



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

15
24

"UMBERTO ECO Y SU OBRA"

T E S I S
PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE
LA COMUNICACION
P R E S E N T A :
IGNACIO HERRERA CRUZ

1987



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.

I N D I C E

	Pág.
PROLOGO	1
<u>PRIMERA PARTE</u>	
CAPITULO 1	
Che l'antico Valore/negl'italici cor non e ancor morto	4
CAPITULO 2	
El Profesor	19
CAPITULO 3	
Yo creo que el mundo existe, pero no <u>con</u> sigo demostrarlo	22
<u>SEGUNDA PARTE</u>	
CAPITULO 4	
Eco y los signos	35
CAPITULO 5	
Eco en el país de las comunicaciones <u>masi</u> vas	67
CAPITULO 6	
Del crítico literario al novelista de éxito	111
CAPITULO 7	
Los pétalos de la rosa	129
CONCLUSIONES	150
BIBLIOGRAFIA	159

P R O L O G O

PROLOGO

Jean-Jacques Arnaud, el director de la película La Guerra del Fuego, filma una adaptación de la novela El Nombre de la Rosa, del escritor italiano Umberto Eco. Arnaud destacó por recrear verosimilmente un ambiente (pre) histórico; es por eso que se le encomendó llevar a la pantalla grande un libro que ha sorprendido por sus ventas, pese a que se sitúa en la Edad Media con todo y sus conflictos filosóficos, y con el cual su autor se ha dado a conocer entre un público que difícilmente tuvo o tendrá acceso a sus ensayos teóricos. El autor de un libro sobre James Bond (Proceso a James Bond), ve ahora al actor Sean Connery, antiguo intérprete de ese personaje en el cine, encarnar a -- Guillermo de Baskerville, creación de Eco.

Dentro del campo de la teoría de la comunicación, el nombre de Umberto Eco es respetado internacionalmente; desde hace veinte años antes de ser un best-seller literario, -- su obra conoció amplia difusión y ejerció una gran influencia en el pensamiento de los últimos años.

Por dicha trayectoria, sorprende que la obra de Umberto -- Eco no haya sido estudiada a profundidad, por lo menos en

las universidades mexicanas, donde sin embargo ha sido -- parte fundamental como bibliografía básica. Sus libros han sido discutidos en lo particular, o han complementado las referencias en diversos campos como los comics, la publicidad y/o la semiótica.

Luego, el ¿por qué Eco?, se justifica casi solo. Una obra teórica sólida y en constante renovación; alguien que logra hacer amenos temas complicados y aplica los modelos de análisis más elaborados a la cultura popular; una correcta fusión entre la teoría y la práctica estética, tanto como de la literatura "alta" y de masas.

Quiero que Umberto Eco y su obra sea visto más como un --- auxiliar para trabajos posteriores y ayuda en el conoci--- miento de Eco, como una visión panorámica de una obra compleja y en marcha, que como una serie de descubrimientos, mínimos o excepcionales. A esto se debe que por método de trabajo haya utilizado a lo largo de esta tesis un montaje de citas de las mismas obras de Eco.

Creo que lo principal es que intento una sistematización de un personaje del cual su bibliografía está bastante dispersa y es lo suficientemente basta, para que alguna biblioteca pública tenga entre su acervo todos sus títulos.

Puesto que Eco ha participado de varias ramas, lo que -- obliga a incluirlo entre los filósofos, los estetas, los -- medievalistas, los teóricos de la comunicación, los semió- logos y los literatos, la hipótesis de la que parto es la siguiente:

SI UMBERTO ECO CON SU NOVELA EL NOMBRE DE LA ROSA, HA LO-- GRADO TRASCENDER A PUBLICOS MAS ALLA DE LOS ACADEMICOS, ES ENTONCES, QUE HA HECHO COMPENSIBLES SUS ESTUDIOS FILO-- SOFICOS, ESTETICOS, SEMIOTICO, ETC. EN UNA OBRA ARTISTICA.

