrategia, que es una poética o manera de formarse como mensaje que consiste en:

Una manipulación de la expresión que provoca un reajuste del contenido. Dicha manipulación es una desviación, tanto del contenido como de la expresión, que viola las reglas del código común (denotativo) al emisor y al destinatario: "(...) a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido", (15)

Y esta desviación ejercida en un primer código (el denotativo) provoca ambigüedad, pues al alterar las reglas de ese código altera la función referencial, dejando, en cambio, una referencia indefinida que cada destinatario resolverá según su concreta situación existencial, su cultura, gustos, propensiones y prejuicios personales.

Véase la ambigüedad o referencia indefinida en el siguiente poema, Décima sin escritura de José Lezama Lima:

Entrelazada sortija  
el idolillo le lanza  
trasfondo de la botija,  
la muerte, la contradanza,  
y la flor que no se fija.  
Invocando al dios tiznado,  
-el ajo está machacado-  
cada línea es un dedito  
de Anfión como Pulgarcito  
bebido, no escriturado. (16)

Ambigüedad estética que incita al destinatario a reconsiderar toda la organización del contenido y que, al hacerlo, siente que el código vigente (lenguaje denotativo) ha sido violado de tal forma que no le sirve para decodificar este texto estético, y por lo tanto tiene que recurrir al mismo para lograrlo.

Entonces el texto estético se impone a sí mismo como objeto principal de atención, esto es, se vuelve autorreflexivo: "Una desviación de la norma que afecte tanto a la expresión como al contenido obliga a reconsiderar la regla de su correlación; y resulta que de ese modo el texto se vuelve autorreflexivo, porque atrae la atención ante todo sobre su pro

pia organización semiótica". (17)

Lo mismo que el arte en general, la literatura es lo que Kristeva llamó un sistema modelante secundario que se fundamenta en un sistema primario, la lengua verbal, pero irreductible a las categorías del mismo:

Es una práctica semiótica particular que tiene la ventaja de hacer más comprensible que otras esa problemática de la producción de sentido que se plantea una semiótica nueva, y por consiguiente no tiene interés más que en la medida en que ella (la "literatura") es considerada en su irreductibilidad al objeto de la lingüística normativa (del habla codificada y denotativa). (18)

Así, el texto estético posee su propio código, su propia organización semiótica. Entre los sistemas de significación que conforman la cultura, el arte es uno específico, razón por la que Eco lo denominó idiolecto estético.

#### b. La invención.

En el Tratado..., Eco explicó al texto estético tomándolo como un ejemplo del modo de producción de signos que es la invención. Volviendo al modelo de la cadena comunicativa:



Emisor ----- Destinatario

Texto

┌-----Código denotativo o  
|referencial  
└-----

En donde, al llevar a cabo (el emisor) una desviación de los dos planos (expresión y contenido) dentro del código denotativo, se obtiene un texto ya no regido por las reglas de este código, independiente y autorreflexivo (autónomo): el texto estético;

Emisor ----- Destinatario

Texto / Código  
estético / denotativo

Por su ambigüedad, el texto estético se desliga del código denotativo o referencial; y en este momento, por ratio difficilis o hipocodificación, al no existir un sistema-tipo previo para el nuevo texto, éste mismo lo postula. Hay invención e institución de un nuevo código: el idiolecto estético, que es la organización semiótica propiamente artística dentro del resto de los sistemas de sistemas semióticos que constituyen la cultura. Se trata del código connotativo estético:

Emisor ----- Destinatario

Texto  
estético

┌-----Código connotativo  
|estético  
└-----

Sin embargo, el arte no es invención pura o, como dijo Eco, no hay invención ex novo o ex nihilo. El texto estético ha postulado un sistema modelante secundario o código connotativo estético, pero elaborado con base en un código primario o denotativo.

Así, el texto estético es producido también por ratio facilis o hipercodificación. Es un espécimen que, a pesar de presentar un nuevo contenido, encuentra su expresión en un sistema-tipo previo o sistema modelante primario:

Emisor ----- Destinatario

Texto  
estético

Código connotativo  
estético

Código denotativo o  
referencial

Ahora bien, en tanto que el código connotativo estético se consolida como sistema de significación o código, se vuelve un código denotativo mediante el cual los textos estéticos pueden ser decodificados:

Emisor ----- Destinatario

Texto  
estético

Código denotativo o  
primer Código connotativo  
estético

Ejemplo de este código denotativo (estético) es la retó-

rica de la imagen en la artes figurativas: estereotipos, esquemas, colores con significados, agrupaciones de objetos, etc. O, en el caso de la literatura, existen los géneros literarios, que son códigos de lectura o convenciones y codificaciones que sirven de base para la lectura.

Así, frente a un texto como:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lenza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor (...) (19)

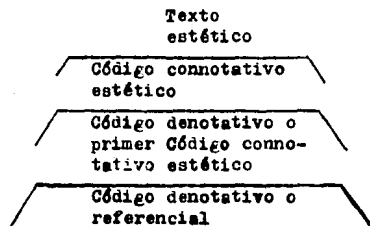
Todo lector, conforme avance en la lectura, sabrá que se encuentra frente a un texto narrativo, por las condiciones elementales de toda secuencia narrativa, que Eco (20) resume en las siguientes: a) un agente (sea o no humano); b) un estado inicial; c) una serie de cambios orientados en el tiempo, producidos por: d) causas, hasta obtener: e) resultado final (o provisional). Y, en cambio:

Gusanos de la tierra  
comen el cuerpo que este mármol cierra;  
mas los de la conciencia en esta calma  
hartos del cuerpo, comen ya del alma. (21)

El lector sabe que se enfrenta a un texto en verso o poema.

Sin embargo, de acuerdo con la estrategia del texto estético, éste va a violar las reglas del código denotativo o primer código connotativo estético y, participando en la invención, postulará un nuevo código connotativo estético:

Emisor ----- Destinatario



Y así indefinidamente. Este proceso es ejemplo de la hipercodificación, hipocodificación, intertextualidad y semiótica ilimitada.

c. Sentidos de 'obra abierta' en el texto estético.

Se ha hablado de 'obra abierta' en tres sentidos, que son los siguientes.

Primero, de la apertura total, propia del texto escribible, en la que todo texto es visto como un trabajo que se realiza antes de ser terminado y presentar un sentido único: el trabajo pre-sentido, en donde el texto se halla en un grado cero de significación.

Segundo, el texto que es plurisignificativo dentro del desarrollo histórico de la humanidad, porque "sugiere sentidos diferentes a un hombre único". De lo que se deriva que cualquier interpretación de un texto no es la definitiva porque éste, al igual que los signos, está dentro del proceso de semiosis ilimitada.

Y tercero, que corresponde propiamente al texto estético, es aquel en el que éste es considerado dentro de la cadena comunicativa, y en donde su productor sigue una determinada estrategia: determina el grado de apertura (pues sabe cuándo orientar la lectura y cuándo dejarla a la libre interpretación) y provoca ambigüedad, activando así las connotaciones en el destinatario.

#### d. La poética contemporánea.

En Obra abierta Eco señaló que:

(...) la estética contemporánea ha actuado sólo después de haber adquirido madura conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa, y sin duda un artista de unos siglos atrás estaba muy lejos de ser críticamente consciente de esta realidad. Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la "apertura" como un dato de hecho inevitable, le elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para llegar a la máxima apertura posible. (22)

Durante la Edad Media se desarrolló la teoría del alegorismo (23), según la cual las Sagradas Escrituras pueden ser leídas no solamente en su sentido literal, sino también en otros tres sentidos: allegórico, moral y anagógico.

Así, en una epístola enviada a Cangrande della Scala, el poeta Dante explica que los versos: "In exitu Israel de Egipto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea sentificatio ejus, Israel potestas ejus" (24), pueden interpretarse de acuerdo con esos cuatro sentidos:

El sentido literal, que significa la salida de Egipto de los hijos de Israel en tiempos de Moisés; el allegórico, significa la redención de los hombres por obra de Cristo; el moral, que es la conversión del alma del luto y la miseria del pecado al estado de gracia; y el anagógico, el sentido más alto por ser el divino, significa la salida del alma de la servidumbre de esta corrupción a la libertad de la gloria eterna.

Se trataba de una cierta apertura de la obra, aunque se controlaba la reacción interpretativa del lector mediante esos cuatro sentidos, con un pequeño margen de libertad.

Luego, dentro del estilo barroco de los siglos XVII y XVIII en la arquitectura y la pintura, sucedió otro intento de apertura en la obra. La forma clásica del Renacimiento:

"del espacio desarrollado en torno a un eje central, delimitado por líneas simétricas y ángulos cerrados que convergen en el centro, de modo que más bien sugiere una idea de eternidad "esencial" que de movimiento" (25), fue substituida por la forma abierta del barroco. Según Hauser:

En una composición cerrada, "clásica", lo representado es un fenómeno limitado en sí mismo, cuyos elementos están todos enlazados entre sí y referidos unos a otros; en este aspecto nada parece ser superfluo, ni tampoco faltar. Las composiciones atectónicas del arte barroco producen, por el contrario, siempre un efecto más o menos incompleto e inconexo; parece que pueden ser continuadas por todas partes y que desbordan de sí mismas. (26)

Y no es sino hasta el romanticismo tardío, según Eco, cuando autores alemanes como Friedrich Schlegel (1772-1829), Friedrich Schiller (1759-1805), Friedrich Hölderlin (1770-1843) y Novalis (1772-1801), entre otros, modificaron el concepto del arte.

En aquel período el arte adquirió una conciencia auto-crítica, se volvió reflexión de sí mismo. (27) Poesía del hacer poesía, como se observa en los cinco lemas de Hölderlin:

1. Poetizar: esta ocupación, la más inocente de todas (...).
2. Para eso se le ha dado al hombre el más peligroso de

los bienes, el lenguaje, para que atestigüe lo que es (...)

3. Mucho ha experimentado el hombre, a muchos de los celestes ha nombrado, desde que somos una conversación y podemos oír unos de otros (...).
4. Pero lo que permanece, lo fundan los poetas (...).
5. Lleno de mérito, pero poéticamente habita el hombre en esta tierra (...). (28)

Poesía a la que se añadió la conciencia del realizador, quien se manifiesta conscientemente en la acción y en la obra de arte.

Y desde entonces ha cobrado importancia para el arte el modo de formar, el ser antes que nada un diseño racional, es to es, el arte ha llegado a convertirse en una poética.

En otras épocas, el arte (el conjunto de obras) se encontraba separado de la reflexión que se hacía del mismo: la estética. (29) Prevalcía entonces una estética tradicional de estructura apriorística y normativa, cuya función era estudiar el arte con base en una definición del concepto de lo Bello ligada al pensamiento filosófico del momento, obligando a reconocer como "bello" únicamente a lo que entraba en tales esquemas.

Ejemplo de ello fue la filosofía escolástica medieval, que fundamentó a la estética en las llamadas propiedades trascendentales del ser, que son las siguientes:



- 1) Unidad: todo ser es idéntico a sí mismo.
- 2) Verdad: todo ser es verdadero por el hecho de existir.
- 3) Bondad: todo ser es bueno porque cumple con su propia esencia; se sirve a sí mismo y sirve a los demás.
- 4) Belleza: que se logra por la armonía de las tres anteriores; llamada también esplendor de los trascendentales.

De esta manera la captación estética consistía en la contemplación de lo absoluto, de la totalidad del ser. Una vez que el hombre captara la unidad, la verdad y la bondad de cualquier ser, tendría acceso a la belleza del mismo. (30)

Pero a partir del romanticismo tardío, arte y estética se fusionaron, y el segundo ya no dictamina lo que es artístico y "bello" a la producción del primero. La estética contemporánea no postula ya valores absolutos de belleza al arte, sino que se crea dentro de la producción de las propias obras.

Arte y estética han devenido en poética. Toda obra de arte se propone actualmente a sí misma como un intento de formular una poética: la obra misma es un tratado de poética.

Por su parte, la estética contemporánea tiende a describir los procesos formativos y los procesos interpretativos, las formas y sus lecturas, de las obras de arte.

Y si para el filósofo actual el pensamiento clásico de

verdades absolutas se ha derrumbado, dejando en su lugar un mundo por conocer, el artista del siglo XX se enfrenta también a nuevas realidades a las que sólo puede acceder mediante su quehacer artístico, en el momento en que forma su obra: "(...) la idea del arte varía continuamente según las épocas y los pueblos, y lo que para una determinada tradición cultural era arte, parece disolverse frente a nuevos modos de actuar y de gozar". (31)

Ejemplo de la nueva poética se observa en el desarrollo de la música atonal durante la primera mitad del siglo XX. Esta música se presenta como 'obra abierta' en oposición a la música tonal, que descansa en una poética tradicional de patrones reconocidos.

Al afirmar Eco que:

(...) una obra musical clásica, una fuga de Bach, Aida o la Sacre du Printemps /de Verdi y Stravinsky respectivamente/, consistían en un conjunto de realidades sonoras que el autor organizaba de modo definido y concluso, ofreciéndolo al oyente, o bien traducía en signos convencionales aptos para guiar al ejecutante de manera que éste reprodujese sustancialmente la forma imaginada por el compositor. (32)

Con obra musical clásica se refirió a la música tonal, a aquella que se compone utilizando un tono central, en torno

al cual se subordinan los demás que entran en la composición. Y que el músico Henri Pousseur definió, en su obra La nueva sensibilidad musical de 1958 (33), como obra musical en que todos los acontecimientos se someten a una jerarquía fija, subordinados a un origen único, centro absoluto con el que se identifica el yo auditor: el tono central.

Así, en este tipo de estructuración musical clásica -en la que una situación  $S_1$  concluye necesariamente en  $S_2$ , y en cuyo espacio intermedio el destinatario de la obra puede prever el resultado- hay una tendencia a una estaticidad final que fomenta una inercia psicológica:

La tonalidad crea una polaridad en torno a la cual gira toda la composición sin apartarse de ella a no ser por breves instantes; éstos son los momentos de crisis, pero la crisis se introduce para ayudar a la inercia auditiva llevándola de nuevo al polo de atracción. (34)

En cambio, con la música atonal sucede lo contrario. (35) Se evita la creación de un tono central. Una situación  $S_1$  no lleva necesariamente a su conclusión en  $S_2$ , sino que provoca incertidumbre acerca de la naturaleza tonal de la continuación esperada.

El autor no presenta una obra concluida y previsible por el destinatario; en vez de esto le ofrece un universo sonoro

multipolar para que pueda moverse con libertad, creando las relaciones que le sean más afines:

La situación típica de la música contemporánea es aquella en la que el fenómeno que sigue a un determinado estímulo se produce sin que ninguna razón de hábito (de corrección tonal) lo ligue al antecedente; en este caso la música resuelve la crisis con una nueva crisis, dejando al auditor frente a un mundo sonoro que ha perdido las referencias prefijadas. (36)

Y es así como el artista del siglo XX es consciente de la apertura de su obra, no la "sufre", pero en cambio la suscita. Con ello no busca descubrir una definición apriorística -como la metafísica del arte-, sino producir una nueva definición desde su propio elaborarse.

Por su parte, el destinatario tampoco debe buscar la Estructura profunda de las obras para postularla como definición única de arte. Por el contrario, mediante su interpretación generará nuevas estructuras o modelos (diseños) sin limitarse a obedecer o imitar a las anteriores, como si éstas fueran portadoras de un sentido canónico del arte.

B. La obra cerrada.

La noción de obra cerrada -de la que ya se habló en el apartado anterior como texto legible o clásico- corresponderá aquí a la clasificación del arte comercial, en el sentido de producto elaborado por la clase dominante de una sociedad burguesa reorganizada, cuya finalidad es estabilizar su statu quo transmitiendo su propia ideología.

En El hombre unidimensional, Herbert Marcuse señaló que a pesar de que la cultura burguesa pretecnológica positiva -formada desde el comienzo de la era capitalista (finales de la Edad Media) y cuyo apogeo sucedió con el triunfo de las revoluciones burguesas- se acomodó al entonces incipiente progreso tecnológico, el arte que produjo rompió con esa regularidad social, no obstante ser arte positivo, es decir que no cuestionaba el contexto sociohistórico del que era producto.

Así, el salón, el concierto, la ópera y el teatro fueron diseñados para invocar y crear otra dimensión de la realidad; asistir a ellos era como asistir a una fiesta, pues se trascendía la experiencia cotidiana:

La ruptura con la realidad social, la transgresión mágico-racional, es una cualidad esencial incluso del arte más positivo; está enajenado también del mismo público

al que se dirige. Por cercanos y familiares que fueran el templo o la catedral para la gente que vivía alrededor de ellos, permanecían en aterrador y elevador contraste con la vida diaria del esclavo, del campesino y del artesano- y quizá incluso con la de sus señores. (37)

En el siglo XIX, al entrar en crisis la sociedad burguesa, se formó una cultura antiburguesa que comenzó con el Romanticismo, el l'art pour l'art, el impresionismo y el expresionismo de la pintura, etc.

Rebeldes al orden de los negocios y al "gusto burgués", sus autores presentaron un mundo irracional y confuso a los ojos de lo convencional.

Sin embargo, para Marcuse, tanto el arte positivo de la burguesía en ascenso como el arte de la burguesía en crisis son un arte enajenado del contexto sociohistórico.

Ahora bien, con el advenimiento de la gran sociedad industrial avanzada del siglo XX, se forma otro tipo de arte (comercial) con otras características.

Dicha sociedad fue llamada por Marcuse Sociedad unidimensional. Se trataba, según él, de una administración racional, productiva, técnica y total, que tiene como consecuencia una "libertad" cómoda, razonable y democrática, en la que el individuo cobra independencia de su necesidad porque la sociedad satisface sus necesidades.

Pero lo que realmente sucede es que estas necesidades humanas son condicionadas más allá del nivel biológico. Así, según Marcuse, hay dos tipos de necesidades: verdaderas o vitales, como alimentarse y vestirse; y falsas, originadas por intereses creados, que consisten en la manipulación y adoctrinamiento de los instintos, y son:

1) Necesidad de producir y consumir el derroche; 2) necesidad de un trabajo embrutecedor cuando éste ha dejado de ser una verdadera necesidad; 3) necesidad de modos de descanso que alivian y prolongan el embrutecimiento; 4) necesidad de mantener libertades engañosas: libre competencia a precios administrados, prensa libre que se autocensura, libertad de escoger entre marcas de fábricas y artefactos.

Necesidades falsas porque "intereses particulares las imponen al individuo para su represión". (38)

Todo lo cual lleva a la constitución de un sistema único (cerrado), unidimensional, sustentado en cinco factores que son:

1) Concentración de la economía nacional en las necesidades de las grandes empresas, con el gobierno como una fuerza estimulante, de apoyo y control; 2) sujeción de esta economía a un sistema a escala mundial de alianzas militares, convenios monetarios, asistencia técnica y modelos de desarro--

llo; 3) gradual asimilación burocrática y obrera de la población, de los tipos de liderazgo, de las diversiones y aspiraciones en las diferentes clases sociales; 4) mantenimiento de una armonía preestablecida entre la enseñanza y los objetivos nacionales; 5) invasión del hogar privado por la proximidad de la opinión pública, abriendo la "alcoba" a los medios de comunicación de masas.

Para Marcuse la "libertad" es posible sólo dentro de este sistema, por lo cual se convierte en un poderoso instrumento de dominación, y deja de ser tal: "La libre elección de amos no suprime ni a los amos ni a los esclavos". (39)

Y esta sociedad unidimensional produce una cultura unidimensional. Lo que sucede cuando aparece lo que se llamó anteriormente arte comercial: el arte de otras épocas, incluyendo el arte de la burguesía en ascenso como el de la burguesía en crisis (subversivo) encuentran su lugar en la vida cotidiana, y se vuelven bienes y servicios familiares.

Por otra parte, la producción comercial artística ya no se enajena de la realidad social sino que se le integra, y, lejos de tenerse una cultura crítica se tiene una cultura conforme y estética.



1. al texto cerrado en la sociedad unidimensional.

Volviendo al ejemplo del mensaje publicitario (cfr. pp. 85 y 86) se tenía lo siguiente:

Asociando cuatro sistemas de significación (lingüístico, de la comunicación visual, proxémico y retórico) se obtuvo el mensaje: paquetes de pasta comestible marca Ghiotto, una lata, un tomate, una bolsita, una cebolla, un pimiento y un champiñón semisalados de una red entreabierta.

Y este texto instituyó un código connotativo, que es un sistema de significación publicitario que en adelante permitirá producir otros mensajes similares. Sin embargo, aunque hubo invención, puesto que se instituyó ese sistema connotativo, éste ya no va a ser alterado posteriormente de manera radical (como sucede en el arte, cuya invención es indefinida).

Por lo cual todo mensaje publicitario es novedoso, en el sentido de que siempre dice lo mismo, aunque de distinta manera:

(...) un mensaje puede tener mucho de novedoso pero muy poco de novedad, puede sportar una información ya muy conocida, ya muy gastada, pero con ropajes nuevos. Es el caso de las marcas, por ejemplo. Para nadie es novedad la coca-cola. Pero sí es novedosa la forma en que reitera y reitera esa misma marca. (40)

En vez de activar las connotaciones en el destinatario, el texto cerrado las orienta porque las tiene absolutamente codificadas. El código connotativo en que se fundamenta el mensaje publicitario anterior dirige en un único sentido su interpretación: Ghiotto es la mejor pasta porque es originalmente italiana.

Se concluye que el texto estético es "moderadamente plural" (Barthes): se encuentra a medio camino entre el texto escribible, carente de todo sentido porque los contiene a todos, y el texto legible, clásico y cerrado porque orienta en un sólo sentido su interpretación.

Al presentarse de manera ambigua, impreciso frente a cualquier referencia, permite que su destinatario llene ese vacío referencial según sea su formación cultural -entre más rica, mejor.

Es también "dispositivo" que mantiene constante la apertura del sistema base: connotativo estético; ya que cuando alguna codificación "se gasta" por su uso, e aun antes, "viola" sus reglas para producir otra y genera nuevos contenidos -evitando caer dentro del kitsch (41) o "forma consumida" que presume de ser auténticamente artística.

#### IV. Análisis e interpretación de dos textos.

Se estudiarán dos textos: El nombre de la rosa, de Umberto Eco; y El testamento de San Juan, del periodista español J.J. Benítez, publicado por editorial Planeta.

El método que se va a seguir para el estudio de estos textos literarios no se apoya en un modelo único, aunque sigue de cerca el utilizado por Eco en Lector in fabula. Consta de lo siguiente:

1. Descripción.
2. Análisis.
  - a. El texto escribible.
    - 1) Circunstancias de enunciación.
    - 2) Códigos o sistemas de significación.
    - 3) Estructuras narrativas o fábulas.
    - 4) Intertextualidad.
    - 5) Estructura de mundos.
3. Interpretación.
  - a. El texto legible.

Primero, una descripción en la que se señalen los capítulos, subcapítulos o partes, de que se compone el texto, y los personajes que participan en la narración.

Enseguida, para el análisis, se descompone el texto narrativo en sus partes (las suficientes para demostrar, en un caso, que se trata de un texto abierto y, en el otro, de un texto cerrado), obteniendo así lo que Barthes llamó texto

escribible: ese texto como trabajo productivo, cuyas partes se encuentran esparcidas (narrador, personajes, códigos, fábulas e intertextualidad), es por lo tanto anterior a todo sentido. En su grado cero, sin interpretación, se estudian los elementos que componen a este texto esparcido (Barthes).

Elementos que son:

Circunstancias de enunciación. Quién habla y desde dónde lo hace: especificar al (los) narrador (es), el tipo de narración y dentro de qué marco sociohistórico se hallan.

Códigos o sistemas de significación. A qué códigos remite la obra: histórico, filosófico y, en general, los más importantes.

Estructuras narrativas o fábulas. Equivalente al nivel de cooperación textual de Lector in fabula que abarca la (s) fábula (s) de la obra.

Entendiendo por fábula la síntesis del desarrollo de la (s) acción (es). Esquema fundamental de la narración que ordena temporalmente el curso de los acontecimientos.

No confundirla con los códigos. Por ejemplo, una fábula puede narrar un acontecimiento histórico, y por lo tanto estará remitiendo al código histórico; la primera es lo que efectivamente se narra en la obra, el segundo es el saber cultural al que hace referencia (y ambos pueden llegar a

coincidir).

Intertextualidad. Que en Lector in fabula se divide en: cuadros comunes o topos usuales ("lugares comunes"), reconocidos comúnmente; y cuadros intertextuales o topos específicamente utilizados con anterioridad en otras obras literarias.

Estructura de mundos. Según se explica en Lector in fabula: mundo "amueblado" o "conjunto lleno" del narrador y de los personajes; es el punto de vista (cfr. Teoría literaria de Wellek y Warren) de ambos, su creencia del mundo que habitan.

Finalmente, se construye el texto legible integrando las partes anteriormente espercidas, obteniendo con ello un texto acabado, producto portador de un (os) sentido (os). Y se comprueba si permite una isotopía (trayecto de lectura) o varias, esto es, en el primer caso: texto cerrado; en el segundo: texto abierto.

El presente estudio de textos literarios pretende demostrar, sobre la base de lo expuesto en los capítulos segundo y tercero, que El nombre de la rosa es una obra abierta, y por lo tanto narrativa de vanguardia y que El testamento de San Juan es una obra cerrada y narrativa para las masas.

A. En busca de la rosa.

1. Descripción.

La novela El nombre de la rosa está formada por dos prólogos, siete capítulos y un epílogo titulado Ultimo folio.

El primer prólogo, titulado Naturalmente, un manuscrito, está hecho por la persona que pone a disposición del lector un manuscrito (que es en realidad la novela en sí).

El segundo prólogo, o Prólogo simplemente, se trata de una introducción del narrador del manuscrito sobre los antecedentes y las circunstancias históricas en que suceden los acontecimientos que se dispone a narrar, correspondientes al año de 1327.

Los siete capítulos corresponden a siete días de la semana. El primero, titulado Primer día (y así sucesivamente se titulan: Segundo día, Tercer día, hasta el Séptimo día), da comienzo durante la mañana de un día domingo (del mes de noviembre), y el último termina en la madrugada del séptimo día o sábado (del mismo mes).

Cada capítulo o día se subdivide en subcapítulos que corresponden al horario canónico fijado por la Iglesia para los oficios religiosos: maitines (2:30 y 3 de la madrugada),

laudes (5 y 6 de la mañana), prima (7:30 a.m.), tercia (9 a.m.), sexta (mediodía, hora de la comida), nona (2 y 3 p.m.), vísperas (4:30 p.m., hora de cenar al ponerse el sol) y completas (6 p.m., hora de acostarse).

El Ultimo folio es un epílogo donde el narrador relata la epiresis de la abadía, ocurrida durante tres días consecutivos a partir del Séptimo día, y su regreso al lugar de los hechos después de muchos años (con las palabras finales).

El lugar en donde se desarrollan los acontecimientos es una abadía benedictina (1), situada al norte de Italia (entre Ginebra y Niza), que aloja a 60 monjes y 150 servidores.

En la novela aparecen un total de 38 personajes que son los siguientes:

Adso de Melk. Narrador y personaje del manuscrito.

Guillermo de Baskerville. Franciscano inglés y maestro de Adso.

Abbone. Abad del monasterio benedictino.

Jorge de Burgos. Monje octogenario, de origen español y confesor del resto de los monjes (con excepción del bibliotecario).

Ubertino da Casale. Monje de 68 años, amigo de fray Guillermo de Baskerville.

Alinarde da Grottaferrata. Monje casi centenario y cojo (el más anciano de la abadía).

Malequias de Hildesheim. Monje sodomita de origen alemán, bibliotecario de la abadía.

Berengario de Arundel. Monje sodomita, ayudante del bibliotecario Malacufas.

Remigio da Varagina. Monje cillerero o mayordomo, de 52 años.

Salvatere. Monje contrahecho ayudante del cillerero.

Adelmo da Otranto. Joven monje miniaturista (muerto antes de dar inicio la novela).

Venancio de Salvemec. Joven monje traductor de griego y árabe.

Bencio de Upsala. Joven monje de origen escandinavo que se ocupaba de la retórica.

Aymero d'Alessandria. Joven monje copista de libros.

Pacifico da Tivoli, Pietro da Sant'Albano y Gunzo da Nella. Monjes que trabajaban en el scriptorium, junto con los miniaturistas, iluminadores, retóricos, traductores y copistas.

Patricio da Clonmacnois, Rábano de Toledo, Magnus de Iona y Walde de Hereford. Monjes iluminadores.

Severino da Sant'Emmerano. Monje herbolario de origen alemán, encargado de los baños, el hospital y los huertos; además embalsamador de los cadáveres de los monjes.

Nicola da Morimondo. Monje vicariero.

Participantes de las delegaciones franciscana y pontificia son:

Delegación franciscana:

Michele da Cesena. Franciscano y general de la Orden de San Francisco.

Hugo de Newcastle, Girolamo (obispo de Caffa), Berengario Talloni, Arnaldo de Aquitania, Guillermo Alnwick, Benagrazia da Bergamo (y los ya mencionados fray Guillermo y Uber



tino).

Delegación pontificia:

Bertrando del Poggetto. Cardenal.

Bernarde Guidoni. Dominicano inquisidor de 70 años, antiguo compañero de fray Guillermo.

Lorenzo Decoalcone (bachiller de Aviñón), el obispo de Padua, Jean d'Anneaux (teólogo de París), Jean de Baune (dominicano), y el obispo de Albeira.

Una joven muchacha de clase humilde, de nombre desconocido, con la que Adso tuvo una relación sexual.

Dentro de los muros de la abadía benedictina hay hospital, baños, dormitorios, una sala capitular, una iglesia, un claustro, una herrería, chiqueros y establos. Y, principalmente (pues el motivo esencial de la novela se encuentra aquí), el Edificio.

El Edificio consta de tres pisos: primero la cocina, luego el scriptorium (sala amplia con escritorios para los monjes iluminadores, traductores, copistas, retóricos y estudiosos) y, finalmente la biblioteca, distribuida de acuerdo con el orden terráqueo según el siglo XIV:

Al norte, las salas Anglia (Inglaterra) y Germani (Alemania), dentro del torreón norte del Edificio. Fuera de este torreón, al noreste, la sala Gallia (parte de lo que actualmente es Suiza y Francia); y al noreste la sala Acaia (Grecia).

Al sur, dentro del torreón sur del Edificio, la sala Leones (África). Fuera de este torreón, hacia el suroeste, dos salas: Yspania (España) y Roma (Roma); y hacia el sureste la sala Aegyptus (Egipto).

Al oeste, dentro del torreón occidental, la sala Hibernia (parte de lo que es actualmente Francia).

Al este, dentro del torreón oriental, la sala Fons Adae (Paraíso terrenal, este es: Jerusalem), y la sala Iudaea.

Dentro de estas salas los libros se encuentran de acuerdo con su lugar de origen. Por ejemplo, en Fons Adae, libros sagrados como biblias y comentarios a las mismas; en Acaia obras de poetas y filósofos de la antigua Grecia; en Yspania diversos Apocalipsis ilustrados; y en Leones obras de autores paganos y árabes.

## 2. Análisis.

### a. El texto escribible.

#### 1) Circunstancias de enunciación.

En Lector in fabula Eco distinguió dos tipos de referencia a las circunstancias de enunciación, que son las siguientes:

Primero, aquella por la cual todo lector de un texto de

cualquier género se plantea la siguiente metaproposición:  
"aquí hay (había) un individuo humano que ha enunciado el texto que estoy leyendo en este momento y que pide (o no pide) que yo suponga que está hablando del mundo de nuestra experiencia común". (2)

El nombre de la rosa es un discurso literario del género novela por dos razones: primera, porque la institución literaria (escuelas, universidades, crítica literaria de revistas y periódicos, historiografía literaria, teoría literaria, etc.) clasifican a este texto como tal -todo lector se aproxima a este texto sabiendo de antemano, antes de leerlo, que se trata de una novela.

Segunda, porque cumple con las condiciones elementales de toda secuencia narrativa (cfr. p.124), que el lector va encontrando conforme avanza en su lectura.

Ahora bien, respecto a la novela dice Eco: "(...) el Emisor y el Destinatario están presentes en el texto no como polos del acto de enunciación, sino como papeles actanciales del enunciado (...)" (3)

Esto es, que tanto el Emisor o autor como el Destinatario o lector de la obra no son el Emisor y Destinatario en tanto que sujetos empíricos y reales -en este caso, el autor Umberto Eco, nacido en Alessandria, Italia, en 1932 y profesor de

semiótica en la Universidad de Bolonia, autor de otros libros como Obra abierta, Tratado de semiótica general, etc., que ha dado cursos en universidades de Estados Unidos y de América Latina, etc.; y el lector, que presenta su tesis de licenciatura Narrativa de arte versus narrativa de consumo, cuyo nombre es tal y cursó la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la Universidad Nacional Autónoma de México, etc.

Tener acceso al discurso literario, en este caso una novela, es saber que Emisor y Destinatario están presentes dentro del texto como papeles actanciales, como tipos de estrategia textual. Así, El nombre de la rosa lleva en sí mismo un Autor modelo, mejor conocido como narrador, y un Lector modelo a quien aquel habla; pero ambos no son reales sino ideales, es decir, que su existencia es válida únicamente dentro de la "ficción" literaria de la obra, pero no fuera de ella.

Una vez establecido lo anterior habrá que identificar al narrador o narradores de El nombre de la rosa.

Hay tres narradores: primero, el que escribe el prólogo titulado Naturalmente, un manuscrito; luego, un narrador autor, autor del manuscrito, que se pierde durante el relato para dejar la voz a un narrador-protagonista.

Al primer narrador mencionado se le llamará: narrador-transcriptor. Es quien presenta a los lectores un manuscrito cuyo autor fue un anciano monje benedictino llamado Adso.

Adso, de aproximadamente 80 años, que escribió el manuscrito en su monasterio benedictino de Mulk (Alemania), a finales del siglo XIV, es el narrador-autor.

Adso, quien a los 18 años de edad vivió los acontecimientos que el manuscrito relata (en el año de 1327), es el narrador-protagonista.

La identificación del narrador-autor (anciano) con el narrador-protagonista (joven) provoca que la narración de la novela sea de estilo directo (4), puesto que está escrita en primera persona: el narrador no es neutral, como sucede en la épica, sino que participa en los acontecimientos.

Luego del Prólogo, en el que el narrador-autor introduce al lector en las circunstancias históricas del año 1327 con sus antecedentes, este narrador va apagando su voz para permitir que sea escuchado el joven narrador-protagonista, aunque constantemente interviene para evaluar desde su lejana vejez aquello por lo que el inexperto joven stravesaba.

Por ejemplo, durante completas del Tercer día, cuando el joven Adso vaga por la cocina, en el primer piso del Edificio, luego de haber escuchado las palabras de Ubertino so-

bre la historia del hereje fray Dulcino, y "se encuentra con una muchacha hermosa y terrible como un ejército dispuesto para el combate", aparece la voz del narrador-autor anciano para decir:

(...) De modo que así debo hacerlo [se refiere a contar su incidente con la muchacha "tal y como sucedió" sin ocultar nada], y que San Miguel Arcángel me proteja: pues para edificación de los lectores futuros, y para flagelación de mi culpa, me propongo contar ahora cómo puede caer un joven en las celadas que le tiende el demonio, para que éstas puedan quedar en evidencia y ser descubiertas, y para que quienes cayeron en ellas puedan desbaratarlas. (5)

El segundo tipo de referencia a las circunstancias de enunciación consiste en lo que Eco llamó operaciones de tipo filológico: ¿De dónde proviene el manuscrito del anciano Adso de Melk? ¿Y dentro de qué momento histórico suceden los acontecimientos que narra?

La primera pregunta la resuelve el narrador-transcriptor:

El 16 de agosto de 1968 el narrador-transcriptor, que se encontraba en Praga (Checoslovaquia), recibió un manuscrito titulado Le manuscrit de Dom Adson de Melk en lengua francesa y cuyo autor era el abad Vallet, y databa de 1642.

El abad Vallet afirmaba que su manuscrito era la transcrip

ción de otro cuyo autor había sido el monje benedictino J. Mabillon, que vivió en el siglo XVII, escrito en latín. Comentó también que este monje benedictino afirmaba que su manuscrito era la transcripción de un original elaborado por otro monje benedictino, del monasterio de Melk (Alemania), llamada Adse; manuscrito original en latín que databa de finales del siglo XIV.

El 22 de agosto de 1968 Praga es invadida por tropas soviéticas, y el narrador-transcriptor se vio en la necesidad de salir del país, junto con una persona que lo acompañaba (de quien no especifica la identidad), para dirigirse a Austria y luego a Alemania con la intención de visitar la abadía de Melk para encontrar el original. En el transcurso de ese viaje le abandonó la persona que lo acompañaba llevándose consigo el manuscrito del abat Vallet; además en ese tiempo transcribió íntegramente dicho manuscrito (conservando algunas partes en el latín original, tal como lo hiciera Vallet en su transcripción francesa), y esta transcripción en italiano (6) es la que presenta a los lectores.

Sin embargo, obsesionado con la idea de encontrar, si no el texto original de Melk, sí por lo menos el manuscrito del monje Mabillon (puesto que ya no contaba con el de Vallet), visitó París y la abadía Abbaye de la Serce y la biblioteca

Sainte Genevieve, sin resultado positivo alguno.

Des años más tarde, en 1970, visitando Buenos Aires (Argentina), encontré la versión castellana del libro Del use de los espejos en el juego del ajedrez de Mile Temesvar -autor citade per el narrader-transcriptor en su obra Apocalípticos e integrades (per lo cual este narrader es presumiblemente Umberto Eco, aunque per encontrarse dentre de la ficción literaria ne es el Eco empírico y real, sine un Eco en su papel actencial, ficticio), en donde cité otra obra de Temesvar: Los vendedores de Apocalipsis.

Y en aquella versión castellana Del use de los espejos en el juego del ajedrez, el narrader-transcriptor encontré casualmente citas referentes al manuscrite de Adse; y estas citas estaban tomadas de una obra de un tal padre Athanasius Kircher (¡ni de Vallet, ni de Mabillon!).

Finalmente, desistiende de buscar las fuentes originales, el narrader-transcriptor presenta el manuscrite de Adse, que tradujo al italiano en 1968.

Respecto a la segunda pregunta, sobre el momento histórico en que suceden los acontecimientos que narra el manuscrite de Adse, su respuesta la proporciona el narrader-autor en el Prólogo.

En éste, el narrader-autor informa que va a narrar cier-



tos acontecimientos ocurridos durante un lapso de siete días, a finales del mes de noviembre del año 1327, en Italia.

En ese año se enfrentaban dos poderes: el Imperio, encabezado por el emperador germano Ludovico de Baviera, y el Papado, encabezado por el papa francés Juan XXII (Jacques de Cahors). El emperador había entrado a Italia (mientras el papa permanecía en Aviñón, Francia), coronándose en Milán y sitiando Pisa. Su siguiente objetivo era entrar en Roma para coronarse ahí también.

Entonces, el padre del joven Adso, que luchaba junto con las tropas del emperador, había sacado a su hijo del monasterio de Melk (Alemania) llevándolo a Italia para que conociera este país y pudiera presenciar la coronación de Ludovico en Roma.

Pero el sitio de Pisa retuvo aquella empresa, y el padre de Adso, por consejo del teólogo Marsilio de Padua, envió al joven con el sabio franciscano fray Guillermo de Beakerville, con quien se encontró en Pisa. De ahí, el maestro y su discípulo (también amenuense) comenzaron un recorrido hacia el norte de la península por distintas abadías, hasta quedarse en una de la orden benedictina, en la que fray Guillermo llevaba a cabo una importante tarea que no se especifica en el

Prólogo.

2) Códigos o sistemas de significación.

Se tomarán en cuenta únicamente los cuatro códigos siguientes, que son suficientes para, más adelante, demostrar la apertura de El nombre de la rosa.

a) Código del proceso épico o código histórico.

Este código se subdivide en tres:

Código del desarrollo económico del nuevo mundo: feudalismo (Edad Media) a capitalismo (Renacimiento); Código de la historia del conflicto entre el Imperio y el Papado durante y a fines de la Edad Media; Código de la historia de los movimientos religiosos y las universidades.

Código del desarrollo económico del nuevo mundo: feudalismo (Edad Media) a capitalismo (Renacimiento).

A partir del siglo XII (Baja Edad Media) la estructura feudal se vio alterada por el nascente mercantilismo, y ya para el siglo XIV se dieron las bases del nuevo sistema capitalista.

En lugar de los antiguos locales se formaron ferias periódicas, organizadas por los señores feudales, con el comercio de diversos productos, incluso provenientes del extranjero, en Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania e Italia.

La economía coméstica fue substituida por una economía de carácter urbano (7), en la que el dinero representó un papel importante por su circulación activa.

Las ciudades crecen -en principio burjos o lugares favorables, como el cruce de dos caminos, en los que se establecieron los mercaderes. Y comienzan a independizarse del sistema feudal mediante la formulación de leyes propias, tribunales y propia tarifa de impuestos.

Además contaban con sus propios gremios comerciales, que controlaban la producción y los precios de los artículos; y corporaciones de oficio o talleres dedicados a diferentes actividades: artísticas; de herrería, plomería, estañería, panadería, etc.

Esta nueva situación motivó la liberación de los campesinos o siervos de la gleba de las tierras del señor feudal: mediante un mayor cultivo de su parcela obtenía más de lo necesario para su subsistencia, y este sobrante lo vendía a los comerciantes, para obtener dinero y pagar por su libertad y vivir en las ciudades (integrándose a alguna corporación de oficio). O, en otro caso, pagar por su libertad y asentarse en regiones aún sin cultivar para hacerlas fértiles, recibiendo a cambio esa tierra como propiedad suya y exenta de impuestos.

A partir de la cuarta cruzada (1202-1204) (8) Italia adquirió una fuerza enorme. Por encontrarse en el mar Mediterráneo sus ciudades crecieron rápidamente: Génova llegaba a ser la principal plaza del comercio interno de la península (antes lo fue Pisa), exportando su producción a países como España, Inglaterra y Holanda.

En Florencia predominó el cambio monetario: depósitos, préstamos prencarios e hipotecarios, seguros marítimos, emisión de letras de cambio y empréstitos a los príncipes y señores feudales.

A mediados del siglo XIV la península estaba abandonada tanto por el pontífice (Juan XXII, que residía en Francia) como por el emperador (Luis IV el Bávare, quien luego de entrar a Italia para coronarse tuvo que regresar vencido a Alemania), y tal abandono y descentralización del poder beneficiaron la autonomía de las ciudades, así como sus actividades comerciales y financieras.

Código de la historia del conflicto entre el Imperio y el Papado durante y a finales de la Edad Media.

El conflicto del año 1327, entre el emperador germano Luis IV el Bávare y el papa Juan XXII, remite al que se suscitó desde el siglo XI.

En el siglo X Alemania obtuvo dentro del Sacro Imperio

Romano-Germánico la hegemonía por la cual se inició la costumbre de que todo rey electo de este país fuese coronado después rey de Italia, y emperador de Roma.

En el siglo XI el papa Gregorio VII promulgó las reformas gregorianas, en las que planteaba la emancipación de la Iglesia del poder secular (imperial), y su libertad para elegir al alto clero de abades y obispos.

Por su parte, el entonces emperador germano Enrique IV se opuso a dichas reformas declarando que los emperadores tendrían el derecho de conferir investiduras eclesíasticas como obispados y abadías.

Esto provocó la lucha de investiduras, que comenzó en el año 1075 y culminó en 1122 cuando se llevó a cabo el Concordato de Worms entre el papa Calixto II y el emperador Enrique V. Esta transacción distinguía la investidura eclesiástica de la imperial, confirmando plenamente la independencia de la Iglesia.

Sin embargo, aunque la Iglesia triunfó en el plano religioso con el Concordato de Worms, no sucedió lo mismo en el plano político, quedando desde entonces pendiente el problema de la primacía de ambos poderes: teocracia y centralismo, que continuó hasta el siglo XIV.

Curso de la historia de los movimientos religiosos y las universidades.

Movimientos religiosos disidentes de la Iglesia ya existían desde el siglo XI, pero fue a partir del siglo XII que el "río de la herejía" aumentó.

El naciente modo de producción capitalista modificaba la estructura feudal por otra nueva, en la que se distinguieron los siguientes grupos sociales: los aristócratas mercaderes (comerciantes y prestemistas), nueva burguesía que organizó premios comerciales y corporaciones de oficio; la vieja aristocracia y nobleza terrateniente; la Iglesia (clero); la Corona y su Corte; los artesanos que trabajaban en las corporaciones de oficio; los campesinos, antes siervos de los feudos; y grupos de marginados, vagabundos y mendigos, clase desposeída que no pertenecía a las corporaciones.

Y frente a la riqueza de una Iglesia que se ajustaba al nuevo orden económico, grupos de aquella clase desposeída se manifestaron en rebeliones abogando por una vida pobre, y polemizando con curas corruptos, de quienes se negaban a recibir los sacramentos.

Algunos de estos grupos religiosos pretendían destruir el viejo orden feudal en favor de algo confusamente entre-

visto, mientras otros, al contrario, intentaban restaurar las primitivas comunes cristianas (preefeudales).