Es así como en los capítulos subsecuentes procederé a de- mostrar de que manera (tal vez inconsciente), todo fue a- puntando para que El Nombre de la Rosa se hiciese de la -- forma en que está escrita. Espero que cada capítulo sea -- una síntesis de lo principal que Eco ha escrito sobre ese aspecto; siendo que la obra de Eco es un todo complementa- rio, desmenuzarla para su comprensión es algo obligado. - Deseo que si quedaran eslabones sueltos, se cierren por - completo las conclusiones, puesto que Umberto Eco cumple el espacio que otros pensadores ocupan en diferentes cam- pos del esfuerzo intelectual humano.

P R I M E R A P A R T E

C A P I T U L O 1

CHE L'ANTICO VALORE/NEGL'ITALICI
COR NON E ANCOR MORTO

1.0 En Italia el 18 de abril de 1948 la Democracia Cristiana obtuvo en las urnas la mayoría absoluta. Su líder, Alcide de Gasperi, se convirtió en Primer Ministro, un cargo que la D.C. mantendría bajo control los siguientes treinta y cinco años, y cerró el interregno que se inició el domingo 25 de julio de 1943, cuando a las dos de la mañana el Gran Consejo Fascista, decidió por 19 votos contra 7, con 2 abstenciones, destituir a Benito Mussolini como Duce.

1.1 El 1943 el Régimen Fascista, tras 22 años de gobernar a Italia, se encontraba en serios aprietos. Los aliados habían desembarcado en Sicilia, luego de terminar con el Imperio Africano que Mussolini habíase obstinado en formar. La población sufría las carencias de una economía de guerra. La decisión del Gran Consejo provocó que la Wehrmacht tratara al país como una provincia ocupada.

Mientras el ejército estadounidense se empantanaba en su afán de vencer a las tropas del Mariscal Kesserling, Mussolini intentó renovar en el norte del país -con ayuda alemana-, su sistema fascista, lo que se

conoció como la "República de Saló".

El 4 de junio de 1944, las fuerzas antifascistas se conformaron en un gobierno de coalición. En abril de 1945 Benito Mussolini, el experiodista y exdictador fue ajusticiado por una partida guerrillera, y su cuerpo, junto con el de su amante Claretta Petacci, fue colgado en el Piazzale Loreto de Milán.

El término del sistema fascista, necesariamente debía provocar nuevas condiciones políticas y económicas en la Italia de la postguerra.

1.2 El parlamentarismo italiano asemeja su estilo de gobierno al inglés o al oestealemán. El principal partido que ha controlado al estado italiano, la Democracia Cristiana, es una amalgama de intereses locales, dirigentes carismáticos, alianzas con la Iglesia y la élite financiera, y con los demás partidos minoritarios.

La D C fue ayudada en la reconstrucción económica del país, gracias al Plan Marshall que puso Estados Unidos en operación, después de la Segunda Guerra, con el doble propósito de impedir el acceso al poder del Partido Comunista y de lograr en Italia una salida a sus productos indus

triales y a sus excedentes de capital. Italia se ha ligado en su política exterior a la gran potencia capitalista. Miembro de la OTAN desde 1949, aceptó en 1983 la instalación de los proyectiles Pershing, misiles nucleares de mediano alcance, amén de servir como una importante base para la Sexta Flota.

Por su importante papel en la insurrección popular de los últimos días del fascismo, la inteligencia y flexibilidad de sus secretarios generales (Antonio Gramsci, Palmiro -- Togliatti, Enrico Berlinguer), el Partido Comunista Italiano (PCI) se ha constituido en el principal partido comunista del occidente desarrollado. Mostró eficacia y -- honradez en la administración de varias de las mayores -- ciudades de la península, como Roma, Nápoles y Bolonia. - En las elecciones de 1983 obtuvo el PCI el 30.3% de la vo tación total, pero no ha accedido a puestos en el gabinete de Craxi.

Por la inestabilidad de sus sucesivos gobiernos (cuarenta y seis desde el fin de la guerra), por sus problemas económicos, por el papel de la mafia y la influencia del Vaticano, Italia no es fácil de comprender para los analistas foráneos.

1.3 La hegemonía de la DC ha sufrido a partir de 1978 un

par de golpes severos. El primero de ellos fue el -
secuestro y posterior ajusticiamiento de Aldo Moro, -
presidente del partido, por un grupo ultraizquierdis-
ta conocido como las Brigadas Rojas.