Algunos de estos grupos fueron: flagelantes (Francia, Italia, España, Hungría e Inglaterra); valdenses (Francia); bogomilas (Bulgaria); ketzer (Alemania); los hermanos apóstoles en Italia, llamados luego dulcinianos, que llegaron hasta Francia y España; albigenses (de Albi, Francia), que se propagaron por Italia, Alemania e Inglaterra.

Otros grupos llegaron a constituirse como órdenes oficialmente: carmelitas, dominicos, eremitas de San Agustín y franciscanos.

La Orden de San Francisco fue fundada en el siglo XIII por Juan Bernardone (San Francisco de Asís) y oficialmente aceptada por el papa Inocencio III. Sin embargo, el morir San Francisco hubo disidencia en la orden y surgió el grupo de los espirituales (encabezados por Ubertino da Casale).

Durante los siglos XII y XIII se crearon también escuelas catedrales, ubicadas en las ciudades, dentro de los claustros de las catedrales, y encabezadas por maestros con sus propios discípulos. En ellos se estudiaban nuevas disciplinas, dejando de lado los antiguos métodos educativos, como derecho, filosofía, etc.

Además continuaban los monesterios benedictinos, los clu

niacenses y cistercienses (de las dos abedías francesas, de Cluny y de Cister respectivamente), conservando la vieja metodología escolástica y su hermetismo -aislados del movimiento del nuevo proceso histórico-, mantenidos por fray Bernardo de Claraval (fundador de la orden cisterciense):

Las comunidades benedictinas -cluniacenses y cistercienses- llevaban el género de vida de la edad agrícola feudal, durante la cual el enajenante cultivo de la tierra determinaba en el trabajador, y más aun en el religioso, una tendencia contemplativa que lo aislaba de la acción.

(9)

Se formaron también escuelas privadas, organizadas en locales privados alrededor de profesores especializados en determinadas materias: en Bolonia (Italia) hubo una escuela de Derecho, y en Salerno (Italia) una de Medicina.

Y de estas escuelas, privadas y catedralicias, se formaron las universidades. Algunas fueron: Universidad de Bolonia (1200), Universidad de París (1200), Universidad de Oxford (1214), Universidad de Padua (1222) y Universidad de Nápoles (1224). Abrieron sus puertas a maestros y alumnos de diversos países, e intentaron separar el conocimiento teológico del filosófico y científico, dedicando su atención al segundo.



En el año de 1231 el profesor Alejandro de Hales, de la Universidad de París, ingresó en la Orden de San Francisco; su ejemplo ~~se~~ fue seguido por otros profesores, como San Buenaventura (que en 1254 llegó a ser rector de la Universidad de París), Roger Bacon (de las universidades de Oxford y París) y Guillermo de Occam (Universidad de Oxford), entre otros muchos.

b) Código teológico medieval.

A continuación se extrae una cita de El nombre de la rosa en la que se presenta la teología medieval tomista. (10)

Sucede durante la conversación entre el Abad Abbone y fray Guillermo de Baskerville, durante el Primer día, cuando el franciscano y su acompañante son recibidos en el monasterio: "-El doctor de Aquino -sugirió el Abad- no ha temido demostrar mediante la fuerza de su sola razón la existencia del Altísimo, remontándose de causa en causa hasta la causa primera, no causada". (11)

Para Tomás de Aquino el conocimiento verdadero está formado por los principios esenciales (12), que llegan a las esencias de las cosas, más allá de su realidad empírica; y son universales, como: "el todo es mayor que sus partes", que en sí mismo, sin necesidad de verificación es verdadero.

El hombre se interroga por la esencia o ser de todo lo que le rodea, cuya primera y última es Dios: principio de los principios esenciales. Ser que es únicamente potencia activa, que no la recibe de ningún otro sino que le da al resto de los seres (inferiores a él), y por eso es perfecto.

Hay entonces una jerarquía entre los seres: el más perfecto que es Dios, y, descendiendo, seres perfectos aquellos que son más acto (reciben menos actividad y dan más a otros inferiores), como los ángeles, y hacia abajo seres menos perfectos porque son más pasivos que activos: el hombre, animales, plantas, y los más ínfimos: los minerales.

Dios es la causa primera, no causada, que comunica su perfección al resto de los seres (desde los ángeles hasta los minerales). Ahora bien, como el hombre, ser inferior, no puede ver directamente a Dios, y como éste comunica su perfección a los demás mediante un efecto semejante a sí mismo, entonces el hombre puede llegar hasta él remontándose de efecto en efecto (seres menos inferiores a los más superiores), y así tener acceso al mundo divino y de la verdad.

En la última conversación entre fray Guillermo y el Abad, el Sexto día, éste se dirige al joven Adso para decirle, con respecto a la belleza de las joyas, lo siguiente:

-(...) El lenguaje de las gemas es multiforme, cada una expresa varias verdades, según el tipo de lectura que se escoja, según el contexto en que aparezcan. ¿Y quién decide cuál es el nivel de interpretación y cuál el contexto correcto? Lo sabes, muchacho, te lo han enseñado: la autoridad, el comentarista más seguro de todos, el que tiene más prestigio y, por tanto, más santidad (...)

(13)

Hace referencia al papel que desempeñaron las autoridades escolásticas (14), que consistió en fijar como único y verdadero el saber teológico.

#### e) Código semiótico.

Cuando fray Guillermo y Adso se acercan a la abadía benedictina por primera vez, se encuentran con el monje cillerero Remigio, quien se sorprende de que, sin habérselo comentado, el franciscano supiera que en esos momentos él y un grupo de monjes del monasterio andaban persiguiendo al caballo del Abad, que se había escapado. Y además de esto, dio la descripción exacta del animal (sin haberlo visto nunca) y el camino por donde huyó.

Si se recuerda lo dicho por Eco en el Tratado... se verá de qué manera llegó fray Guillermo a tal conocimiento.

Por medio de uno de los modos de producción de signos:

el reconocimiento, y por la relación ratio difficilis (cfr. p. 94) , las causas físicas o especímenes determinaron el objeto real de que se trataba: un caballo. Estos fueron: las huellas de sus cascos impresas en la nieve fresca, además separadas a distancias grandes y regulares; ramas recientemente quebradas a cinco pies del suelo; y crines negras y largas enredadas en una mata de zarzamora. Por lo que fray Guillermo reconoció a un caballo, de galope regular, cinco pies de altura y color negro; y se trataba del caballo del Abad porque solamente por este animal el propio cillerero en cabezaría su búsqueda.

Pero también supo que dicho caballo era hermoso, de cola elegante, cabeza pequeña, orejas finas, ojos grandes y, más sorprendente aún, que se llamaba "Brunello".

Conocimiento proporcionado por otro de los modos de producción de signos: la reproducción, cuya relación es de ratio facilis (cfr. pp. 93 y 94). A partir de un tipo (modelo) de caballo hermoso establecido por los auctoritas (quienes, como Isidoro de Sevilla, convencionalmente reconocían como bello a un caballo de cola elegante, cabeza pequeña, orejas finas, ojos grandes y de nombre Brunello) fray Guillermo simplemente reprodujo ese conocimiento ya codificado y acertó.

Y, precisamente, estos dos modos de producción de signos son asunto de la teoría semiótica del Tratado... de Eco.

d) Código franciscano-nominalista.

Luego del incidente del caballo del Abad, fray Guillermo explica a Adso:

-(...) Podría decir que en aquel momento estaba preso entre la singularidad de la huella y mi ignorancia, que adoptaba la forma bastante diáfana de una idea universal. Si ves algo de lejos, sin comprender de qué se trata, te contentarás con definirlo como un cuerpo extenso. Cuando estés un poco más cerca, lo definirás como un animal, aunque todavía no sepas si se trata de un caballo o de un asno. Si te sigues acercando, podrás decir que es un caballo, aunque aún no sepas si se trata de Brunello o de Favello. Por último, sólo cuando estés a la distancia adecuada verás que es Brunello (o bien, ese caballo y no otro, cualquiera que sea el nombre que quieras darle). Este será el conocimiento pleno, la intuición de lo singular (...) Y el hombre de mi intelecto sólo pudo saciarse cuando vi al caballo individual que los monjes llevaban por el freno (...) (15)

Al contrario del planteamiento de la teología tomista -el conocimiento verdadero alcanzado mediante los principios esenciales o universales-, el nominalismo (16) toma como conocimiento verdadero a cuél que ha llegado al objeto real y particular que le interesa. No le interesa remontarse de cusa en causa hasta la causa primera, sino que fija su atención en las cosas cercanas de la naturaleza, omitiendo toda reali

dad que vaya más allá de lo físico (sea metafísica o divina).

Por esta razón, fray Guillermo dijo haber tenido el conocimiento verdadero hasta que vio a los monjes con el caballo ya sometido.

Y esta búsqueda de lo particular y real, observable empíricamente en la investigación filosófica, se liga al ideal franciscano del amor por los "seres menos perfectos" (según Tomás de Aquino), como los animales, que es un amor no "místico" sino terrenal, por las criaturas vivas y no angélicas. Así, cuando fray Guillermo se entrevista con su viejo amigo Ubertino da Casale durante el primer día en la iglesia, opone el amor sensual al amor puro y divino del monje espiritual:

-(...) Dios sentido como luz, en los rayos del sol, en las imágenes de los espejos, en la difusión de los colores sobre las partes de la materia ordenada, en los reflejos de la luz sobre las hojas húmedas... ¿Acaso este amor no se parece más al de Francisco, cuando alaba a Dios en sus criaturas, flores, hierbas, agua, aire? No creo que este tipo de amor pueda encerrar amenaza alguna. En cambio, desconfío de un amor que traslada al diálogo con el Altísimo los estremecimientos que se sienten en los contactos con la carne... (17).

3) Estructuras narrativas o fábulas.

El nombre de la rosa se compone de tres fábulas esenciales que son las siguientes.

La Fábula del proceso épico, que consta de otras tres: Fábula del desarrollo económico del nuevo mundo: feudalismo (Edad Media) a capitalismo (Renacimiento); b) Fábula de los acontecimientos durante el siglo XIV: Iglesia versus Imperio; c) Fábula de los movimientos religiosos. La segunda es la Fábula de conexión o de enlace, y la tercera la Fábula policíaca.

La Fábula policíaca, esto es, la historia de los crímenes y su descubrimiento, se desarrolla dentro de una fábula mayor que es la Fábula del proceso épico. Pero la que articula a ambas, el punto de unión, es la Fábula de conexión o de enlace.

a) Fábula del proceso épico.

Como ya se ha mencionado se divide en tres.

Fábula del desarrollo económico del nuevo mundo: feudalismo (Edad Media) a capitalismo (Renacimiento).

Durante la hora tercia del segundo día, fray Guillermo converse con Adso y le explica brevemente lo siguiente:

-(...) En este país [Italia], en cambio, la situación es distinta, el emperador está lejos, incluso cuando baja hasta Roma. No hay cortes, y ahora ni siquiera existe la del papa. Como ya habrás visto, lo que hay son ciudades (...) El dinero circula en todas partes (...) En las ciudades italianas son los bienes los que sirven para obtener dinero. Y también los curas y los obispos, y hasta los órdenes religiosos deben echar cuentas con el dinero (...) (18)

En este breve fragmento el personaje alude al desarrollo económico del nuevo mundo, cuyo momento crítico fue a finales del siglo XIV por ser la caída total del sistema feudalista, y el auge del capitalismo naciente. Lo que remite al Código del desarrollo económico del nuevo mundo (cfr. pp. 155 a 157).

Fábula de los acontecimientos durante el siglo XIV:  
Iglesia versus Imperio.

Esta fábula narra el conflicto que se suscitó desde los primeros años del siglo XIV, entre el papa Juan XXII y el emperador germano Luis IV el Bávoro (Ludovico de Baviera).

La reunión, en Ferrusa (centro de Italia), de los integrantes de la Orden de San Francisco con su general Michele



de Cesena, en 1322. Acontecimiento llamado capítulo de Ferru-  
sa.

Narra también la unión del emperador con los franciscanos; su entrada a Italia en 1327 coronándose en Milán, hasta que es derrotado cuando intentaba marchar sobre Roma, y se retira a Fisa para partir a Alemania. Mientras, el papa persigue a fray Michele quien, junto con el filósofo Guillermo de Occam, tiene que salir de Francia (en donde intentó entrevistarse con Juan XXII) para reunirse con el emperador germano.

Más tarde, en 1331, el papa Juan XXII se desprestigió ante la cristianidad por hacer pública una errónea tesis sobre el versículo noveno del capítulo sexto de El Apocalipsis de San Juan, de la que tuvo que desistir en 1334, poco antes de morir.

Fábula de los movimientos religiosos.

Narra la historia de tres grupos religiosos: espirituales, fraticelli y dulcinianos.

Disidentes de la orden franciscana, los espirituales recibieron el apoyo del papa Celestino V en 1294. Entre ellos se formó otro grupo: fraticelli; pero en ese mismo año, el papa Bonifacio VIII los condenó por igual mediante la bula Firma cautela.

Apoyados los espirituales en 1305 por el papa Clemente V,

fueron luego perseguidos (junto con los fraticelli) por el siguiente papa: Juan XXII, quien los derrotó definitivamente.

Ubertino da Casale murió asesinado en 1329, dentro del período de Juan XXII.

Por otra parte, antes del año de 1267, en Parma (norte de Italia) Gherardo Sagarelli formó el grupo de los apóstoles, pero pronto fue castigado por la Inquisición, y en su lugar siguió Dulcino. Expulsado de Trento, fue a refugiarse a Novara, en el monte La Pared Pelada, reuniendo a tres mil discípulos y predicando las cuatro edades en la vida del pueblo de Dios.

Perseguido por el papa Clemente V, fue hecho prisionero en Trivero y castigado en la hoguera por la Inquisición.

#### c) Fábula de conexión e de enlace.

A finales de noviembre de 1327

el emperador Ludovico había entrado a Italia, coronándose en Milán y sitiando Pisa; su siguiente objetivo era entrar a Roma para coronarse allí también. Y durante el sitio de Pisa los dos poderes, Papado e Imperio, deciden llevar a cabo una reunión para arreglar el conflicto.

Esta reunión sería preparativa para otra posterior. Años antes el pontífice había pedido al general franciscano, Niche

le da Cesena -partidario del emperador germano-, que se reuniera con él en Aviñón para discutir sobre el capítulo de Perugia; pero los franciscanos no permitieron que su general fuera a territorio enemigo, sin garantías, por lo cual ambas partes consintieron en realizar una reunión preparatoria en un terreno neutro: una abadía benedictina, al norte de Italia.

Antes de la llegada de ambas delegaciones, los franciscanos enviaron al fraile Guillermo de Baskerville quien, luego de dos semanas de visitas en distintas abadías, se decide por la benedictina.

A la hora sexta del Cuarto día llegó la legación franciscana a la abadía, mientras que durante nona del mismo llegó la del pontífice (cfr. en Descripción los personajes de ambas legaciones).

A la hora prima del Quinto día se efectuó la reunión de las delegaciones, en la sala capitular, que se prolongó hasta casi la hora sexta. Al poco tiempo de iniciarse se suscitó una discusión que llegó a invectivas, denuestos y golpes, que no pudo sofrenar la mediación del Abad sino la intervención de los arceobispos de la legación pontificia.

Finalmente, a la hora tercia del Sexto día partieron las dos delegaciones sin haber llegado a acuerdo alguno.

c) Fábula policíaca.

Que narra la llegada de fray Guillermo y Adso al monasterio benedictino en donde tendrá lugar el encuentro de las dos delegaciones. Pero, una vez, instalados, el Abad le encomienda al franciscano investigar sobre la muerte del joven monje miniaturista Adelmo de Otrento, hallado muerto en el fondo del precipicio que hay debajo del Edificio de la abadía.

Fray Guillermo inicia su investigación en el scriptorium del Edificio, en donde se encuentra con Jorge de Burgos, viejo monje ciego que irrumpe lanzando anatemas en contra del conocimiento que se obtiene a través de las imágenes deformadas y de la risa.

Poco a poco fray Guillermo se da cuenta de que alguien impide a los monjes decidir por sí mismos, que una mente criminal defiende la biblioteca, y que solamente mueren todos aquéllos que intenten tener en sus manos un desaparecido libro escrito en griego. Así, Baskerville penetra a hurtadillas en la biblioteca seguido por Adso, en las noches, y llega a conocer la identidad del libro (el segundo de la Poética de Aristóteles), y el sitio en que se oculta: finis A-

fricas. Sin embargo, creyendo en una hipótesis falsa (un supuesto plan apocalíptico) se lanza a la búsqueda de una pista equivocada; y sólo por accidente (un imprevisto comentario de Adso) descubre el secreto para penetrar en aquella sala en la que Jorge ya lo esperaba.

Finalmente, sin recuperar el libro, fray Guillermo y Adso contemplan espocados la destrucción de la biblioteca y la abg día, consumidas por las llamas del incendio.

#### 4). Intertextualidad.

En una conversación Adso interroga a su maestro:

-¿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 florecer 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?. (19)

Y Adso queda pensando dentro de sí:

Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las

cosas, numenas o divinas, que estén fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablases entre sí. A la luz de esa reflexión, la biblioteca me pareció aún más inquietante. Así que era el ámbito de un largo y secular murmullo, de un diálogo imperceptible entre pergaminos, una cosa viva, un receptáculo de poderes que una mente humana era incapaz de dominar, un tesoro de secretos emanados de innumerables mentes, que habían sobrevivido a la muerte de quienes los habían producido, o de quienes los habían ido transmitiendo. (20)

Los libros hablan de los libros, los signos remiten a otros signos; es un proceso de semiósis ilimitada, es la intertextualidad.

Esto queda ejemplificado en el prólogo titulado Naturalmente, un manuscrito del narrador-transcriptor (cfr. en Circunstancias de enunciación las llamadas operaciones de tipo filológico, pp. 151 a 153).

En el año de 1966 el narrador-transcriptor copia (en italiano) un manuscrito en francés Le manuscrit de Dom Adson de Melk, que data de 1642 y es del abet Vallet, que es también la copia de un manuscrito (en latín) del benedictino J. Labillon, del siglo XVII, último éste que es copia del manuscrito original (en latín) del benedictino Adso de Melk, del siglo XIV.

La secuencia es:

1) El nombre de la rosa: manuscrito en 1966 en italiano por un narrador-transcriptor.

2) Le manuscrit de Dom Adso de Melk: manuscrito en francés por el abate Vallet en 1842.

3) El manuscrito del padre J. Mabillon, en latín, del siglo XVII.

4) Manuscrito de Adso de Melk, en latín, a finales del siglo XIV.

De modo que el narrador-transcriptor se sitúa en un cuarto nivel de inclusión, dentro de otras tres narraciones, de la siguiente manera: yo digo que Vallet decía que Mabillon había dicho que Adso dijo.

Además de esto, un incidente le obliga a extraviar el manuscrito de Vallet perdiendo todo contacto con fuentes seguras; y dos años después, en otro continente (América), en Buenos Aires, el narrador-transcriptor encuentra el libro Del uso de los espejos a el juego del ajedrez de Milo Temesvar, en el que existen citas del manuscrito original de Adso, pero extraídas de otro libro cuyo autor es un padre llamado Athenasius.

De la misma manera, El nombre de la rosa es una novela hecha de fragmentos (citas) de otros libros, "eminentemente intertextual". (21). Los siguientes ejemplos lo demuestran.

1) Mediante un paseo intertextual se encuentra el siguiente cuadro intertextual: (22).

En el relato La marca de los cuatro de Arthur Conan Doyle, el doctor Watson (ayudante del investigador) narra una secuencia en la que Sherlock Holmes se inyecta una solución de cocaína:

Sherlock Holmes cogió un frasco que había sobre la chimenea y después sacó de un cajoncito una jeringa Pravaz. Entre sus dedos brilló una aguja de acerada punta, que ajustó al instrumento, y luego se remangó la manga derecha. Fijó sus ojos en su musculoso antebrazo y en su muñeca, plagados de cicatrices por las inyecciones que daba, y aplicó de nuevo a su piel la aguja. Y apretando después la jeringa, dejóse caer sobre un sillón de terciopelo exhaleando un largo suspiro de consuelo. (23)

De la misma manera, el joven Adso (ayudante de su maestro investigador) relata el momento en que fray Guillermo mastica unas hojas (de una planta alucinatoria) en los momentos de mayor tensión:

Teníamos la sensación de hallarnos en un punto muerto. Como no sabíamos qué hacer, dimos una vuelta por el claustro. Pero no tardé en advertir que Guillermo estaba absorto, con la mirada perdida, como si no viese nada. Un momento antes había extraído del sayo un remito de aquellas hierbas que le había visto recoger hacía



varias semanas. Ahora lo estaba masticando, y parecía producirle una especie de serena excitación. (24)

El mismo nombre Adso es semihomófono del nombre Watson. Adso es el amanuense ayudante de su maestro, el investigador (de los crímenes de la abadía) fray Guillermo de Baskerville. Y Baskerville se encuentra en el relato El perro de los Baskerville, también de Conan Doyle. (25). Con lo que puede establecerse la analogía:

Sherlock Holmes-Watson = fray Guillermo-Adso.

Como también puede establecerse la analogía entre el escritor argentino: Jorge Luis Borges, creador de la compleja y laberíntica biblioteca cosmológica del relato La biblioteca de Babel, y ciego; con el personaje Jorge de Burgos, también ciego, y custodio de la laberíntica biblioteca de la abadía benedictina. (26)

2) Un eco intertextual del Apocalipsis de San Juan a. El nombre de la rosa.

Durante la hora sexta del Primer día, fray Guillermo y Adso se dirigen a la iglesia de la abadía, y el joven queda impresionado ante la fachada de la misma; y para describirle recurre a otros signos (pues el relieve de la fachada, compuestos de iconos, es también un conjunto de signos, visuales), que afloran a su memoria, por lo que dice:

(...) Desfalleciendo (casi) por aquella visión, sin saber ya si me hallaba en un sitio tranquilo o en el valle del juicio final, fui presa del terror y apenas pude contener el llanto, y creí oír (¿o acaso oír?) la voz, y vi las visiones que habían acompañado mi niñez de novicio, mis primeras lecturas de los libros sagrados y las noches de meditación en el coro de Melk (...) (27)

Embelesado frente a aquellos iconos o signos visuales, Adso se remonta a su inconciente, a su primer aprendizaje de los signos verbales sagrados, y mediante la semiosis ilimitada explica y describe los visuales mediante los verbales. Dice:

Vi un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono uno sentado (...) y alrededor del trono y sobre la cabeza del Sentado vi brillar un arcoiris de esmeralda. Delante del trono, fluye un mar de cristal, y alrededor del Sentado, en torno al trono y por encima del trono vi cuatro animales terribles... terribles para mí que los miraba en éxtasis, pero dóciles y agradables para el Sentado, cuya alabanza cantaban sin cesar.

(...) En torno al trono, a ambos lados de los cuatro animales y a los pies del Sentado, como vistos en transparencia bajo las aguas del mar de cristal, llenando casi todo el espacio visible, dispuestos según la estructura triangular del tímpano (...) había veinticuatro ancianos junto al trono, sentados en veinticuatro tronos

menores, vestidos con blancas túnicas y coronados de oro. (28)

Y sigue:

(...) y vi siete lámparas de oro, y en medio de las lámparas uno semejante a hijo de hombre, con el pecho ceñido por una faja de oro, cándida la cabeza y la cabellera como de cándida lana; los ojos como llamas arcientes, los pies como bronce fundido en la fragua, la voz como estruendo de aguas tumultuosas, y con siete estrellas en la mano derecha y una espada de cople filo que le salía de la boca (...) (29)

Palabras que se encuentran en El Apocalipsis de San Juan, cuando éste tiene la visión del hijo de Dios y contempla criaturas celestiales:

12 Y me volví para ver la voz que hablaba conmigo; y vuelto, vi siete candeleros de oro,

13 y en medio de los siete candeleros, a uno semejante al Hijo del Hombre, vestido de una ropa que llegaba hasta los pies, y ceñido por el pecho con un cinto de oro.

14 Su cabeza y sus cabellos eran blancos como blanca lana, como nieve; sus ojos como llama de fuego;

15 y sus pies semejantes al bronce brufido, refulgente como en un horno; y su voz como estruendo de muchas aguas.

16 Tenía en su diestra siete estrellas; de su boca salía una espada aguda de dos filos; y su rostro era como el

del cuando resplandeció en su fuero. (30)

Y, más adelante:

2 Y al instante yo estaba en el Espíritu; y he aquí, un trono establecido en el cielo, y en el trono, uno sentado.

3 Y el aspecto del que estaba sentado era semejante a piedra de jaspé y de cornalina; y había alrededor del trono un arco iris, semejante en aspecto a la esmeralda.

4 Y alrededor del trono había veinticuatro tronos; y vi sentados en los tronos a veinticuatro ancianos, vestidos de ropas blancas, con coronas de oro en sus cabezas. (...).

6 Y delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal; y junto al trono, y alrededor del trono, cuatro seres vivientes llenos de ojos delante y detrás.

(...).

8 Y los cuatro seres vivientes tenían cada uno seis alas, y alrededor y por dentro estaban llenos de ojos; y no cesaban día y noche de decir: Santo, santo, santo es el Señor Dios Todopoderoso, el que era; el que es, y el que ha de venir.

(...),

10 Los veinticuatro ancianos se postran delante del que está sentado en el trono, y adoran al que vive por los siglos de los siglos (...). (31)

Y podrían citarse una infinidad de fragmentos de textos a los que remite El nombre de la rosa, como: Cantar de los cantares de Salomón, el Evangelio de San Juan, el Génesis (estos tres bíblicos); El confesionario de los penitentes negros de Ann Radcliffe; La Biblioteca de Babel, Pierre Menard, autor del Quijote, La muerte y la brújula y Tlön, Uqbar, Orbis Tertius de Jorge Luis Borges; La obra de Rabelais y la cultura popular de M. Bachtin; Gargantúa y Pantagruel de Rabelais; Zadig de Voltaire; La ciudad de Dios de San Agustín; y otras obras de autores como Tomás de Aquino, Guillermo de Occam, Roger Bacon, Beecie, Agatha Christie, Manzoni, Ludwig Wittgenstein, Dante, Poe, Fleming, etc.

#### 5) Estructura de mundos.

Se va a presentar el mundo de cuatro personajes: el Abad y Jorge de Burges, por representar la ortodoxia religiosa cristiana; fray Guillermo de Baskerville, en quien se dibuja el pensamiento moderno científico, opuesto a la teología de los dos anteriores; y el narrador-autor, el anciano Adso, autor del manuscrito.

#### a) El Abad Abbene.

Cuando éste se entrevistó con fray Guillermo el Primer día, por primera vez, para pedir al fran

cisano que investigue el supuesto homicidio de Adelme, le refiere lo siguiente:

-(...) Comprended ahora mi angustia. Ya habría sido grave que uno de mis monjes se hubiera manchado con el abominable pecado del suicidio. Pero tengo razones para pensar que este se ha manchado con un pecado no menos terrible. Y si sólo fuera ese... (32)

"Un pecado no menos terrible": asesinato. "Y si sólo fuera ese...": sodomía. Desde el primero hasta parte del sexto día, Abbene pensó que los asesinos obedecían a los celestes entre ciertos monjes sodomitas.

Pero el Abad -benedictino conservador, fiel al pensamiento teológico tomista- indica a fray Guillermo, en aquella misma conversación, que aunque descubra al (los) culpable (es) no le haga públicamente, para que nadie más se entere. Dice:

-(...) En esta abadía ha sucedido algo que quiere la atención y el consejo de un hombre agudo y prudente como vos. Agudo para descubrir y prudente para (llegado el caso) cubrir (...) sin que el culpable quede expuesto al desprecio de los demás. Si un pastor falla, hay que separarle del resto de los pastores, pero, ¡ay si las ovejas empezaran a desconfiar de los pastores! (33)

Conforme pasan los días, fray Guillermo comprende que para Abbene lo importante es conservar el buen hacer y la buena apariencia de su abadía. Constantemente se vanagloria de las riquezas del monasterio, principalmente de las joyas de la iglesia:

- (...) Cuando me deleite contemplando todas las bellezas de esta casa de Dios, y el encanto de las piedras multicolores borra las preocupaciones externas, y una digna meditación me lleva a considerar, transfiriendo lo material a lo inmaterial, la diversidad de las virtudes sagradas, tengo la impresión de hallarme, por decirle así, en una extraña región del universo, aún me del todo libre en la pureza del cielo, pero ya en parte liberada del fango de la tierra. Y me parece que, por gracia de Dios, puede alejarme de este mundo inferior para elevarme al superior, por vía mágica... (34)

Sin embargo, la creencia de Abbene -los crímenes obedecen a una disputa entre monjes seducidos- se derrumba cuando durante noche del Sexto día fray Guillermo, con la hipótesis correcta sobre el motivo de los crímenes: el libro de Aristóteles, le entrevista para corroborar sus ideas. Entonces, el Abad le dice:

- (...) Me habéis hablado de una historia extraña, de una historia increíble. Un libro prohibido, por el que se mata en cadena; alguien que sabe lo que sólo yo debería sa

ber... ¡Patrañas, inferencias que carecen de todo sentido (...). Pues bien: ahora todo queda de nuevo bajo mi control y responsabilidad (...). El encuentro entre ambas legaciones ya se ha celebrado. La misión que debíais realizar aquí está agotada (...). Gracias, con todo mi celo. Desde luego, no es preciso que sigáis investigando. No perturbéis todavía más a los monjes. Podéis retiraros, pues. (35)

Para Abbene, que obtuvo su puesto en 1290, no era extraño un viejo suceso (de 1265): Jorge de Burges regresó de un viaje a España con un valioso libro, desde entonces oculto a los ojos de todos los monjes, incluyendo al Abad. Y fue precisamente fray Guillermo quien le develó la verdad. Decidió actuar por su cuenta y entrevistarse con Jorge para conocer la identidad del libro, pero desconocía el final que le esperaba.

b) Jorge de Burges.

Durante completas del Quinto día Jorge dice, entre otras cosas, lo siguiente en un sermón:

-(...) Pero de nuestro trabajo, del trabajo de nuestra orden y en particular del trabajo de este monasterio, es parte, incluso esencial, el estudio y la custodia del saber. La custodia, digo, no la búsqueda, porque el precepto del saber, cosa divina, es el estar completo y fijado desde el comienzo en la perfección del verbo que se



expresa a sí mismo. La custodia, digo, no la búsqueda, porque lo propio del saber, cosa humana, es el haber sido fijado y completado en los siglos que se sucedieron entre la predicación de los profetas y la interpretación de los padres de la iglesia. No hay progreso, no hay revolución de las épocas en las vicisitudes del saber, sino, a los sumo, permanente y sublime recapitulación (...) (36)

Lo mismo que Abbone, Jorge se mantiene fiel al sentido establecido por las auctoritas escolásticas para las cuales todo el saber ha sido dado ya por las Sagradas Escrituras, e interpretado por padres reconocidos. La tarea de los monasterios benedictinos es simplemente conservarlo, mediante su transcripción, y protegerlo de cualquier innovación.

Fiel a la ideología de su orden, el adusto Jorge no acepta que el saber ya dado por las Sagradas Escrituras se transmita mediante imágenes deformes, monstruosas y cómicas, como aquellas que con tanto esmero dibujaban los monjes en el scriptorium.

Por esta misma razón había ocultado durante sesenta y dos años (de 1265 a 1327) la obra de Aristóteles que trata de la comedia. Porque en ella, mediante metáforas del lenguaje y figuras cómicas, el filósofo enseña a conocer la verdad; y Jorge, que considera a la risa como una corrupción de la carne

y debilidad humana (37), deplora con mayor razón que la risa sea hasta objeto de la filosofía:

-(...) La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tentes también el diablo parece pobre y tonto, y, por tanto, controlable. Pero este libro [el segundo de la Poética] podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabiduría. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación; pero este libro podría enseñar a los doctos los artificios ingeniosos, y a partir de entonces ilustres, con los que legitimar esa inversión. Entonces se transformaría en operación del intelecto aquello que en el gesto impensado del aldeano aún, y afortunadamente, es operación del vientre (...) Al aldeano que ríe, mientras ríe, no le importa morir, pero después, concluida su licencia, la liturgia vuelve a imponerle, según el designio divino, el miedo a la muerte. Y de este libro podría surgir la nueva y destructiva aspiración a destruir la muerte a través de la emancipación del miedo (...)

(38)

La risa elevada al nivel filosófico, como la ironía secreta, es un peligroso instrumento para derrumbar verdades absolutas, y por eso Jorge la hostiga continuamente.

Causa no sólo de la muerte de cinco monjes, de la del Abad y la suya propia, sino también de la destrucción total de la abadía, Jorge piensa que él no es culpable sino que ha

seguide únicamente el designio divino. Y así se le dice a  
fray Guillermo la noche del Séptimo día:

-Entonces ¿per qué -dije- ha dejade [/Dios/] que este  
texte estuviere peruido durante tantos siglos (...)  
y que después quedara abandonada [/una copia/] en el re-  
cinto de una biblioteca a la que yo, no td, fui llamado  
per la providencia para que la descubriera, y me la lle-  
vase, y volviera a ascenderla durante muchos otros años?  
Sé, sé como si lo viese escrito en letras de diamante,  
con mis ojos que ven cosas que td no ves, sé que ésa era  
la voluntad del Señor, y he actuado interpretando esa ve-  
luntad. En el nombre del Padre, del Hijo y del Espiritu  
Santo. (39)

c) Guillermo de Baskerville.

Fray Guillermo de Baskerville es el  
detective en El nombre de la rosa, pero lo es a la manera  
de un 'lector de signos'. Per lo que se le puede llamar:  
semidetektiv, según se vio con el ejemplo del caballo del  
Abad (cfr. pp. 164 y 165).

Antes del año 1327 fue inquisidor, y per lo tanto estuve  
de parte del Papado; pero luego de pertenecer a la orden de  
los franciscanos y estudiar en la Universidad de Oxford (en  
Inglaterra, su patria), pasó a ser teólogo imperial.

Enterado per el Abad de los oscuros acontecimientos de  
la abadía, se dispone a investigarlos como detective y no

como inquisidor. Y no es lo mismo uno que otro: el inquisidor se remonta de la supuesta culpa del condenado, de causa en causa hasta llegar a la primera de todas: el Diable, para que al castigar al hereje se ataque a esa causa primera insidiosa, de la que el culpable no es más que instrumento. Pero el ex inquisidor fray Guillermo ha disentido de esta lógica tomista (cfr. Código teológico medieval, pp. 162 y 163), y solamente acepta pasar del efecto a su causa natural y objetiva; como lo explica al Abad en su primer entrevista:

- (...) Supongamos que un hombre ha muerto envenenado. Este es un dato empírico. Dados ciertos signos inequívocos, puede imaginar que el autor del envenenamiento ha sido otro hombre. Pero ¿cómo puede complicar la cadena imaginando que ese acto malvado tiene otra causa, ya no humana sino diabólica? No afirme que sea imposible, pues también el diablo deja signos de su paso, como vuestro caballo Brunello. Pero, ¿por qué debe buscar esas pruebas? ¿Acaso le basta con que sepa que el culpable es ese hombre y le entregue al brazo secular? De todas maneras, su pena será la muerte, que Dios lo perdone. (40)

Fray Guillermo piensa de esta manera porque, discípulo del filósofo inglés Roger Bacon, y amigo de Guillermo de O-

ocan, participa del pensamiento nominalista (cfr. Código franciscano-nominalista, pp. 166 y 167), cuyo objetivo es llegar hasta el individuo particular, de existencia concreta: en este caso el asesino.

Además es prototipo del hombre de ciencia, o científico, comprometido con el descubrimiento de la verdad porque piensa que con ello se mejora el destino de la humanidad. Y así le dice a su amigo Ubertino cuando lo visita en la iglesia:

-(...) Pero enseñé [se refiere a su maestro Bacon] (...) estudiar los secretos de la naturaleza, utilizar el saber para mejorar el género humano. Puedes prepararte para luchar contra el Anticristo estudiando las virtudes de las plantas, la naturaleza de las piedras e, incluso, proyectando esas máquinas voladoras que te hacen sentir. (41)

Y el arma oculta que utiliza en contra de sus contrincantes es la ironía. Así, en una discusión con Jorge sobre el Cristo llegó a reír e no, y en general sobre lo bueno e lo malo que puede ser la risa (tercia del Segundo día), fray Guillermo provoca la risa de los monjes que los rodean refiriéndole lo siguiente al anciano ciego:

-(...)Y bien sabéis que, en el momento más vivo de la disputa entre cluniacenses y cistercienses, los primeros a-

cusaron a los segundos, para ridiculizarlos, de no llevar calzones. Y en el Speculum stultorum, el asne Brunelle se pregunta qué sucedería si per la noche el viente levantase las mentas y el monje viera sus partes pudendas... (42)

Ludibrio de la burla de Guillermo, Jerge le reprende y aquel se disculpa; pero ya había sido víctima del instrumento punzante con el que el franciscano acostumbraba derrumbar verdades absolutas: la ironía (socrática). De ahí su inclinación per el libro de Aristóteles sobre la comedia.

d) El narrador-autor, Adse de Melk.

A los ochenta años de edad, en el monasterio alemán de Melk, Adse escribe aquellos acontecimientos que vivió a los dieciocho años en aquella abadía benedictina italiana, durante siete días, a finales de noviembre de 1327.

Y lo hace con un tono de crónica, por ejemplo, cuando dice:

El señor me concede la gracia de dar fiel testimonio de los acontecimientos que se produjeron en la abadía cuyo nombre conviene ahora cubrir con un piadoso manto de silencio, hacia finales del año 1327, cuando el emperador Ludovico entró a Italia para restaurar la dignidad del sacro imperio germano (...) (43)

También, como menaje que es, al narrar se confiesa; por eso, en momentos, el manuscrito adquiere un tono de confesión:

Me he comprometido (vieje amanuense de un texto hasta ahora nunca escrito, pero que durante largas décadas ha estado hablando en la intimidad de mi mente) a ser un cronista fiel, y no sólo por amor a la verdad, ni por el deseo (sin duda, muy lícito) de instruir a mis futuros lectores: sino también para que mi memoria marchita y fatigada pueda liberarse de unas visiones que la han hostigado durante toda la vida. (44)

Fiel a la ideología de su orden, benedictina, de carácter conservador, y aunque admirando por momentos la agudeza de su maestro fray Guillermo, el anciano Adse escribe estas palabras de él en el Ultimo folio:

No volví a verle. Mucho más tarde supe que había muerto durante la gran peste que se abatió sobre Europa hacia mediados de este siglo. Ruego siempre que Dios haya acogido su alma y le haya perdonado los muchos actos de orgullo que su soberbia intelectual le hizo cometer. (45)

Y si su maestro se había mostrado alegre frente a la expectativa del nuevo mundo (cuyos avances filosóficos y científicos mejoraría a la humanidad), Adse presentía la llegada del Anticristo: "Est ubi gloria nunc Babylonis? ¿Dónde es

tán las nieves de otra época? La tierra baila la danza de la Macabré; a veces me parece que surcan el Danubio barcas cargadas de leces que se dirigen hacia un lugar sembrío. (46)

### 3. Interpretación.

#### a. El texto legible.

El texto El nombre de la rosa puede ser interpretado sobre la base de la cuatripartición del sentido que su propio autor expuso en Obra abierta (47), referente a la teoría del alegorismo en las Sagradas Escrituras (cfr. en el apartado La poética contemporánea, p.127).

Esta teoría prevé la posibilidad de leer El nombre de la rosa en cuatro niveles: literal, alegórico, moral y anagógico (48), porque el propio texto contiene la información necesaria (expuesta en el texto escribible) para permitir la existencia de estas cuatro isotopías -concepto definido por Eco como "coherencia de un trayecto de lectura". (49)

#### 1) Lectura literal.

La interpretación literal de El nombre de la rosa es preponderada por la Fábula del proceso épico y la Fábula policíaca, que hacen del texto una novela históri-



ca y policíaca.

Novela histórica ambientada en Italia, a principios del siglo XIV, en el año 1327, cuyo tema central es la lucha entre el Imperio y el Papado, en vísperas de la consolidación de una estructura comercial y financiera frente a la cual entra en crisis la feudal con su cultura.

Y dentro de este marco histórico, la novela policíaca se liga a la histórica mediante una Fábula de conexión o de enlace: un joven benedictino alemán, amanuense, llamado Adso de Melk, es encomendado por su padre con el franciscano Guillermo de Baskerville, este último encargado por el emperador germano de una misión importante: negociar la paz entre Imperio y Papado.

Y la novela policíaca que narra la historia de siete óbitos y el descubrimiento de sus motivos por fray Guillermo, ocurridos en una abadía benedictina italiana que finalmente arde en llamas con todo y su tesoro intelectual (libros).

2) Lectura alegórica.

El nombre de la rosa es una alegoría sobre la realidad contemporánea.

Fray Guillermo de Baskerville es el semidetektivado, lector de los signos que representan a sus ojos una trama cri-

minial en la cue mueren monjes, víctimas de una causa desconocida. Hombre de ciencia, comprometido con descubrir la verdad (tanto de los acontecimientos de la abadía como los fenómenos del gran libro de la naturaleza), se aventura dentro del mundo cerrado y medieval de una abadía benedictina, fortaleza que protege a sus habitantes de la evolución que se gesta fuera de sus muros.

Y por detrás de este personaje se distingue la silueta del semiólogo Umberto Eco, autor de Apocalípticos e integrados, el Tratado... y La estrategia de la ilusión (entre otras obras, ensayos y artículos periodísticos); crítico de los productos de la industria cultural del siglo XX, y que se ha internado, como verdadero semiodetective, dentro de la fortaleza que es la actual "cultura de masas", para desmontar su mito.

Opuesto al personaje fray Guillermo, se encuentran otros dos. Abbone, inspirado en la teología tomista; y Jorge de Burgos, verdadero decano del monasterio que conoce todos sus secretos, custodio de las reglas de su orden (benedictina) y de la ortodoxia religiosa.

Ambos representan la semiosis cerrada o semiosis teocéntrica que imperó durante la Edad Media. Semiosis para la que

tode signo era efecto del Signe mayor o causa primera (no causada, según Santo Tomás): Dios.

Tode texto se mantenía dentro de la periferia de esta semiosis, y era interpretado siguiendo este Logos anagógico (sentido supremo, por ser divino) por las auctoritas eclesásticas. Y los autores escribían también según este Logos:

El orden de la obra de arte es el mismo de una sociedad imperial y teocrática; las reglas de lectura son reglas de gobierno autoritario que guían al hombre en todos sus actos, prescribiéndole los fines y ofreciéndole los medios para realizarlos. (50)

Por eso, las primeras palabras del narrador-autor del manuscrito son: "En el principio era el Verbo y el Verbo era en Dios, y el Verbo era Dios". (51) Corresponden a las mismas del Evangelio de San Juan; y con ellas, Adse intenta ser fiel al sentido ("Único") de las auctoritas y a la ortodoxia religiosa.

Con ello, durante la Edad Media, las auctoritas mantuvieron el cierre de los sistemas orientándeles en un sólo sentido: Dios.

Sin embargo, de acuerdo con la teoría de la cultura que presenta Eco en su Tratado..., la cultura (en general) se

compone de sistemas de significación (códigos) cuya característica esencial es el ser 'formas abiertas' pues se reestructuran, desaparecen y crean con el paso del tiempo.

Y en el siglo XX, dentro de la Sociedad unidimensional, imperan las auteritas de la ideología dominante a través de la industria cultural: nueva clausura de los sistemas y delimitación de la semiosis (controlada y dirigida).

La intertextualidad y la semiosis ilimitada son prohibidas -lo mismo que Jorge de Burgos hizo custodiando la biblioteca, símbolo de la enciclopedia semántica y foco de la semiosis indefinida, pues contenía todos los libros (al igual que la biblioteca de Babel del otro Jorge: el invidente Jorge Luis Berges), sometidas por el nuevo texto clásico que se rige por un nuevo Leges: el que le proporciona el análisis del mercado cultural, para confeccionar una lista de "pedidos formulados".

Razón por la que el moderno fray Guillermo-Ece, con la misma ironía (socrática) del franciscano, derrumba los mitos de la cultura unidimensional haciendo reír a sus lectores.

Entregándose también al "juego" de la semiosis ilimitada, buscando la resapertura de los sistemas, a través de la narrativa cuya finalidad es alcanzar el efecto poético, que

consiste en: "(...) la capacidad que tiene el texto de generar lecturas siempre distintas, sin agotarse del todo". (52)

### 3. Lectura meral.

En El nombre de la rosa esta lectura corresponde a una lectura de ideas lógico-filosóficas "(...) donde ética y semiótica son una misma cosa". (53)

Durante la noche del Cuarto día, cuando Adso cuestiona acerca de la existencia del //unicornio//, fray Guillermo le explica el sentido del pensamiento nominalista (cfr. Código franciscano-nominalista, pp. 166 y 167) de la siguiente manera:

El hombre posee el conocimiento a través de signos de signos. Todo percepte (ente real e cosa) deja una impresión (imprenta) en la mente que es una idea, y ésta a su vez deja otra impresión que es la imagen. Lo que queda representado así:

Percepte -----	Idea -----	Imagen
(cosa)	(signo)	(signo)

La idea es el signo de una cosa (percepte), y la imagen es un signo de la idea; entonces la imagen es el signo de otro signo.