En marzo de 1978 el PCI buscaba integrarse al gobierno. -
Moro, el más carismático político de DC, y quien se supo-
nía el principal candidato a la Presidencia de la Nación,
había logrado un acuerdo que correspondía a sus plantea-
mientos de un "compromiso histórico" que posibilitara el
acceso de los comunistas a la dirección del aparato esta-
tal. Empero el 16 de marzo fue secuestrado para, cincuen-
ta y cuatro días después, ser encontrado muerto de diez ba-
lazos en un automóvil situado en medio de las sedes de la
DC y el PCI. La reacción que provocó el asesinato de Mo-
ro llevó a la exclusión del PCI del gobierno, a una bati-
da antiterrorista y al fraccionamiento de las "capillas"
que se integran en la DC.

El segundo evento se suscitó en 1981, al ser descubierta
una logia masónica, Propaganda Due o P-2, en la que se en-
contraron involucrados miembros del gabinete, parlamenta-
rios, integrantes de los servicios secretos. Más importan-
te aún, su cabecilla, Licio Gelli, se vio envuelto en --
turbios manejos financieros que implicaron al Istituto --
per Opere de Religione (el Banco de la Iglesia Católica),

con subsidios a grupos de extrema derecha y con un intento de conspiración antigubernamental, en donde se vieron participes numerosos miembros de la DC. El asunto P-2 -- causó la dimisión del gobierno y profundizó las críticas al sistema político, un sistema en apariencia ineficiente.

1.4 En septiembre de 1985 el Presidente del Consejo de - Ministros es Bettino Craxi, dirigente de la tercera fuerza política italiana, el Partido Socialista, que tiene setenta y dos asientos de un total de seiscientos treinta en el parlamento. Accedió al poder el 4 de agosto de 1983, luego de forzar elecciones generales, a las que acudió con el propósito de volverse -- Primer Ministro (*). Al no obtener la mayoría, encabezó un gobierno pentapartidista que incluye al PRI, (Partido Republicano Italiano), PSDI (Partido Social Demócrata Italiano), PLI (Partido Liberal Italiano), la DC y el suyo propio.

Pese a todo, la DC constituye la mayoría parlamentaria, - conservó los puestos claves del gabinete que siempre se - ha arreglado para dirigir: Relaciones Exteriores, Interior,

(*) A fines de 1985 Craxi renunció por los problemas acarreados por el affaire del secuestro del "Achille Lauro", sin embargo se resolvió esa crisis y su dimisión fue rechazada, con lo cual Craxi al inicio de 1986 se mantiene en su cargo.

Justicia y Tesoro. Maniobró para vetar la reelección del viejo luchador socialista Sandro Pertini y colocar en la Presidencia de la República, un puesto de protocolo, a uno de sus miembros, el sardo Francesco Cossiga, y ha evitado el acceso de ministros comunistas al gabinete.

Craxi es un hombre pragmático que en ningún momento ha re negado de su alianza con EU; se propone reorganizar la economía del país y coexiste con un Papa decididamente conservador, el polaco Juan Pablo II.

El PCI perdió en Enrico Berlinguer un Secretario General que se había distanciado de Moscú, que había aceptado el "compromiso histórico", pero que avala al sistema sin tener participación real en la conducción del mismo.

1.5 La cuestión comunista prosigue como el punto neurálgico en el futuro político. Pero en las oficinas del FMI, la preocupación es por el derrotero económico de Italia. Con una deuda externa de 40,000 millones de dólares y una tasa de inflación anual del 20%, sus problemas, en comparación con los latinoamericanos lucen aceptables. Sin embargo, con un dólar supervalorado y un creciente déficit del sector público, el panorama no es halagüeño.

Italia heredó del fascismo una situación que venía arras--
trando desde mucho tiempo atrás: la división del país en--
tre el norte industrializado y el sur agrícola, sobrepo--
blado y empobrecido. Continúa el triángulo Milán-Génova--
Turín como el corazón fabril del país. La zona en donde --
se concentran las compañías multinacionales como Fiat, --
Olivetti y Eunaudi. Al centro de la península se ha desa--
rollado una economía que depende del turismo, los gastos
gubernamentales y la burocracia, además de la producción_
manufacturera de familias que hacen artículos de calidad,
en especial ropa y calzado. Las islas del sur siguen en_
su atraso político y social.