Si se recuerda el ejemplo del apartado El campo semántico

ce (cfr. pp. 78 y ss.) se entiende lo siguiente: frente al percepto //silla//, se tiene la idea o concepto que es su definición: "asiento con respaldo y cuatro patas", y luego de éste la imagen visual que es la palabra /silla/. Y esta última tiene otra imagen que es un diseño icónico de una silla, a su vez con otro signo que es el sinónimo /asiento/, y una serie de interpretantes más.

Y por medio de esta semiosis ilimitada --que según el Tratado... se circunscribe por el campo semántico, y según Lector in fabula se circunscribe en el momento en que se interpreta el signo y provoca una conducta-- se adquiere el conocimiento de ese signo (la silla), y nunca en el percepto mismo: //silla//.

Y, precisamente, en esto se encuentra la idea principal de la teoría semiótica del Tratado... de Eco: el conocimiento del mundo es proporcionado por los sistemas de significación que integran una cultura; en vez de cosas (o perceptos), el hombre posee signos y, cuando quiere aprehender la cosa particular pasa de un signo a otro, siguiendo ese proceso de semiosis ilimitada.

Por eso Eco, en el Tratado..., habló de la semiótica como de una teoría de la mentira:

(...) La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda

CONSIDERARLOS como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substitute significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir. (54)

Así, lo que actualmente se conoce como rinoceronte fue algo distinto durante el medievo, cuyos sistemas de significación registraren como unicornio. Por eso, para un hombre del medievo sí existía el unicornio, no porque hubiese visto un //unicornio// real (percepte), sino porque estaba codificado como tal en el saber de la cultura medieval.

Ahora bien, lo importante para el nominalista fray Guillermo es llegar hasta el percepte mismo, lo cual proporciona un conocimiento claro del mundo. Dice a Adso:

-(...) la verdadera ciencia no debe contentarse con ideas, que son precisamente signos, sino que debe llegar a la verdad singular de las cosas. Por tanto, me gustaría poder remontarme desde esta impronta de una impronta hasta el unicornio individual que está al comienzo de la cadena (...) (55)

El ideal de fray Guillermo es trascender la representación en signo de los objetos (del mundo) para llegar a ellos mismos.

#### 4) Lectura anagógica.

En los Ensayos sobre El nombre de la rosa, Renato Giussani escribe respecto de la lectura anagógica de esta novela -cuyo, según la teoría del alegorismo, es la más importante porque habla del sentido último, por ser el divino, de las Sagradas Escrituras:

(...) este nivel está "vacío" indeterminado, susceptible de ser llenado en el mejor de los casos por la buena voluntad e la fe incierta del lector, como corresponde a la novela de una época sin Verdad, en la que el Ser e por el los dioses hace tiempo que dejaron de hablar. (56)

A continuación se verá por qué este nivel está "vacío" de sentido.

En sus Apostillas a El nombre de la rosa, Eco indicó que la interrogación metafísica del filósofo es semejante a la del detective:

En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (...) coincide con la de la novela policíaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (...) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable. (57)

El filósofo (nominalista) pretende llegar hasta el obje-



te particular (percepto) para obtener el conocimiento claro; mientras, el detective trata de encontrar al criminal. Y ambos le intentan imaginando una relación lógica de los hechos (en el primer caso de los hechos del mundo, en el segundo, de los hechos delictuosos).

Ahora bien, en sus Apostillas... Eco afirmó de su novela que: "(...) se trata de una novela policíaca donde se descubre bastante poco y el detective es derrotado". (58)

Y, efectivamente, fray Guillermo siguió una hipótesis falsa que lo alejó de lo que verdaderamente estaba sucediendo: los asesinatos eran realizados por una mente criminal que obedecía el "toque de las siete trompetas", narrado en El Apocalipsis de San Juan. Y únicamente hasta el último momento, después de cinco muertes, más la del Abad que estaba por ocurrir, Adso hizo un "vane" comentario que le descubrió a fray Guillermo el secreto para penetrar el finis Africae y encontrarse con el asesino y el libro.

Y entonces fray Guillermo -y con él los lectores de la novela- descubre que nunca existió una inteligencia que ordenara las muertes de los monjes: Adelmo se había suicidado (aunque inculcado por las palabras de su confesor Jorge); Venancio, Berengario y Malsquies se envenenaron por hojear la Poética para saciar su curiosidad (Jorge no untó de veneno las hojas del libro precisamente para estos tres, si-

no para todo aquel que llegara a leerle); Severino fue víctima de los celes de Malaquías (quien suponía relaciones amorosas entre el padre herbolarie y su amado Berengario)†, solamente Abbene fue presa directa de Jorge, y fue encerrado en una sala contigua al finis Africæ.

En suma, nunca existió una lógica de los hechos (ni plan especulativo) de parte del "asesino" Jorge. Estos hechos obedecieron al azar. Fue el propio fray Guillermo quien impuso esa lógica, y por ello descubrí muy poco, y demasiado tarde: no recuperé el segundo libro de la Poética, no salvé de las llamas a la biblioteca y a la abadía.

Al final, contemplando la consumación del monasterio, el semi-detective derrotado dice a Auso:

-Nunca he dudado de la verdad de los signos, Auso, son los únicos que tiene el hombre para orientarse en el mundo. Lo que no comprendía fue la relación entre los signos. He llegado hasta Jorge siguiendo un plan especulativo que parecía gobernar todos los crímenes y sin embargo era casual. He llegado hasta Jorge buscando un autor de todos los crímenes, y resultó que detrás de cada crimen había un autor diferente, o bien ninguno. He llegado hasta Jorge persiguiendo el plan de una mente perversa y razonadora, y no existía plan alguno, o mejor dicho, el propio Jorge se le fue de las manos su plan inicial y después empezó una cadena de causas, de causas concomitantes, y de causas contradictorias entre sí, que proce-

dieron por su cuenta, creando relaciones que ya no dependen de ningún plan. ¿Dónde está mi ciencia? He sido un testarudo, he perseguido un simulacro de orden, cuando debía saber muy bien que no existe orden en el universo. -Pero, sin embargo, imaginando órdenes falsos habéis encontrado algo...

-Gracias, Adse, has dicho algo muy bello. El orden que imagina nuestra mente es como una red, o una escalera, que se construye para llegar hasta algo. Pero después hay que arrojar la escalera, porque se descubre que, aunque haya servido, carecía de sentido (...)

-Así suena en mi lengua. ¿Quién lo ha dicho?

-Un místico de tu tierra. Lo escribí en alguna parte, ya no recuerdo dónde. Y tampoco es necesario que alguien encuentre alguna vez su manuscrito. La únicas verdades que sirven son instrumentos que luego hay que tirar. (59)

Es derrotado el detective, y es derrotado también el filósofo. Este último comprende que el hombre, para conocer el mundo (universo), imagina órdenes en los que organiza los hechos de la realidad -como la propia lengua verbal y el resto de los sistemas de significación o códigos. Pero estos órdenes son simplemente una representación del mundo (y sus hechos), nunca son el mundo mismo, la realidad misma (son sólo signos de ella).

En ocasiones representación y realidad (palabra y cosa) se aproximan, como cuando fray Guillermo atinó con el caba-

llo del Abad; pero, en otras, son completamente disímiles, y por eso fray Guillermo imaginó un orden equivocado con el falso "plan apocalíptico". Y es por esta razón que el filósofo comprende que estos órdenes, una vez que sirven (y si no es así, con mayor razón), deben de ser "arrojados", olvidados; el mayor error es creer que representación y realidad son lo mismo. En suma, el orden que la Ciencia atribuye al Universe, no pertenece a éste sino a ella misma que lo escudriña con esos ojos: "no existe orden en el universo".

Y este es el desencanto nominalista. Por más que el semidetektivé se remontó de signo en signe, buscando una "relación entre los signos", para llegar al percepto que está "al final de la cadena" (de la semiosis ilimitada), el sesi no, no lo logró y se perdió en esta semiosis. Tratando de llegar hasta la realidad a través de su representación (significa), se quedó finalmente con la representación mientras que aquella se le fue de las manos.

Se convalida la teoría semiótica de Eco: finalmente lo que se tienen son signos, y signos de signos. Se "habla" de las cosas a través de los sistemas de significación, independientemente de que éstas existan realmente o no.

Por eso, al final del manuscrito escribe Adas -contagado

del desencanto nominalista de su maestro: "stat rosa pristina nomine, nomine nuda tenemus", cuya traducción es: "la rosa primigenia existe en cuanto a nombre, sólo poseemos simples nombres". (60)

El hombre, en su afán de conocimiento, se pierde en el "juego" de la semiosis ilimitada; intenta remontarse de signo en signo hasta el percepto real, hasta la rosa primigenia y original, y sufre el desencanto de quedarse finalmente con otro signo más: el nombre de esa rosa primigenia e inalcanzable, cuya grafía es /ROSA/.

Surge la pregunta: ¿y qué cosa es una rosa? Sigue el afán de llegar a la rosa primigenia, al sentido e significado original y único de la palabra /rosa/. Pero éste se evade: "(...) porque la rosa es una figura simbólica tan densa que, por tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos (...)" (61).

Así, la respuesta a esa pregunta se encuentra en el verso de Gertrude Stein: "una rosa es una rosa es una rosa es una rosa" (62), cuya ambigüedad invita al lector a llenar el sentido vacío de la palabra /rosa/.

De la misma manera, el lector de El nombre de la rosa, -quien antes del final pensaba como fray Guillermo que una mente criminal gobernaba todos los asesinatos, y durante

la lectura elabora hipótesis en ese sentido- descubre que los órdenes que imaginó no corresponden a lo que realmente sucedió. Y que lo sucedido: las siete muertes, la epirosis de la abadía, la reunión de las delegaciones, el conflicto entre Papado e Imperio; no obedeció a una lógica que enlazara entre sí a los hechos.

Estos suceden al azar. Por ejemplo, la fábula del proceso épico, aunque contextualiza, no incide en la fábula policíaca que se desarrolla por su cuenta, mientras que la que enlaza a ambas, fábula de conexión o enlace, también tiene su desarrollo independiente y termina el Sexto día.

Pero, hasta antes del Tercero día, que es cuando se descubre todo, el Lector Modelo elabora hipótesis con base en la unión que hace de las tres fábulas: por ejemplo, que los asesinatos obedecen al conflicto político entre los dos poderes (Papado e Imperio). Y, movido por el texto, intenta ligar, por un principio necesario, a sucesos, personajes, fábulas, etc., hasta que finalmente, descorrido el velo, queda presa también del desencanto nominalista: nunca aprehendió una verdad necesaria porque ésta nunca existió.

Quedándose con sus hipótesis equivocadas (unas moderadamente verosímiles y otras no), el Lector Modelo siente el vacío de la carencia de un sentido necesario. Ante la inexig

tencia de esa verdad palpable que buscaba (un sentido obvio, único) se queda finalmente sólo con signos: el discurso literario de El nombre de la rosa; detrás del cual no se oculta referente alguno.

El nombre de la rosa es un signo sin significado único porque no señala a un referente único. Extraño a los ojos del lector, este signo (que se le presenta como un sentido obtuso) se vuelve ambiguo e indefinido. Como la palabra o nombre o signo /ROSA/ invita al lector para que lo llene de sentido.

Por esta razón el nivel anagórico está vacío. En este nivel se da la interpretación global de un texto, su sentido último. Y El nombre de la rosa no lo presenta porque no existe.

## B. Un testamento teocéntrico.

### 1. Descripción.

La novela El testamento de San Juan, de J.J. Benítez, está dividida en cuatro partes:

Primero un prólogo en el que una persona pone a disposición de los lectores el testamento, hasta entonces inédito, de uno de los apóstoles que siguieron a Jesús de Nazareth.

La segunda consta de un saludo a los destinatarios del

testamento, y a continuación las palabras en las que su autor, el apóstol Juan de Zebedeo, expone lo que considera como el verdadero mensaje de Jesús.

La tercera está subdividida en nueve capítulos, a través de los cuales el apóstol relata la revelación divina que le enseñó el universo de Dios, los atributos de éste y los del llamado Espíritu Infinito, y la verdad sobre el origen de Jesús de Nazareth. Los títulos de los nueve capítulos son: "La segunda revelación", "La visión de la isla de Dios", "Las siete escuelas de Dios", "El segundo viaje hacia Dios", "La visión del guardián", "Los trabajos del Señor", "La segunda fuente", "La tercera fuente" y "Los siete sueños de la muerte".

Y, finalmente, un epílogo en el que el apóstol se despide de sus destinatarios bendiciéndoles.

El personaje único de esta novela es el apóstol Juan de Zebedeo. Aunque en ocasiones relata algunos episodios de la vida de Jesús de Nazareth, y da informes sobre los otros once apóstoles (Andrés, Pedro, Natanael -o Bartolomé-, Mateo Leví, Simón Zelote, Judas de Alfeo, Santiago de Alfeo, Tomás Didimeo, Felipe, Santiago de Zebedeo y Judas Iscariote), éstos son mencionados solamente, por lo que no se los considera aquí como personajes.



## 2. Análisis.

### a. El texto escribible.

#### 1) Circunstancias de enunciación

Lo mismo que la novela de Umberto Eco, El testamento de San Juan es un discurso literario del género novela por las dos razones antes señaladas (cfr. p. 148): la institución literaria la clasifica como tal, y además cumple con las condiciones generales de toda secuencia narrativa.

En El testamento de San Juan hay dos narradores: primero, el que escribe el prólogo y afirma haber encontrado el testamento del apóstol Juan de Zebedeo en una Fundación Urantia, en la que ha permanecido desde 1938 sin poder hacerse público por ser contrario a los intereses de la Iglesia oficial.

El siguiente narrador, o narrador-autor, es el apóstol Juan de Zebedeo.

El testamento de San Juan es una narración en primera persona o narración subjetiva. El propio narrador-autor relata y comenta el contenido. Además se trata de una narración de forma epistolar y por lo tanto de una novela epistolar, como se verá enseguida.

Operaciones de tipo filológico.

Durante el sexto año del gobierno de los emperadores romanos Nerva y Trajano (63), aproximadamente en el año 102 d. de J.C., en la ciudad de Efeso (64), el apóstol Juan de Zebedeo, de cien años de edad, escribe su cuarta y última epístola, dirigida a las "Siete señoras elegidas" e a las siete iglesias que se encontraban en Asia Menor: Efeso, Smirna, Tiatis, Sardis, Filadelfia y Laodicea (65).

## 2) Códigos e sistemas de significación.

Dos códigos conforman a esta novela epistolar: Código del proceso épico e código histórico y el Código bíblico.

### a) Código del proceso épico e código histórico.

Este código se divide en dos:

Código de la historia de Roma (año 753 a. de J.C. al 476 d. de J.C.); Código de la historia del cristianismo.

Código de la historia de Roma (año 753 a. de J.C. al 476 d. de J.C.)

Roma fue fundada en el año 753 a. de J.C. En el año 509 de la misma era se consolidó como una república, y fue extendiendo su territorio de la siguiente manera (tanto la re-

ma republicana como la imperial):

Por Europa hasta el mar del Norte, y los ríos Rin y el Danubio, que actualmente constituye los siguientes países: Inglaterra, Bélgica, Holanda, Francia, España, Portugal, Italia, Suiza, parte de Alemania, Yugoslavia, Grecia, Bulgaria, Rumania y Turquía europea.

En Asia menor ocupó la región que es hoy Palestina, Siria y Turquía.

Y en el Africa septentrional lo que es ahora Egipto, el norte de Libia, Tunicia y el norte de Algeria.

En el año 27 a de J.C. Roma se transformó en el Imperio Romano, y fue nombrado su emperador a Octavio con el nombre de Augusto, al que le siguieron cuatro dinastías imperiales:

La dinastía Julio-Claudia (Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón) del año 14 d. de J.C. al 68 d. de J.C.; la dinastía Flavio (Tito Flavio Vespasiano y sus hijos Tito y Domiciano) del año 69 al 96 d. de J.C.; la dinastía Antonia (Nerva, Traiano, Adriano, Antonia Pío, Marco Aurelio y Cómodo) del año 96 al 193 d. de J.C.; y la dinastía de los Severo (Septimio Severo, Caracalla, HelioGábalo, Alejandro Severo) del año 193 al 235 d. de J.C.

Del año 270 al 363 d. de J.C. continuó una monarquía militar a la que se impusieron los siguientes emperadores: De-

micie Aureliano, Tácito, Marco Aurelio Probo, Marco Aurelio Caro, Diocleciano, Constantino -que instaló la capital del imperio fuera de Roma, en la ciudad oriental de Bizancio, y que llamó Constantinepla- Constancio y Juliano el Apóstata.

Hubo otra anarquía militar en la que se sucedieron seis emperadores, y luego se impuso Teodosio (379 al 395 d. de J.C.), con cuyos sucesores, sus hijos Honorio y Arcadio quedó dividido el imperio en: Imperio Romano de Occidente y su emperador Honorio, que sucumbió en el año 476 d. de J.C. frente a la invasión de los germanos; e Imperio Romano de Oriente con su emperador Arcadio, destruido por la conquista de los turcos sobre Constantinepla el año 1453.

#### Código de la historia del cristianismo.

A principios de la era cristiana nació Jesús de Nazareth en Belén (pequeño pueblo de Judea, al sur de Palestina), durante la época del emperador romano Augusto. La mayor parte de su vida la pasó en Nazareth, ciudad de Galilea, al norte de Palestina.

A los treinta años se hizo bautizar por un profeta judío llamado Juan Bautista, y luego se retiró al desierto a un ayuno de cuarenta días. A su regreso Juan lo proclamó como

"el hijo de Dios enviado para salvar a los hombres", y desde este momento Jesús predicó a los judíos durante tres años, durante el reinado del emperador Tiberio, seguido de doce fieles compañeros llamados apóstoles.

Los judíos veían en las enseñanzas de Jesús un desafío a sus propias creencias y le acusaron de imposter, pues se decía ser el hijo de Dios (el Mesías), y fue llevado ante el consejo judío de sacerdotes que le condenó a muerte.

Como Palestina era una provincia del Imperio Romano, dicha condena carecería de valor en tanto no la ratificara el gobernador romano de la región: Poncio Pilatos. Y ante él, los judíos acusaron a Jesús de desafiar la autoridad del propio emperador Tiberio, y Pilatos se los entregó para que éstos lo azotaran y crucificaran en el Gólgota, colina próxima a Jerusalén. (66)

Después de la muerte de Jesús, los apóstoles continuaron la prédica de su doctrina entre los habitantes de Palestina y, pronto, la nueva religión comenzó a difundirse entre los gentiles (es decir, no judíos).

La más antigua comunidad cristiana, la de Jerusalén, dirigida por los doce apóstoles, estuvo adherida al culto judío; pero ya a mediados del siglo I d. de J.C., las comunidades cristianas se separaron completamente del judaísmo y

constituyeron la nueva religión: el cristianismo.

Apreciados como enemigos del Imperio Romano, los cristianos fueron perseguidos desde la época de Nerón (año 64 d. de J.C.) y, posteriormente en mayor medida, con los emperadores Trajano, Adriano, Marco Aurelio, Septimio Severo, Maximiliano, Decio, Valeriano y Diocleciano.

Dichas persecuciones disminuyeron cuando el emperador Constantino proclamó oficialmente la tolerancia para la religión cristiana por el edicto de Milán en el año 313 d. de J.C. No fue sino hasta la época del emperador Teodosio (379 a 395 d. de J.C.) cuando triunfó el cristianismo en el Imperio Romano, convirtiéndose en la religión única y exclusiva.

#### b) Código bíblico.

El testamento de San Juan es una novela epistolar que relata una cuarta epístola escrita por el apóstol Juan de Zebedeo. Por lo tanto, remite al código de las Sagradas Escrituras, que es el siguiente:

El conjunto de libros sagrados escritos por los hebreos y los cristianos han sido reunidos, a través de la historia, bajo un mismo texto cuyo título es: La biblia (de la traducción latina del griego biblia que significa "libros").

La biblia se encuentra dividida en dos partes: Antiguo

Testamento, escrito por los hebreos, consta de cuarenta y cinco libros; y Nuevo Testamento, escrito por los primeros cristianos, que consta de veintisiete textos, que son:

Cuatro Evangelios, de los apóstoles Mateo, Juan de Zebedeo, Marcos y Lucas (estos dos últimos discípulos de Pedro y Pablo respectivamente).

El texto Hechos de los apóstoles. Veintiuna Epístolas dirigidas por los apóstoles a las diferentes comunidades cristianas con las que se mantuvieron en contacto, y a sus discípulos y amigos: catorce de Pablo (67), una de Santiago, dos de Pedro, una de Judas y tres de Juan.

Y el libro profético El Apocalipsis de Juan.

### 3) Estructuras narrativas e fábulas.

El testamento de San Juan se compone de tres fábulas principales: Fábula del apóstata, Fábula del cristianismo y Fábula de la revelación divina.

#### a) Fábula del apóstata.

A principios del siglo II a. de J.C., durante el gobierno del emperador romano Trajano, en la ciudad de Efeso, el apóstol Juan de Zebedeo, a los cien años de edad, redactó una cuarta epístola a las siete comunidades cristianas, en la que se retractó del mensaje que él y los

otros once apóstoles (muertos e desaparecidos) legaron a la humanidad cristiana a través de sus Evangelios, Epístolas, y de los otros dos libros: Hechos de los apóstoles y El Apocalipsis.

Receado de su familia y bajo los cuidados de su nieta, emienda ese grave error mediante esta epístola, señalando los puntos equívocos de los libros sagrados. Y, durante tal apostasía, hace un repase de la historia del cristianismo a partir de la fiesta de Pentecostés (68) hasta la consolidación del cristianismo, que enseguida será expuesto.

#### b) Fábula del cristianismo.

Cincuenta años después de la muerte y resurrección de Jesús de Nazareth, se reunió una asamblea de 120 creyentes en la morada del difunto Elías Marcos. Hacia el mediodía, entre los fieles, descendió el Espíritu Santo reafirmando la existencia de Dios.

Y esta fue la festividad de Pentecostés. Entusiasmados por semejante revelación, los apóstoles, encabezados por Pedro, fueron al Templo de Jerusalem y se lanzaron por las calles y aldeas de Israel, proclamando el triunfo de Jesús sobre el Maligno y su próxima vuelta al mundo, frente a judíos y gentiles.

El número de fieles aumentó en el Templo. Oraban y pre-



clamaban que en Pentecostés había sido anunciada la Parusía o segunda resurrección de Jesús; y así, muchos seguidores se desprendieron de sus riquezas (tierras, dinero y patrimonios) en beneficio de las más necesidades. Sin embargo, pasaron semanas y meses y Jesús ya no volvía por segunda ocasión; se agotaron los fondos de esta fraternidad cristiana de Jerusalem, hasta que cayó en la pobreza.

Mientras tanto, los saduceos (69) perseguían y castigaban cristianos.

Poco después, en el año 35 d. de J.C., un grupo de creyentes griegos provenientes de Alejandría (70) y encabezados por un hombre llamado Esteban, entró a Jerusalem y rechazó el hecho de que la nueva religión cristiana de los apóstoles estuviera bajo las normas y rituales judíos. Esteban se enfrentó al apóstol Pedro y, junto con su grupo, denunció públicamente la "servidumbre de la comunidad cristiana (de Jerusalem) a la religión mesiánica e judía", razón por la que terminó lapidado (71).

Al mes de la muerte de Esteban, se reunió en Jerusalem una asamblea presidida por los apóstoles que acordó separarse de la religión mesiánica y, en general, de los no creyentes. En su lugar se organizó una nueva comunidad cristiana, cuyo jefe fue Santiago.

Se constituyó entonces formalmente la Iglesia cristiana: primero fueron las siete iglesias (Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardis, Filadelfia y Laodicea).

Como continuaban las persecuciones a los cristianos, estos tuvieron que emigrar de Jerusalén y establecerse en distintos dominios del Imperio Romano, expandiendo así la religión por todo el imperio.

Esta situación fue aprovechada por los apóstoles que disintieron de este cristianismo equivocado: Natanael partió a Mesopotamia para evangelizar; Mateo Leví partió a Siria y Tracia; Simón Zeleote a África, lo mismo que Tomás Dídimo.

c) Fábula de la revelación divina.

Luego de disentir de los libros sagrados del Nuevo Testamento, y de repasar el nacimiento de una nueva religión que nació deformada, el cristianismo, Juan pasa a relatar una visión que le fue revelada en un sueño, que difiere de aquella primera que tuvo en la isla griega de Patmos, entre los años 92 y 95 d. de J.C.; la visión del Apocalipsis, narrada en ese texto con el mismo título.

En un sueño, Juan tiene una visión como la de El Apocalipsis. Primero, al despertar se encuentra con siete ángeles

cuyo tesoro son siete libros en los que se guardan siete secretos divinos, y que son los siete atributos de Dios, ahora revelados a Juan por los siete ángeles: infinitud, perfección, justicia, misericordia, amor, bondad y belleza.

Luego de conocer los siete atributos, el Espíritu de Dios desciende y eleva a Juan sobre los cielos, la Tierra, la Luna, el Sol y las estrellas, y le muestra el universo divino: siete superuniversos, cada uno compuesto de cien mil universos, rodean al Gran Universo Perfecto de Havana o Isla Nuclear de Luz (sede de los seres más puros y divinos). El séptimo de los superuniversos es llamado Universo de Nebadon, y uno de sus cien mil universos es aquél en el que se halla el que contiene a la Tierra.

Entonces Juan conoce la Trinidad que rige a todo ese universo: el Padre Universal, el Hijo Original y Eterno, y el Espíritu Infinito.

El Hijo Original y Eterno fue enviado desde el Universo de Havana hacia los siete Superuniversos. En el séptimo Superuniverso, el Universo de Nebadon, encarnó en siete mundos distintos como Miguel de Nebadon; pero en cada mundo encarnación adoptó un nombre propio de ese mundo. Así, en el séptimo mundo, el más imperfecto por ser humano, encarnó con el nombre de Jesús de Nazareth. Al terminar su séptimo en--

carnación regresó a la sede principal del Universo de Nebadon, nuevamente con el nombre de Micael de Nebadon, y de ahí regresó al Universo de Havona como Hijo Original y Eterno.

Luego de conocer el verdadero origen de Jesús, el Espíritu de Dios le explica a Juan cómo fue creado el universo divino en siete días.

De ahí, Juan es transportado a la Ciudad Santa de Jerusalem para que beba de las tres fuentes que la alimentan: la del Padre, el Hijo Original y Eterno, y la del Espíritu Infinito, conociendo los atributos y características de los tres.

Finalmente, el Espíritu revela a Juan el secreto de las siete muertes: al morir en la Tierra, el individuo recorre seis mundos distintos del Universo de Nebadon hasta que, en el séptimo, ya desprende completamente del cuerpo mortal, se prepara para viajar hacia el Gran Universo Perfecto de Havona.

Toda esta visión le es revelada a Juan de Zobedo por seres divinos que le instan a registrarla en un escrito que deberá leer a la humanidad.

#### 4) Intertextualidad.

El testamento de San Juan toma sus fuentes de los distintos libros que componen al Nuevo Testa-

mente, y en algunos casos de los del Antiguo Testamento, como el Génesis (cfr. Código bíblico, pp.215 y 216). Ejemplo de ello son las siguientes cuadros intertextuales:

La segunda epístola del verdadero apóstol Juan de Zebedeo, dirigida a una de las siete iglesias, comienza así: "(...) El anciano a la señora elegida y a sus hijos, a quienes yo amo en la verdad (...) (72). Y, de manera similar, comienza El testamento de San Juan o cuarta epístola dirigida a las siete iglesias, con el siguiente saludo: "(...) Yo, a las siete Señoras elegidas y a sus hijos, a quienes amo, según la verdad del Engendrado de Dios". (73)

También, las primeras palabras del Génesis (74) relatan la creación del mundo por Dios, en siete días. El primer día los cielos y la tierra, pero como habían tinieblas creó también la luz: "(...) Y vio Dios que la luz era buena; y separó la luz de las tinieblas". (75)

El segundo día separó las aguas de la tierra, y llamó a las primeras Mares y a los segundo Tierras: "(...) Y vio Dios que era buena". (76): El tercer día la hierba y las plantas; el cuarto la Luna, el Sol y las estrellas; el quinto los peces y las aves; el sexto los animales de la tierra, y luego a los hombres y mujeres, concluyendo su obra el séptimo día, en que descansó.

Y de modo semejante, dentro de la revelación divina hecha al viejo Juan en El testamento de San Juan, este contempla los siete días en que Dios creó el séptimo superuniverso o universo de Nebadon. El primer día las diez ruedas que forman este superuniverso: "Y vio Dios que era bueno".

(77)

El segundo día las cien ruedas menores: "Y Dios vio que era bueno". (78) El tercero creó las cien universos que forman cada rueda menor; el cuarto las cien constelaciones que flotan en cada uno de los cien mil universos de Nebadon; el quinto las cien sistemas de cada constelación; el sexto las mil mundos de cada sistema; y el séptimo toda suerte de vida, y al hombre, y luego descansó de su obra. (79)

El número siete -para el Génesis número de días en que Dios creó el mundo, y luego retomado por El Apocalipsis en la versión de los siete ángeles que tocan las siete trompetas que descubren a Juan las catástrofes del mundo, el día del juicio final- es retomado en la obra de Benítez: siete ángeles que revelan los siete atributos de Dios, siete superuniversos y siete encarnaciones de Micael de Nebadon.

4) Estructura de mundos.

a) El apóstol Juan de Zebedeo.

Al comienzo de su cuarta epístola, el centenario Juan escribe:

Yo, el peor de los pecadores.

Hijos míos, es mi última hora. A no tardar seré reclamado a la presencia del Verdadero. Bien sabéis que todos mis viejos hermanos y compañeros en la verdad han muerto. Yo mismo soy un cadáver, que sobrevive por la gracia del Padre y los cuidados de mi nieta, consagrada a este despojo humano desde hace veinte años (...). Es, pues, el momento de tomar papel y tinta y confesar mis errores (...). Pues bien, vosotros, hijos míos, debéis ser misericordiosos para con este anciano que, a pesar de sus palabras y apariencia, ha cometido el más abominable de los pecados: caminar en las tinieblas y, lo que es más escandaloso, dejar que otros cayeran en el error. (60)

El último de los apóstoles, en un acto de contrición, se decide a enmendar su falta (y la de sus compañeros muertos), a través de una confesión escrita que rectifique el verdadero mensaje del enviado de Dios: Jesús de Nazareth.

Es una confesión, una epístola; y también un testamento, en el que Juan, sabiéndose próximo a la muerte, se propone la

gar la verdad única a la comunidad cristiana.

A lo largo de la carta-testamento, Juan conserva un tene afable y paternal con sus destinatarios. Dice: "Hijos míos" o "queridos". Pero cuando narra la revelación divina (cfr. antes pp. 219 a 221), la perspectiva de este narrador-autor es omnisciente, porque llega a tener la visión del mundo material y del divino, más allá de lo que los ojos y la mente humana común pueden ver y entender.

El centenario Juan subraya dos errores fundamentales del cristianismo recién nacido, y de los cuales se derivarían muchos más. Primero, luego del descenso del Espíritu en Pentecostés (cfr. Épula del cristianismo, pp. 217 a 219), los apóstoles anunciaron con gusto la Parusía y, lo mismo que sus seguidores, quedaron encantados con el hecho de la resurrección de Jesús, olvidando así el mensaje del Padre de este mismo.

Desde ese momento, la figura de Jesús o Cristo (81) se volvió el centro de la mirada de todos los fieles (apóstoles, judíos y gentiles), quienes crearon una religión en torno a su imagen, olvidando que él era sólo un enviado del Padre. Con esto, el cristianismo quedó como la religión de Cristo, pero no de Dios.

El otro error sucedió después de la lapidación de Este--



ban (ofr. Áncora del cristianismo). La asamblea de Jerusalén, presidida por los apóstoles, dictaminó que el cristianismo se separara de la religión judía para constituirse como iglesia independiente.

Con estos dos grandes errores, según Juan, el cristianismo olvidó el verdadero mensaje de Dios, que es el Espíritu de la Verdad y consiste en: "(...) el Padre Universal es Padre de todos los humanos" (82), esto es: la paternidad universal de Dios. Y al ser Padre de todos los hombres, porque está en ellos, se vuelve universal la relación filial de éstos.

Pero, al fijar la atención en la figura de Cristo, la nueva religión olvidó aquel mensaje y creó una iglesia propia, que excluyó a todos aquellos que no participaban de su creencia en Cristo. Dicha Iglesia se politizó, enriqueció y es un nuevo poder unido al del Imperio Romano.

Al centrar la mirada en la figura de Cristo, esta Iglesia creyó en la santidad de ciertas familias, que luego devinieron en sacerdotes y obispos, únicos con la autoridad suficiente para guiar a los individuos (no santos) hacia Dios.

Y así, dice Juan: "Por todo cuanto lleve escrito y revelado en esta especie de testamento, yo, Juan de Zebedeo, Pregbitero de Efeso, me veo abocado a reconocer que la iglesia de

la que forme parte es una farsa". (83)

Tomando la idea de la paternidad universal de Dios, Juan rechaza a las siete iglesias, ya que si Dios está en todos los hombres, la salvación es individual y sin intermediarias. Por eso, el centenario apóstol dice de Dios:

(...) La religión que él nos enseñó no precisa de techos, cánones ni jerarquías. Vive en el espíritu humano como el jugo que nutre a las plantas. Es ese espíritu que mora en cada uno de nosotros su único y verdadero templo. Y a nosotros, individualmente, nos corresponde despertar y hacer despertar a los demás a esta esperanzadora luz. (84)

### 3. Interpretación.

#### a. El texto legible.

El testamento de San Juan, lo mismo que la novela de Eco, puede ser interpretado con base en la cuadripartición del sentido de la teoría del alegorismo, que propone cuatro niveles de lectura del texto.

#### 1) Lectura literal.

La interpretación literal de esta obra es proporcionada por la fábula del apóstata y la fábula de la revelación divina.

Durante el gobierno del emperador romano Trajano, a principios del siglo II d. de J.C., en la ciudad de Éfeso, el vijejo Juan de Zebeneo redacta una cuarta epístola dirigida a las primeras siete iglesias cristianas de Asia Menor (Éfeso, Esmirna, Pérgame, Tiatira, Sardis, Filadelfia y Laodicea), en la que se retracta del mensaje divino registrado en los libros sagrados del Antiguo y Nuevo Testamento, y expone el que considera como verdadero y único: la paternidad universal de Dios sobre los hombres.

Luego de esta apostasía y rectificación de dicho mensaje, el apóstol narra su visión del universo de Dios, que es en realidad un segundo Apocalipsis.

## 2) Lectura alegórica.

El testamento de San Juan es una novela escrita a finales del presente siglo XX, para la humanidad de esta época, y por lo tanto encierra una alegoría sobre la realidad contemporánea.

A través de ella su autor, J.J. Benítez, impugna la ortodoxia del dogma cristiano y, principalmente, disiente de la dirección espiritual que se arroja la Iglesia cristiana sobre todos sus fieles. Este último hecho sucedió desde la fundación de las siete iglesias de Asia Menor, cuya culminación data del momento en que el cristianismo se adhirió al

Imperio Romano durante el gobierno de Teodosio (379 a 395 d. de J.C.), al final de las persecuciones por parte de los romanos.

### 3) Lectura moral.

En un nivel moral, El testamento de San Juan tiene como mensaje primordial lo siguiente: la reconciliación individual de los hombres (los lectores de la obra) con Dios, despejada de intermediarios humanos (sacerdotes) y del dogma establecido por la iglesia cristiana para la enseñanza de esta religión.

En palabras del autor de esta novela epistolar, en su papel actancial de narrador-autor, Juan es:

(...) La religión no es un compromiso social y colectivo en el que la mayoría acata con sumisión lo que otros peces deciden como bueno o malo. La verdadera religión es siempre, por definición, un hallazgo individual, fruto de mil caídas, errores y éxitos. No os acomodéis en la falsa seguridad de las iglesias humanas. Pensad por vosotres mismos, aun a riesgo de que os marginen y aborrezcan. Nada hay más beneficioso para el alma que sus propios hallazgos individuales. Si en verdad os afanáis en la búsqueda de Dios, esa disposición será la prueba de que ya lo habéis encontrado. (85)

4) Lectura anagógica.

Al contrario de la novela de Eco, El testamento de San Juan tiene "lleno" el nivel anagógico con una idea e imagen: Dios. A partir del argumento que Juan retema de Jesús, la paternidad universal de Dios, éste último queda como el centro en que desembocan las otras tres lecturas: literal, alegórica y meral.

Al principio de la revelación divina, uno de los siete ángeles de los siete libros secretos le refiere a Juan lo siguiente:

Escucha lo que muy pocos saben. Dios es el único Dios. El es el Padre Infinito y creador, fiel a sí mismo. El es la fuente y el dispensador universal. Todas las almas brotan de esa fuente y a ella regresarán. Incluso las de los impíos y constructores de iniquidad. El es el Pensamiento Primericial, del que emanan todas las pensamientos. El es el Alma Suprema y el Espíritu Ilimitado de todo lo creado y por crear (...) (86)

Este nivel anagógico está lleno de la idea de un ser enigmático que va más allá del intelecto humano, por lo que el narrador-autor se ve en la necesidad de recurrir a las imágenes del universo divino para, a través del simbolismo alegórico, acercar al lector a ese ente que es fundamento de todo.

## Conclusión.

### A. Texto eteocéntrico.

A continuación se verá si la novela El nombre de la rosa cumple con las características del texto estético, establecidas por Umberto Eco, y que son: ambigüedad, invención, autorreflexión y apertura.

#### 1. Poética del texto abierto.

Mediante un proceso de comunicación, el texto El nombre de la rosa asocia cuatro sistemas de significación o códigos: histórico, teológico, semiótico y franciscano-nominalista.

Al hacerlo participa del modo de producción de signos que es la reproducción, ya que reproduce esos cuatro sistemas tipo mediante hipercodificación: para presentar un (os) contenido (s), parte de un sistema de la expresión previamente codificado.

Sin embargo, participa de otro modo de producción de signos: la invención, por la forma en que asocia dichos códigos; provoca ambigüedad en el texto (alterando ese plano de la expresión ya codificado, y obteniendo un contenido distinto), cuya consecuencia será la autorreflexión

del mismo, según se verá enseguida.

Ambigüedad y autorreflexión son alcanzados por este texto mediante tres elementos de estrategia textual, que son: ausencia de un narrador definitivo, intertextualidad sin límites y ambigüedad de la fábula global.

a. Ausencia de un narrador definitivo.

Se presentan tres narradores al principio de la novela: narrador-transcriptor, "presumiblemente" Umberto Eco, quien ha copiado un manuscrito elaborado por el abate Vallet, quien a su vez lo copió del benedictino Mabillon, quien afirmaba haber copiado el suyo de un original cuyo autor es Adso de Melk: narrador-autor (segundo narrador), del cual se desprende el tercero o narrador-protagonista.

Así, la historia que narra El nombre de la rosa comienza con un manuscrito encontrado por el narrador-transcriptor, reencontrado a su vez, anteriormente, por Vallet, y antes por Mabillon, quien lo copió de una fuente original: Adso, cuyo manuscrito es citado también en una obra de Milo Temesvar, quien lo tomó de la obra del padre Athanasius.

Pero aunque abunde el número de transcriptores, una y

sólo una es la fuente original del manuscrito: el octogenario Adso de Melk (narrador-autor y también protagonista). Sin embargo, este autor, aparentemente narrador definitivo que confiere sentido a su texto, escribe en el Ultimo folio -luego de que muchos años después de ocurrido el incendio de la abadía benedictina, visitó las ruinas de la biblioteca para recuperar pedazos y jirones de los libros ya casi inexistentes y formar en Melk su propia biblioteca "menor"- lo siguiente:

Cuanto más releo esta lista, más me convengo de que es producto del azar y no contiene mensaje alguno. Pero esas páginas incompletas me han acompañado durante toda la vida que desde entonces me ha sido vivir, las he consultado a menudo como un oráculo, y tengo casi la impresión de que lo que he escrito en estos folios, y que ahora tú, lector desconocido, leerás, no es más que un centón, un carmen figurado, un inmenso acróstico que no dice ni repite otra cosa que lo que aquellos fragmentos me han sugerido, como tampoco sé ya si el que ha hablado he sido yo o, en cambio, han sido ellos los que han hablado por mi boca (...). (1).

Con lo cual el narrador-autor, supuesto origen del manuscrito, se despoja de tal cargo enviando a sus lec-



tores hacia el infinito eco de la cosmológica biblioteca.

Si en toda novela el autor, voz primera y última del relato, se transforma en narrador (en su papel ectencial), y tras de éste se enmascara para dar sentido a su obra; en El nombre de la rosa se descubre un juego infinito de máscaras: detrás de un narrador hay otro, luego otro, indefinidamente, como sucede en el proceso de semiosis ilimitada de los signos -en donde no se llega a un interpretante final, signo último y pristino, puro y original, en donde termina la cadena de la semiosis.

Y esta infinidad de narradores significan la falta de una voz única que dote de sentido (obvio y preciso) al relato; y, como si se tratara de un círculo, es en el lector, quien dio comienzo a la lectura, en donde queda la iniciativa de la interpretación final: él se ve obligado a ser el último y verdadero narrador, porque en sus manos está el proporcionar la interpretación que el texto en sí rehúsa dar -y su interpretación, escrita o comentada, no será más que un interpretante más (de ninguna manera definitivo), un eslabón más dentro de la cadena infinita e incesante de la semiosis.

b. La intertextualidad.

Como se demostró en el análisis del texto, El nombre de la rosa es una novela eminentemente intertextual, plagada de citas y fragmentos de otras obras.

Obras de lugares y épocas distintos entre sí -el Génesis, escrito más de mil años antes de la era cristiana; El apocalipsis, de finales del siglo I u. de J.C.; obras del medioevo, del Renacimiento, la Ilustración, hasta el Tratado lógico-filosófico de Ludwig Wittgenstein de 1921, se dan cita en la novela de Eco, dentro de una circunstancia específica: Italia en el año de 1327.

Así, el texto es como el Aleph que describe Jorge Luis Borges: "(...) un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos" (2), o: "(...) el lugar en donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos" (3). La novela de Eco es el punto de reunión de voces de distintas épocas históricas, pero que al unirse -mediante esa intertextualidad "cosmológica", de épocas y lugares diversos-, crean un signo propio que es la novela (macrosigno), capaz de generar interpretaciones infinitas en sus lectores pues

se borran los límites del pasado y del presente, y no puede ser entendida mediante su confrontación con alguna etapa histórica determinada que agote su interpretación en el pasado, por ejemplo el fin del medievo en el siglo XIV, ni en el presente; en el primer caso la interpretación quedaría en el nivel literal (novela histórica), y, en el segundo, quedaría en el nivel alegórico (sobre la realidad contemporánea). En cambio, por su nivel energético, vacío, la novela apunta hacia un futuro, hacia un por-venir; hacia ese espacio que no se llena nunca porque a través de él va ocurriendo el movimiento diacrónico de la historia que no se detiene.

La novela alcanza así la ambigüedad pues no tiene un referente definitivo.

c. Ambigüedad de la fábula global.

La fábula global de El nombre de la rosa abarca tres fábulas que son: Fábula del proceso épico, Fábula de conexión o de enlace y Fábula policíaca.

Entre la Fábula del proceso épico y la Fábula policíaca no existe una conexión necesaria; aunque enlaza por medio de la Fábula de conexión o de enlace, la primera no

determina a la segunda. La Fábula policifeca hubiera podido desarrollarse dentro de otra circunstancia histórica (o fábula del proceso épico distinta); esto es, las siete muertes que suceden en el relato (Adelmo, Venancio, Berengario, Severino, Malaquías, Abbone y Jorge) no son producto de la circunstancia histórica y política que presenta la novela: Italia en el año de 1327. Las siete muertes no obedecieron al conflicto político entre las dos delegaciones (pontificia e imperial), ni fueron producto del fanatismo de los grupos religiosos disidentes (culcinianos, por ejemplo).

Por eso, durante malines del Sexto día, cuando Malaquías se desploma en el piso de la iglesia y fray Guillermo corre para asistir al moribundo, el franciscano reprocha al inquisidor Bernardo Guanaoni, y ambos se dicen lo siguiente:

-Señor Bernardo -preguntó Guillermo-, ¿quién ha matado a éste? Vos lo sabréis, puesto que tan bien habéis en-contrado y custodiado a los asesinos.

-No me lo preguntéis a mí -dijo Bernardo-. Nunca dije que hubiera entregado a la justicia a todos los malvados que merodean por este abadía. Lo hubiese hecho con gusto, de haber podido. -Miró a Guillermo-. Pero a los otros los dejo ahora en las manos severas... o excesi-

vamente indulgentes del señor Abad -dijo, mientras el Abad peliaca sin emitir palabra. Y se alejó. (4)

Bernardo nunca estuvo de acuerdo en descubrir el verdadero motivo de los crímenes de la abadía, y aquí se "lavó las manos" para retirarse más tarde junto con los integrantes de la delegación pontificia. Señal de que la Fábula del proceso épico no determinó a la policíaca, la cual continúa su desarrollo independientemente de los acontecimientos históricos. Así, la relación entre estas fábulas es de la del tipo que Hjelmslev denominó constelaciones: dependencias libres en donde los dos términos, en este caso las dos fábulas, son compatibles pero no se presuponen.

La Fábula policíaca no está condicionada a la Fábula del proceso épico -por lo que la novela de Eco no se agota en la interpretación histórica. La obra no debe de ser interpretada únicamente desde el punto de vista referencial: novela histórica de finales de la Edad Media, pues la Fábula policíaca escapa a toda referencia circunstancial y convierte en ambigua a la fábula global del texto.

Así, la poética de El nombre de la rosa: ausencia de un narrador definitivo, la intertextualidad "cosmológica" y la ambigüedad de la fábula global, muestra un texto ambiguo (sin referencia precisa) que obliga al lector a considerar toda codificación narrativa previa que se le venga en mente sin resultado alguno. El texto mismo se vuelve autorreflexivo porque invita al lector a postular una nueva codificación: en ese momento, por hipocodificación, el texto es un especímen cuya intención es instituir un nuevo código propuesto por el lector (código de lectura). Participa así del modo de producción de signos que es la invención.

## 2. La muerte de Dios y de la Verdad.

Ambigüedad y autorreflexión, que invitan al lector a conferirle un sentido a la novela, expresan un sentimiento de vacío por parte del autor. El lector no se enfrenta ante la obra para descubrirla como un mundo creado por su Dios: el narrador. El nombre de la rosa es una novela que transmite el sentir de la época actual, del siglo XX: época (secudida por las Guerras Mundiales) de hombres que han visto la caída de los valores heredados por el pasado, en suma, el derrumbamiento de la metafísica del

logos.

La metafísica del logos es el propio desarrollo de la filosofía desde sus inicios presocráticos hasta el siglo XX. Se compone de tres características esenciales que la definen: (5)

Primero, un carácter teleológico: el principio de que todo tiende a un fin (telos), y que en tanto este fin u objetivo se va revelando a los ojos del hombre, este llega a comprender el sentido mismo del mundo.

Segundo, el carácter metafísico: el principio de que a pesar de la existencia del movimiento y del tiempo, del devenir incesante de la realidad, algo permanece siempre. La substancia o esencia como presencia constante oculta detrás de la sucesión temporal.

Tercero, el carácter teológico: el principio de un motor primero e inmóvil (Aristóteles), un centro, un Principio de los principios o Dios (Tomás de Aquino), más allá de las vicisitudes del tiempo, origen y fin de todo lo existente.

Esta metafísica del logos ha permanecido en la narrativa hasta el siglo XIX y parte del XX.

Dentro de la narrativa, las tres características de la

metafísica del logos son:

Primero, el carácter teleológico: el relato tiende hacia un fin que es el sentido global del mismo, y se va descubriendo al lector conforme avanza en la lectura hacia el último capítulo.

Segundo, el carácter metafísico: este sentido del relato ha sido preconcebido por su autor antes de comenzarlo. De esta manera, a pesar de las vicisitudes de los personajes, las situaciones y vivencias por las que pasan, el sentido les trasciende y guía su rumbo.

Tercero, el carácter teológico: el autor del sentido; voz primera y última, Verbo divino que somete a los personajes y acontecimientos del relato, y también a la lectura del receptor, a ese sentido preconcebido.

Así, El nombre de la rosa expresa el derrumbamiento de la reflexión metafísica. Hechante su poética o manera de formar se alteran las tres características anteriores:

El carácter teleológico: una vez que el lector alcanza el nivel estético del texto descubre que nunca estuvo oculto un sentido por debajo de la trama.

El carácter metafísico: no existe un sentido externo al relato y preconcebido. Es sólo en el momento de la lectu-



ra cuando el receptor se lo confiere, no el autor, para, finalmente, reconocer que su sentido es solamente relativo a su lectura.

El carácter teológico: el narrador-autor, Adso de Melk, escribe casi al terminar el manuscrito: "(...) si la letra que ha escrito contiene o no algún sentido oculto, ni si contiene más de uno, o muchos, o ninguno" (6). El narrador elude dar un sentido a lo que escribió, evita interpretar, y de esta manera "sale de la escena" para dejar solo al lector, consigo mismo y barruntando.

Por ello la novela de Eco expresa un sentimiento de vacío, de una falta de Verdad, de centro y fin, de Dios; y lo hace para que los mismos hombres, los lectores, vayan en busca de nuevas verdades (no la Única: la Verdad), que la época actual no tiene pues la Verdad del pasado ha muerto, junto con su Dios, con la historia anterior; ahora sólo queda la Ausencia, el vacío, pero no como desesperación sino como esperanza: búsqueda, intento de llenar ese espacio con los valores que se estén gestando.

B. Texto teocéntrico.

Ahora se verá si El testamento de San Juan cumple con las características del texto estético.

1. Poética del texto cerrado.

El testamento de San Juan asocia, mediante un proceso de comunicación, dos códigos: histórico y bíblico.

Participa así del modo de producción de signos que es la reproducción: reproduce la forma epistolar de los antiguos apóstoles, y también el simbolismo alegórico de El apocalipsis (en la parte de la revelación divina). Mediante esta hipercodificación parte de esos sistemas de la expresión ya codificados en las Sagradas Escrituras; pero no propone un nuevo contenido, y no cumple con las categorías que para Eco son fundamentales en todo texto estético: ambigüedad, autorreflexión e invención.

a. Presencia del narrador definitivo.

El testamento de San Juan se compone de dos narradores: el que escribe el prólogo, "presumiblemente" J.J. Benítez, y presenta a los lectores la epístola del narrador-autor o apóstol Juan (segundo narrador).

La fuente original del texto parece ser el narrador-

autor. Pero, de manera similar al anciano Adso, remite a sus lectores hacia otra fuente original: Dios —que para el octogenerio benedictino es lo contrario: ausencia de Dios.

Uno de los ángeles de la revelación divina ordena a Juan lo siguiente:

Cuanto veas y escuches, escríbelo, para que otros, después que tú, comprendan y glorifiquen al Santo de los Santos. Pero antes, despierta el mensajero divino que hay en tí, a fin de que él, y sólo él, haga suyo cuanto contienen los siete rollos de los siete secretos del Profundo. Ese libro, Juan, hijo del trueno, deberá ser escrito un año antes de tu muerte. (7)

Dios habla a través de sus súbditos angélicos y, en este caso, humanos: Juan de Zebedeo. Cuien al terminar su epístola escribe, en el Epílogo: "Yo he visto y escuchado. Yo escribo cuanto me fue revelado". (8)

Al contrario de la ausencia de fuente original de El nombre de la rosa, la de este texto es Dios. Referencia definida que permite clasificar a este texto teocéntrico como exclusivamente religioso. De principio a fin reitera un único mensaje o sentido obvio: Dios es el Padre Cele-

tiel de la Humanidad: sentido que dirige la lectura de los destinatarios, sin permitirles otra interpretación.

b. La intertextualidad.

Ubicada en los libros del Antiguo y Nuevo Testamento, con lo cual reafirma el contenido (anagógico) que éstos ya habían expresado. La presencia de un Dios en el Universo.

Desde el título mismo: "El testamento de San Juan", la obra de Benítez circunscribe al lector dentro de la historia sagrada (los cien primeros años de la era cristiana).

c. Referencialidad en la fábula global.

La fábula de El testamento de San Juan se compone de otras tres: Fábula del apóstata, Fábula del cristianismo y Fábula de la revelación divina.

Una conexión necesaria prevalece en las tres fábulas: el nacimiento del cristianismo, innocuamente en la equivocada interpretación del mensaje de Dios a través de Jesús por sus apóstoles: Fábula del cristianismo, trajo como consecuencia que uno de los apóstoles, Juan de Zebedeo, se retractara de semejante interpretación: Fábula del apóstata, para reconstruir el verdadero mensaje, a través de una nue-

va revelación divina: Fábula de la revelación divina.

Así, la relación entre las tres fábulas es de determinación: dependencias unilaterales en las que un término, en este caso la fábula, presupone al otro pero no lo contrario (la revelación divina presupone a la fábula del apóstata, y éste a la del cristianismo).

Por esta razón la fábula global del texto de Benítez tiene una referencia bien definida. La fábula del apóstata se ajusta a una referencia circunstancial precisa: los primeros cien años de la era cristiana (en la fábula del cristianismo), y la interpretación del texto puede ser únicamente religiosa. Y la novela agota su interpretación en dos niveles: literal, pues se interpreta con relación a las mencionadas circunstancias históricas; y alegórica, con referencia a la época actual, del siglo XX, desenmascarando a la Iglesia como poder político antes que nada y no verdadero vínculo con Dios.

Por todas estas características, El testamento de San Juan no presenta ambigüedad ni es autorreflexivo, y por lo tanto no participa de la invención: su narrador-autor se propone como definitivo y da así un sentido único a su mensaje (atribuyéndoselo a Dios); su intertextualidad

y la fábula global lo refieren a la historia sagrada, limitando su interpretación a un sentido religioso.

El testamento de San Juan, con un sentido obvio y una referencia precisa, orienta al lector hacia la codificación ya establecida por las Sagradas Escrituras, razón por la que no instituye ni un contenido nuevo, ni una nueva codificación narrativa, sino que reafirma la de los textos sagrados: participa únicamente de la reproducción, y por hipercodificación este texto es un espécimen que reproduce su contenido a partir de un sistema tipo de la expresión bien definido.

## 2. Reivindicación del Dios narrativo.

El testamento de San Juan conserva las tres características de la metafísica del logos:

Primero, el carácter teleológico: proporcionado por el nivel analógico del texto, revela la presencia de Dios. Del principio al final de la lectura el texto se va manifestando de manera repetitiva.

Segundo, el carácter metafísico: el sentido obvio de la lectura, la intención de conciliar a los lectores con la idea de Dios (según el nivel moral), existió de manera

clara antes de realizarse el proceso de escritura de la obra. Esto es, antes de la realización de la escritura, como sentido trascendente (fijado de antemano e inalterable) y orientador de la misma.

Tercero, el carácter teológico: el narrador-autor (Dios a través del Ángel, y éste a través de Juan de Zebedeo) se presenta como definitivo, Creador del relato.

Así, la novela expresa un sentimiento de Verdad universal, inmutable y eterna: la de la religión (en este caso cristiana); es decir, el ordenamiento de lo diverso en torno a un Principio, a un Centro, Valor, que se encuentra más allá de las vicisitudes del tiempo y de la historia. Realidad metafísica que puede adquirir diversos nombres: Dios, Belleza, Bien, Virtud, etc.

No pretende, como la novela de Eco, que sus lectores cuestionen esos diversos nombres que adquiere el Principio, sino al contrario, los insta a aceptar de antemano.

El testamento de San Juan pretende reinvocar a Dios para los hombres del siglo XX. Época que se caracteriza por un enorme progreso tecnológico, debido a la ciencia, y por una tenencia de las costumbres de la vida social a aflojar los lazos que la atan al Estado, Iglesia, Partido y Moda; época en la cual la metafísica entra en crisis, pues los

hombres sólo creen en lo que sus ojos ven y han dejado de pensar en los trasmundos.

El texto de Benítez forma parte de una narrativa inscrita en la metafísica del logos, y por lo tanto ajena a la época actual. En vez de arriesgarse y afrontar a las nuevas poéticas de la vanguardia, participando del movimiento de cambio en la forma y el contenido de la narración, se guía por modelos válidos hasta el siglo XIX; y de esta manera aumenta su número de lectores, público ansioso del disfrute de convenciones ya asimiladas pero temeroso a experimentar cambios de sensibilidad.

C. Los dos textos dentro de la situación del arte en la actualidad.

Tanto la obra de Benítez como la de Umberto Eco entran en el proceso de distribución propio del arte para las masas: el producto es estimado en función de su valor de cambio dentro del mercado, con el objeto de proporcionar ganancias a la (s) empresa (s) encargada (s) de su distribución y edición.

Por ejemplo, considerado como "best-seller mundial", El testamento de San Juan es valorado en función de las ganancias que su venta entre el público ha proporcionado



-junto con otras obras del mismo autor: Cabello de Troya, de tres tomos, La rebelión de Lucifer, El libro rojo de Dios, etc.

Un gran respaldo publicitario, a cargo de la empresa editorial Planeta y los medios de difusión (revistas, periódicos y televisión), controla la distribución de la novela haciéndola atractiva y persuadiendo al público (de clase media y alta, lector de best-sellers) del alto valor y originalidad del contenido.

Sin embargo, aunque se presente a la novela como original y capaz de atraer por sí sola al público, todo ello es producto del control de su distribución. De esta manera, cuando la obra llega a su público ya existe de antemano una valoración de tipo estético y literaria. Valoración a favor, positiva, con el objeto de que el público, asediado de productos de baja calidad, se enfrente a la mercancía convencido de su buena calidad (antes de comenzar la misma lectura: al terminarla, reafirmará sin juicio propio aquello que se le inculcó).

La novela de Eco entra en este mismo proceso de distribución, con todo su aparato publicitario, no buscando canales alternativos. Sin embargo, aceptando este proceso,

pretende ejercer su influencia -afectar las convenciones de lectura- no sobre un público especializado, "culto", sino sobre ese público común, ávido de best-sellers: de esta manera, el objetivo de la vanguardia (tratado en el primer capítulo de la tesis, y que en adelante se reafirmará) pierde la pretensión elitista de la actividad artística del pasado, e intenta enseñar que dicha actividad no es producto de elevada erudición sino un juego, en ocasiones complejo -aí, El nombre de la rosa acepta desde una lectura ingenua, de leer y olvidar, hasta una crítica especializada, pasando por tesis de licenciatura y doctorado; convenciendo a todos estos tipos de lectores de que se enfrentaron a un juego (laberinto), aceptando el reto de terminarlo o desponiendo las armas, pero que nunca se enfrentaron a una nueva hazaña de la razón buscando realidades profundas.

1. La obra cerrada en el arte para las masas.

Para tener éxito El testamento de San Juan -ya que además del apoyo publicitario el producto en sí debe ser atractivo para su público- su productor, J.J. Benítez, conoce los gustos de un público común (de clase media): ciencia ficción (ámbito explotado por la narrativa

y el cine de Estados Unidos de Norteamérica), religión y esoterismo y, lo más novelesco, lo que da el toque de verosimilitud a las obras de Benítez, la investigación científica espacial que realiza la National Aeronautics and Space Administration (N.A.S.A), del país referido.

Estos tres elementos del gusto se integran en el texto conservando, respetando, las características antes señaladas de la narrativa inscrita en la metafísica del logos; estructura convencional bien conocida y asimilada por los lectores de novelas. Y así, aunque el contenido del texto aparenta ser nuevo -y solamente en apariencia porque ciencia ficción, esoterismo e investigación espacial son temas del gusto público por lo menos desde el siglo pasado, recuérdese a Jules Verne)- la forma o composición del mismo está sujeta a esa estructura ya asimilada y caída en desuso para la vanguardia literaria.

Y siendo una forma bien asimilada por el público lector, también es bien aceptada o recibida por el mismo; y la industria editorial encuentra allí una demanda que se encarga de estimular para que su actividad productiva le rinda ganancias.

Esta narrativa inscrita en la metafísica del logos descansa en la pasividad de un público lector en espera de contenidos novelescos por contar. Todo contenido nuevo encontrará su sistema de la expresión en ese forma o poética del pasado inalterable.

## 2. La obra abierta en el arte de vanguardia.

El nombre de la rosa es una novela de vanguardia por su oposición tanto al arte de élites como al arte para las masas. Sin embargo, con ironía, participa de las características de estos dos tipos de arte, apareciendo para algunos como novela "culto", de excesiva erudición (del arte elitista) y para otros como narrativa de best-seller.

¿Es una novela para el público "culto", elitista, o una novela de best-seller? El "lector ingenuo", atrapado en el nivel literal de lectura, concluye que se trata de una novela policíaca e histórica, al estilo de Conan Doyle y Agatha Christie. En tanto que el "lector culto", atrapado en los siguientes niveles: ético y moral, intenta darle a la novela un sentido filosófico, con el objeto de "llenar" el sentido energético, desahucadamente, para alcanzar la interpretación última, o para alcanzar

la base y el funcionamiento.

Pero sólo quien alcanza debidamente el nivel enagógico de El nombre de la rosa comprende de qué se trata: en ese momento comienza a reír con el autor. Todo había sido un juego; primer engaño: el lector penetra en una catedral asociada de crímenes y conflictos religiosos y políticos y el autor parece decirle "acebas de iniciar un divertido relato policíaco ubicado a mediados del siglo XIV".

Segundo engaño: el lector es enfrentado a discusiones teológicas medievales, con citas de nominalismo y hasta filosofía del lenguaje, y ahora el autor le dice: "esto trata de llegar a algo muy profundo".

Finalmente, alcanzado el nivel enagógico, el autor le dice al lector: "¿ves?, sólo se trató de un juego"; como parafraseando las palabras de Wittgenstein en el Tratado lógico-filosófico: "la solución al problema de la vida está en la desaparición de este problema".

La novela se sitúa en un grado cero (Barthes) de sentido, precisamente porque está contraviniendo la estructura convencional de la narrativa inscrita en la metafísica del logos -y a la que se somete El testamento de San Juan.

La novela de Eco impugna la estructura convencional de la obra cerrada. Ningún sentido antecede al texto: el nivel literal comienza revelando uno (se dibuja una trama policíaca ubicada a mediados del siglo XIV), luego los niveles alegórico y moral revelan otro (una discusión filosófica entre teólogos metafísicos y nominalistas: pasado y actualidad), pero, al final, el nivel anagórico desconcierta al lector - el "ingenuo" se ha dado por satisfecho y cierra la obra para dedicarse a otras actividades de su vida cotidiana, mientras que el "culto" se empecina en regularidades trascendentes.

Y Umberto Eco ríe, se carcajea: "Al leer las reseñas de la novela, me estremecía de placer...", escribe en sus Apostillas... Eso es precisamente lo pretendido en esta novela, obra abierta por excelencia, el suscitar-la infinidad de interpretaciones ("quebraderos de cabezas") a manera de una semiosis ilimitada por dos razones: primera, terminar con la idea del autor del texto como voz primera y última (Dios creador del Universo), impuesta por la narrativa del arte de élites; y segunda, romper la función contemplativa-pasiva del lector, producto del arte para las masas, acuciándolo para que sea él mismo productor del

texto.

Y así, El nombre de la rosa es una poética, esto es, un diseño de composición narrativa y nada más; no postula una definición al estilo: la narrativa debe de ser así, y enseña al lector que no existen normas esenciales (pues se trata de un juego solamente), universales y necesarias para la novela -lo mismo que no existe una verdad única sobre el arte, según lo piensa el arte de élites.

Al burlar al lector "ingenuo" y "culto", si es que ambos deciden embarcarse para seguir el curso hasta el nivel anagógico, le enseña algo sobre arte: que no hay Verdad sobre el Arte. Que el arte, sea elitista o para las masas, es producto del hombre y varía la idea que de él se tiene conforme cambian las circunstancias históricas y sociales. El arte es solamente composición, diseño de algo que se quiere decir, en un momento y espacio determinados; pero en otro momento y otro lugar cambia esa manera de decir (esa poética), sin invalidar a las anteriores: cambio de contenido, de tema, y de forma o composición.

Si hasta los siglos XIX y XX (principios) se consolidó una forma de la narrativa, la obra cerrada -inscrita en la metafísica del logos-, a partir de la segunda mitad del si

elo XX ha entrado en crisis -excepto por la narrativa para las masas que la sigue produciendo- para dejar el paso a la narrativa de vanguardia de forma abierta.

Y es así porque la obra abierta invita al receptor a reflexionar en el arte, como posibilidad; no le dice: "arte es esto y esto", sino le interroga: "¿qué será el arte?" y "¿qué fue?", "¿sigue o tiene que seguir siendo lo mismo?". No da respuestas, cuestiona y deja que el público mismo resuelva.



NOTAS.

Notas al capítulo I.

- (1) Xavier Rubert de Ventós, La estética y sus herejías, ed. Anagrama, Barcelona, 1980, p.34
- (2) Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, Edit. Labor, España, 1965, pp.15 y 16
- (3) Ibid., p.16
- (4) Ibid., p.24
- (5) Ibid., p.25
- (6) Hans Heinz Holz, De la obra de arte a la mercancía, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, Col. Punto y Línea, p.12
- (7) Arnold Hauser, op. cit., p.21b
- (8) Ibid., p.245
- (9) Ibid., p.309
- (10) Carlos Antonio Aguirre Rojas, El problema del fetichismo en el capital, UNAM, México, 1964, p.25
- (11) Ibid., p.37
- (12) Adolfo Sánchez Vazquez, Las ideas estéticas de Marx, Biblioteca Era, México, 1964, p.174
- (13) Néstor García Canclini, Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación, Ed. Grijalbo, México, 1977, p.136
- (14) Xavier Rubert de Ventós, op. cit., capítulo III
- (15) Martin Heidegger, Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin, Ed. Ariel, Barcelona, 1963, p.33
- (16) Novalis, Himnos a la noche, Premiá Editora, México, 1981, p.11
- (17) Rubert de Ventós, op. cit., pp.92 y 93
- (18) García Canclini, op. cit., p.262
- (19) En la etapa previa al neocapitalismo la práctica productiva se sustentaba en la idea del esfuerzo y el culto al trabajo, lo cual influyó en la vida y costumbres sociales reflejándose en la moral puritana o temelada.

- (20) Umberto Eco, Obra abierta, Ed. Origen/Planeta, México, 1984, p.75
- (21) Rubert de Ventós, op. cit., cap. III
- (22) Ibid., p.47

Notas al capítulo II.

- (1) Existen dos términos: semiología (línea lingüístico-saussureana) y semiótica (línea filosófico-veirciana y morrisiana); pero en el presente trabajo se utilizará el término semiótica, según la aclaración de Umberto Eco hecha en su Tratado de semiótica general: "(...) adoptamos el término 'semiótica' como equivalente a semiología, entre otras razones para atendernos a la carta constitutiva de la International Association for Semiotic Studies-Association Internationale de Sémiotique, 1969" (p.25)
- (2) Umberto Eco, Tratado de semiótica general, Ed. Lumen, Barcelona, 1985, p.65
- (3) Roland Barthes, Elementos de semiología, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971, p.14
- (4) Ferdinand de Saussure, Curso de lingüística general, Ediciones Nuevaumar, México, 1982, p.35
- (5) ver: Las reglas del método sociológico (1895) de E. Durkheim.
- (6) Ferdinand de Saussure, op. cit., p.42
- (7) Enrico Carontini y Daniel Peraya, Elementos de semiología general. El proyecto semiótico, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.9
- (8) Ferdinand de Saussure, op. cit., p.106
- (9) Enrico Carontini y Daniel Peraya, op. cit., p.62
- (10) Ferdinand de Saussure, op. cit., p.121
- (11) Enrico Carontini y Daniel Peraya, op. cit., p.63
- (12) Ferdinand de Saussure, op. cit., p.180
- (13) Selección y combinación. Términos utilizados por Roman Jakobson en "Lingüística y poética", dentro de sus Ensayos de lingüística general, Ed. Origen/

Planeta, Mexico, 1966, pp.347 a 395

- (14) Ferdinand de Saussure, op. cit., p.47
- (15) Roland Barthes, op. cit., p.62
- (16) Louis Hjelmslev, Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Ed. Greco, Madrid, 1984, pp.19-20
- (17) Ibid., v.21
- (18) Ibid., p.41
- (19) Para Julia Kristeva la axiomática es el lenguaje de la lógica y de la matemática.
- (20) Louis Hjelmslev, op. cit., v.113
- (21) Ibid., pp.62-63
- (22) El término de texto será definido más adelante, en el apartado La forma 'abierta' del sistema. Por lo pronto es importante señalar que texto es no sólo un mensaje producido por la lengua verbal, hablado o escrito, sino también corresponde a mensajes como la pintura, la música, el cine, etc., y hasta la propia cultura, considerada como texto.
- (23) Umberto Eco, op. cit., pp.55-56
- (24) Ibid., v.35
- (25) Según Hjelmslev:
- |       |           |           |
|-------|-----------|-----------|
|       | expresión | forma     |
|       |           | sustancia |
| Signo |           |           |
|       | contenido | forma     |
|       |           | sustancia |
- (26) El término correlación (utilizado por Hjelmslev; además ver Carontini y Peraya, op. cit., v.70) equivale al plano saussureano de las asociaciones o asociaciones signíficas, en donde un término sustituye a otro.
- Si Eco usa el término correlación, que según él guarda entre sí los planos del contenido y de la expresión, es porque, como parte del signo, la expresión o significante en tanto que presente sustituye al contenido no visible, ausente (significado).
- (27) Umberto Eco, op. cit., p.99
- (28) Ibid., v.100

- (29) Ibid.
- (30) Ibid., p.101
- (31) Ejemplo que Eco tomó del modelo hidráulico de Tullio Mauro en Modelo semiológico. La arbitrariedad semántica, cfr. Eco, op. cit., p.72
- (32) Umberto Eco, op. cit., p.116
- (33) Ibid., p.118
- (34) En el Tratado... p.134, Eco cita los Collected Papers de Ch. S. Peirce.
- (35) Julia Kristeva, Semiótica 1, Ed. Fundamentos, España, 1978, pp.55 a 76.
- (36) Marca semántica: unidad dotada de sentido dentro de un sistema semántico (Eco).
- (37) Guy de Maupassant, "¿Quién lo sabe?", en A. van Hageband (comp.), Las mejores historias de ultratumba, Ed. Bruguera, Barcelona, 1975, p.282
- (38) Umberto Eco, op. cit., pp.37 a 41
- (39) Ibid., p.232
- (40) Ibid., p.242
- (41) Ibid., p.270
- (42) Ibid., pp.312 y 313
- (43) El proceder por hijercodificación no significa "imitar". Aunque inserto en el sistema tipo bien definido (como la música tonal), todo producto artístico es en sí mismo un modelo realizado, pero que permite crear algo nuevo a partir de él. En La definición del arte, Ediciones Martínez Roca, España, 1970, p.25, Eco dijo: "(...) es propio de las formas el no ser algo terminado y definitivo de una vez para siempre, sino una posibilidad de perspectivas siempre nuevas".
- Además el estilo del autor, su manera de componer o formar dentro del sistema tipo es algo innovador.
- (44) Umberto Eco, op. cit., pp.405-406

Notas al capítulo III.

- (1) Roland Barthes, Lo obvio y lo obtuso, Ed. Paidós, España, 1986, pp.49 a 67
- (2) Ibid., p.51
- (3) Julia Kristeva, op. cit., p.47
- (4) Roland Barthes, Crítica y verdad, Siglo Veintiuno Editores, Mexico, 1983, p.59
- (5) Roland Barthes, S/Z, Siglo Veintiuno Editores, España, 1980, p.3
- (6) Claude Levi-Strauss, Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p.15
- (7) Roland Barthes, Crítica y verdad, op. cit., p.53
- (8) Umberto Eco, Lector in fabula, Ed. Lumen, España, 1981, p.72
- (9) Ibid., p.66
- (10) Ibid., pp.67-68
- (11) Ibid., p.80
- (12) Ibid., pp.83-84
- (13) Roland Barthes, S/Z, op. cit., p.2
- (14) Roland Barthes, Lo obvio y lo obtuso, op. cit., p.50
- (15) Umberto Eco, Tratado de semiótica general, op. cit., p.419
- (16) José Lezama Lima, Fragmentos a su imán, Ed. ERA, México, 1978, p.20
- (17) Umberto Eco, op. cit., p.420
- (18) Julia Kristeva, op. cit., pp.52-53
- (19) Miguel de Cervantes, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Ed. Porrúa, México, 1985, p.19 (Col. "Seman cuantos..." #6).
- (20) Umberto Eco, Lector in fabula, op. cit., pp.152-156
- (21) Francisco de Quevedo y Villegas, "A un pecador", en Sueños. Poesías, Ed. Porrúa, México, 1978, p.168 (Col. "Seman cuantos..." #332)

- (22) Umberto Eco, Obra abierta, Ed. Origen/Planeta, México, 1984, pp.66-67
- (23) Ibid., pp.67-68
- (24) Ibid., p.68 Se trata de una epístola que envió Dante a Cangrande della Scala explicándole, sobre la base de la teoría del alegorismo, el significado de las palabras del salmo: "Cuando salió Israel de Egipto, la casa de Jacob del pueblo del extranjero, Jesús vino a ser su santuario, e Israel su señorío", citadas en el "Inferno" de La Divina Comedia.
- (25) Ibid., p.69
- (26) Arnold Hauser, Historia social de la literatura y del arte, Edit., Labor, España, 1985, n.95, vol.II
- (27) Cfr. Umberto Eco, La definición del arte, Ed. Martínez Roca, España, 1985, pp.127 a 154
- (28) Martin Heidegger, Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin, Ed. Ariel, Barcelona, 1983, p.55
- (29) Estética: rama de la filosofía que tiene por objeto el estudio de lo bello.
- (30) Cfr. Jaime García Urquiza, Realismo y materialismo estético, ediciones de Difusión Cultural del I.P.N., México, 1975, pp.23 a 67
- (31) Umberto Eco, op. cit., n.140
- (32) Umberto Eco, Obra abierta, op. cit., n.64
- (33) Umberto Eco, La definición del arte, op. cit., n.174
- (34) Ibid.
- (35) La música atonal comenzó con el atonalismo del músico vienés Arnold Schönberg en 1925, y permitió la creación de la llamada música serial con músicos como: Pierre Boulez (Francia, 1925), Karlheinz Stockhausen (Alemania, 1928), Luciano Berio (Italia, 1925), Henri Pousseur (Bélgica, 1929), entre otros.
- (36) Umberto Eco, op. cit., n.175
- (37) Herbert Marcuse, El hombre unidimensional, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1986, p.84
- (38) Ibid., p.26
- (39) Ibid., p.29

- (40) Daniel Prieto Castillo, Retórica y manipulación masiva, Premiá Editora, México, 1989, p.31
- (41) Cfr. en Umberto Eco, Apocalípticos e integrados, Ed. Lumen, Barcelona, 1984, pp.80 y 81, nota 1.

Notas al capítulo IV.

- (1) De la orden fundada por San Benito en el año 529
- (2) Umberto Eco, Lector in fabula, op. cit., p.107
- (3) Ibid. p.88
- (4) Cfr. Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Ed. Gredos, Madrid, 1981, 594 pp.
- (5) Umberto Eco, El nombre de la rosa, Ed. Lumen y Representaciones Editoriales S.A., México, 1985, p.298
- (6) Traducida a su vez por Ricardo Pochtar al español
- (7) Cfr. suara hojas 10 a 14
- (8) Guerra de las Cruzadas del año 1096 al 1270.
- (9) Rodolfo Puiggrós, Génesis y desarrollo del feudalismo, Ed. Trillas, México, 1965, p.299
- (10) Del filósofo Tomás de Aquino (1225-1274).
- (11) Umberto Eco, op. cit., p.41
- (12) Cfr. la introducción de: Tomás de Aquino, Suma contra los gentiles, Ed. Porrúa, México, 1985 (Col. "Se van cuantos..." #317).
- (13) Umberto Eco, op. cit., p.545
- (14) La escolástica o especulación filosófico-teológica de las escuelas de la Edad Media. Y las autoritas eran las interpretaciones de los teólogos sobre la Biblia o las obras de Aristóteles.
- (15) Umberto Eco, op. cit., p.38
- (16) Nominalismo: comenzó en los siglos XI y XII con Hugo de San Víctor (Alemania, 1096-1141) y Alain de Lille (muerto en 1206). Luego Guillermo de Occam (Inglaterra, 1290-1343) y Roger Bacon (Inglaterra, 1214-1294) le dieron un nuevo sentido: la naturaleza habla como un lenguaje, ni divino ni profano, sino

natural.

Para el nominalismo el objeto (de conocimiento) debe de estar antes que su concepto o nombre, y es él la finalidad del conocimiento.

- (17) Umberto Eco, op. cit., p.75
- (18) Ibid., p.155
- (19) Ibid., p.349
- (20) Ibid.
- (21) Renato Giovannelli (comp.), Ensayos sobre El nombre de la rosa, Ed. Lumen, España, 1987, p.7
- (22) Cuadro; estructura de datos que sirve para representar una situación (en este caso a un personaje) estereotipada. Cfr. en Umberto Eco, Lector in fabula, op. cit., p.114
- (23) Arthur Conan Doyle, Aventuras de Sherlock Holmes, Ed. Ferrúa, México, 1985, p.113 (Col. "Sepan cuántos..." #343).
- (24) Umberto Eco, El nombre de la rosa, op. cit., p.260
- (25) Arthur Conan Doyle, op. cit., pp.11 a 110
- (26) Cfr. la introducción de: Renato Giovannelli (comp.) op. cit., pp. 7 a 23
- (27) Umberto Eco, op. cit., pp.58 y 59
- (28) Ibid., pp.54 y 55
- (29) Ibid., p.59
- (30) San Juan, "El Apocalipsis" en La Santa Biblia, Sociedades Bíblicas en América Latina, México, 1960, p.1141
- (31) Ibid.
- (32) Umberto Eco, op. cit., p.45
- (33) Ibid., p.40
- (34) Ibid., p.176
- (35) Ibid., pp.546 y 547
- (36) Ibid., p.486
- (37) Las Reglas de San Benito prohibían la risa a los monjes de su orden.



- (38) Umberto Eco, op. cit., pp.574 y 575
- (39) Ibid., pp.579 y 580
- (40) Ibid., pp.41 y 42
- (41) Ibid., p.81
- (42) Ibid., p.164
- (43) Ibid., pp.17 y 18
- (44) Ibid., p.339
- (45) Ibid., p.603
- (46) Ibid., p.606
- (47) Umberto Eco, Obra abierta, op. cit., pp.67 y 68
- (48) Cfr. en: Nunzia Rossi, "Un libre prohibido", en Renato Giovannoli (comp.), op. cit., pp.300 a 334
- (49) Umberto Eco, Lector in fabula, op. cit., p.132
- (50) Umberto Eco, Obra abierta, op. cit., p.68
- (51) Umberto Eco, El nombre de la rosa, op. cit., p.17
- (52) Umberto Eco, Apostillas a El nombre de la rosa, Ed. Lumen, España, 1985, p.15
- (53) Renato Giovannoli (comp.), op. cit., p.10
- (54) Umberto Eco, Tratado de semiótica general, op. cit., p.31
- (55) Umberto Eco, El nombre de la rosa, op. cit., p.387
- (56) Renato Giovannoli (comp.), op. cit., p.10
- (57) Umberto Eco, Apostillas a El nombre de la rosa, op. cit., p.59
- (58) Ibid.
- (59) Umberto Eco, El nombre de la rosa, op. cit., pp.595 y 596
- (60) Ibid., p.607
- (61) Umberto Eco, Apostillas a El nombre de la rosa, op. cit., p.12
- (62) Cfr. en Umberto Eco, Tratado de semiótica general, op. cit., p.428

- (63) Marco Cecceyo Nerva (96 a 98 d. de J. C.) y Marco Ulpio Trajano (98 a 117 d. de J.C.)
- (64) Antigua ciudad griega.
- (65) Actualmente región de Turquía.
- (66) Historia de Jesús proporcionada por los cuatro Evangelios de los apóstoles (e sus discípulos): Mateo, Juan, Lucas y Marcos.
- (67) Pablo: apóstol posterior, de familia judía. Nacido en Tarso, Rema, y muerte hacia el año 67 d. de J.C.
- (68) Fiesta litúrgica cristiana celebrada cincuenta días después de la muerte y resurrección de Jesucristo, en la que desceadió el Espíritu Santo supuestamente.
- (69) Secta del judaísmo.
- (70) Alejandría en Egipto.
- (71) Antigua muerte que los romanos daban a sus enemigos.
- (72) San Juan, "Epístola" (segunda) en La Santa Biblia, op. cit., p.1137
- (73) J.J. Benítez, El testamento de San Juan, Ed. Planeta, México, 1988, p.7
- (74) Génesis: primer libro del Antiguo Testamento, escrito por Moisés.
- (75) Moisés, "Génesis" en La Santa Biblia, op. cit., p.5
- (76) Ibid.
- (77) J.J. Benítez, op. cit., p.149
- (78) Ibid.
- (79) Ibid., pp.149 y 150
- (80) Ibid., pp.7 y 8
- (81) La palabra "Mesías" es un término derivado del hebreo, que traducida al idioma griego se transformó en el vocablo "Cristo". Su significado es "Ungido".
- (82) J.J. Benítez, op. cit., p.10
- (83) Ibid., p.64
- (84) Ibid., p.23

- (85) J.J. Benítez, op. cit., pp. 67 y 68  
(86) Ibid., p. 72

Notas a la conclusión.

- (1) Umberto Eco, El nombre de la rosa, op. cit., p. 165  
(2) Jorge Luis Borges, El Aleph, Alianza/Decé editorial, México, 1984, p. 165  
(3) Ibid., p. 166  
(4) Umberto Eco, op. cit., p. 503  
(5) Jonathan Culler, La poética estructuralista, ed. Anagrama, Barcelona, 1978, ver tercera parte.  
(6) Umberto Eco, op. cit., p. 606  
(7) J.J. Benítez, op. cit., p. 71  
(8) Ibid., p. 227

BIBLIOGRAFIA.

- AGUIÑE Rojas, Carlos Antonio, El problema del fetichismo en el capital, UNAM, México, 1984, 124 pp. (Col. Cuadernos de Teoría Política #1).
- AQUINO, Tomás de, Suma contra los gentiles, Ed. Porrúa, México, 1965, 732 pp. (Col. "Sepan cuantos..." #137).
- BARTHES, Roland y otros, Análisis estructural del relato, Premiá Editorial, México, 1985, 223 pp. (Col. La Red de Jónas, serie Estudios #7).
- BARTHES, Roland, Crítica y verdad, Siglo Veintiuno Editores, México, 1983, 82 pp.
- BARTHES, Roland, Elementos de semiología, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971, 102 pp. (Col. Comunicación. Serie B).
- BARTHES, Roland, El grado cero de la escritura, Siglo Veintiuno Editores, México, 1981, 274 pp.
- BARTHES, Roland, El placer del texto. Lección inaugural, Siglo Veintiuno Editores, México, 1984, 150 pp.
- BARTHES, Roland, Lo obvio y lo obtuso, Ed. Paidós, Barcelona, 1986, 280 pp. (Col. Paidós Comunicación #21).
- BARTHES, Roland, S/Z, Siglo Veintiuno Editores, México, 1980, 221 pp.
- BENITEZ, J.J., El testamento de San Juan, Ed. Planeta, México, 1988, 227 pp.
- BENJAMIN, Walter, Discursos interrumpidos I, Ed. Taurus, España, 1973, 206 pp. (Col. Ensayistas #91).
- CARCONTINI, Enrico y Ferraya, Daniel, Elementos de sociología general. El proyecto semiótico, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, 139 pp. (Col. Punto y línea).
- CASSETTI, F., Introducción a la semiótica, Ed. Fontamella, Barcelona, 1980, 270 pp. (Col. Sígnos).
- CERVANTES Saavedra, Miguel de, El Ingeniero Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Ed. Porrúa, México, 1985, 692 pp. (Col. "Sepan cuantos..." #6).

- CONAN Doyle, Arthur, Aventuras de Sherlock Holmes, Ed. Porrúa, México, 1985, 299 pp. (Col. "Sepan cuantos..." #343).
- CORTI, María, Principios de la comunicación literaria, Ed. Edicel, México, 1978, 211 pp. (Col. Comunicación).
- GULLER, Jonathan, La poética estructuralista, ed. Anagrama Barcelona, 1978, 379 pp.
- DIJK, Teun van, La ciencia del texto, Ed. Paidós, Barcelona, 1983, 309 pp. (Col. Paidós Comunicación #21).
- ECO, Umberto, Apocalípticos e integrados, Ed. Lumen, Barcelona, 1984, 403 pp. (Col. Palabra en el Tiempo #39).
- ECO, Umberto, Apestillas a El nombre de la rosa, Ed. Lumen, España, 1985, 83 pp. (Col. Palabra en el Tiempo #158).
- ECO, Umberto, El nombre de la rosa, Ed. Lumen y Representaciones Editoriales S.A., México, 1985, 614 pp. (Col. Palabra en el Tiempo #148).
- ECO, Umberto, La definición del arte, Ed. Martínez Roca, España, 1970, 285 pp.
- ECO, Umberto, La estructura ausente, Ed. Lumen, Barcelona, 1978, 510 pp. (Col. Palabra en el Tiempo #76).
- ECO, Umberto, Lector in fabula, Ed. Lumen, Barcelona, 1981, 330 pp. (Col. Palabra en el Tiempo #142).
- ECO, Umberto, Obra abierta, Ed. Origen/Planeta, México, 1984, 312 pp. (Col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo #16).
- ECO, Umberto, Tratado de semiótica general, Ed. Lumen, Barcelona, 1985, 513 pp. (Col. Palabra en el Tiempo #122).
- FRIEDMAN, George, La filosofía política de la escuela de Frankfurt, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, 326 pp.
- GARCIA Canclini, Néstor, Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación, Ed. Grijalbe, México, 1977, 287 pp. (Col. Teoría y Praxis #38).
- GARCIA Grenades, Jaime, Realismo y materialismo estético, Ediciones de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional, México, 1975, 122 pp.

- GILSON, Etienne, La filosofía en la Edad Media, Ed. Gredes, Madrid, 1985, 730 pp. (Biblioteca Hispánica de Filosofía #12).
- GIOVANNOLI, Renate, (compilador), Ensayos sobre El nombre de la rosa, Ed. Lumen, Barcelona, 1985, 552 pp. (Col. Palabra Crítica #3).
- HAGELAND, A. van, (compilador), Las mejores historias de ultratumba, Ed. Bruquera, Barcelona, 1975, 445 pp.
- HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y del arte, Ed. Labor, España, 1985, 440 pp., vol. I, (Col. Punte Omega #19).
- HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y del arte, Ed. Labor, España, 1985, 412 pp., vol. II, (Col. Punte Omega #20).
- HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y del arte, Ed. Labor, España, 1985, 306 pp., vol. III, (Col. Punte Omega #21).
- HEIDEGGER, Martin, Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin, Ed. Ariel, Barcelona, 1983, 203 pp. (Col. Ariel Filosofía #1).
- HEINZ Holz, Hans, De la obra de arte a la mercancía, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, 208 pp. (Col. Punte y Línea).
- HJELMSLEV, Louis, Prolegómenos a una teoría del lenguaje, ed. Gredes, Madrid, 1984, 198 pp.
- HUBERMAN, Lee, Los bienes terrenales del hombre, Ed. Nuestro Tiempo, México, 1977, 378 pp.
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Ed. Gredes, Madrid, 1981, 594 pp. (Col. Tratados y monografías #3).
- KRISTEVA, Julia, Semiótica, Ed. Fundamentos, Madrid, 1978, 269 pp., vol. I
- LA SANTA BIBLIA, Sociedades Bíblicas en América Latina, México, 1960, 1157 pp.
- LEVI-Strauss, Claude, Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, 391 pp.
- LEZAMA Lima, José, Fragments a su imán, Ed. Era, México, 1978, 162pp.
- LLINAS, Julián, La música a través de la historia, Salvat editores, Barcelona, 1982, 64 pp. (Col. Temas Clave #95).

- MARCUSE, Herbert, El hombre unidimensional, Ed. Joaquín Mortíz, México, 1986, 272 pp.
- MONTANELLI, Inero, Historia de los Piegas. Historia de Roma, Plaza y Janés editores, México, 1976, 636 pp.
- NOVALIS, Himnos a la noche, Premiá editora, México, 1981, 53 pp. (Col. La nave de los locos #93).
- PRÍETO Castillo, Daniel, Retórica y manipulación masiva, Premiá editora, México, 1985, 131 pp. (Col. La Red de Jonás. Serie Comunicación #5).
- PUIGGROS, Rodolfo, Génesis y desarrollo del feudalismo, Editorial F. Trillas, México, 1965, 340 pp.
- QUEVEDO y Villegas, Francisco de, Sueños. Poesías. Ed. Porrúa, México, 1978, 183 pp. (Col. "Sepan cuantos..." #332).
- RANDEL, Don Michael, Diccionario Harvard de música, Ed. Diana, México, 1984, 559 pp.
- ROMERO, José Luis, La Edad Media, fondo de Cultura Económica, México, 1956, 213 pp. (Brevariario #12).
- RUBENT de Ventós, Xavier, La estética y sus herejías, editorial Anagrama, Barcelona, 1980, 394 pp.
- SANCHEZ Vázquez, Adolfo, Las lecciones estéticas de Marx, biblioteca Era, México, 1984, 293 pp. (Col. Ensayo).
- SAUSSURE, Ferdinand de, Curso de lingüística general, Ediciones Nuevaomar, México, 1982, 319 pp.
- SIMON, John K., (compilador), La moderna crítica literaria francesa. De Froust y Voléry al estructuralismo, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 421 pp.
- WELLESK, René y Warren, Austin, Teoría literaria, Ed. urecos, Madrid, 1981, 430 pp. (Col. Tratados y monografías #2).
- WITTGENSTEIN, Ludwig, Tractatus Logico-Philosophicus, Alianza Editorial, Madrid, 1981, 221 pp.