El fascismo logró unificar lingüísticamente al país, merced
a su dominio político y administrativo. Los jefes fas--
cistas no supieron resolver con su corporativismo la dico--
tomía económica de Italia. Sus programas políticos como --
el de la "Autarquía", que consistió en hacer de Italia --
una nación autosuficiente, tuvieron un severo fracaso y --
agudizaron los problemas de una República con elevada po--
blación y estrechez de recursos naturales.

Preocupado por desarticular el sindicalismo, el fascismo_
no impidió el deterioro del nivel de vida de la población
italiana, aunque provocó el acceso del estado a la indus--
tria.

En 1985 la banca italiana teme que el estado, al absorber la mayor parte de los activos para sostener el sobrecargado sistema de seguridad social, sea incapaz un día de hacerle frente a las obligaciones crediticias. La Bolsa de Milán se muestra obsoleta y no permite una refinanciación adecuada ni el ingreso de un mayor número de inversionistas.

La evasión fiscal es en Italia casi un deporte, y la economía paralela que no paga impuestos se ha calculado que asciende a un 30% de la economía total. De los problemas económicos a corto plazo destacan los de reducir el déficit, que es del orden del 15% PIB; mitigar el desempleo - del 12% del total de la fuerza de trabajo y el de modernizar la industria para hacerle frente a los productos japoneses y estadounidenses.

Con todo y sus traspiés políticos y económicos, Italia se incluye dentro de los siete países más industrializados del capitalismo. Ha controlado el crecimiento de la población; una población que en el pasado emigró por millones a otros continentes. La sociedad italiana es una de las más plurales del mundo. Los riesgos de una fractura de la sui géneris democracia italiana, se han mitigado -- con el abatimiento de la guerrilla izquierdista y una seria batida contra la mafia; ese par de grupos que desde

sus posibilidades atentaron en contra del Estado, merecen una revisión.

1.6 Las Brigadas Rojas se crean, cuando a fines de 1969, un grupo de jóvenes universitarios radicales, deciden que el estado italiano es demasiado burgués y -- que la sociedad debe ser redimida por medio de la violencia revolucionaria. Las Brigadas Rojas se incluyen con los grupos que, en diferentes partes del Globo se caracterizan por su intransigencia y su 'purismo ideológico'. Por ejemplo, Sendero Luminoso en Perú, el Khmer Rojo en Kampuchea, Baader-Meinhof en la RFA, etc. Esos grupos de iluminados post-68, sin participación con las bases populares y acrílicos con respecto a sí mismos, generalmente acabaron destruidos o destruyendo sin causa razonable.

Las Brigadas Rojas comenzaron a hacerse notar en 1974. A lo largo de varios años se dedicaron al secuestro de magnates y al asalto de bancos con el fin de allegarse fondos. Sus dirigentes sintieron que con la captura de Aldo Moro pondrían de rodillas a la enfermiza sociedad capitalista a la que tanto despreciaban.

Mas las medidas antiterroristas puestas en marcha por el Ministerio del Interior, causaron estragos de los briga--

distas. Con todo, se las arreglaron para dar otro golpe importante al secuestrar al Gral. James Dozier, cabeza de la OTAN. En un virtual estado de sitio, el cuerpo antiterrorista comandado por el general Della Chiesa libró en seis semanas al general preso. Ante la presión y el acoso las Brigadas Rojas sucumbieron. El terrorismo de izquierda italiano ha sido dominado, por el momento, demostrándose que, con todo, en un estado industrial la sociedad no es presa fácil de grupúsculos autoerigidos como la verdad.

1.7 Si bien el exclusivismo guerrillero de las Brigadas Rojas careció de un apoyo sustancial y sus ideas eran demasiado difusas para ser viables, la mafia tiene, como sociedad ilegal, una historia muy diferente. Enraizada en el Sur, en especial en Sicilia, desde por lo menos el Siglo XIX, la mafia controlaba a fines de los 70 el tráfico de drogas, los juegos clandestinos, y proporcionaba servicios que el estado no podía, o quería, dar. La mafia también recurre al terrorismo. Entre 1979 y 1983 asesinó a personalidades que atentaban contra su status: Michele Reina, secretario provincial de la DC en Palermo; Cesare Terranova, magistrado miembro de la comisión antimafia; Piersanti Mattarella, presidente de la región de Sicilia; Gaetano Costa, procurador de la República; Pío La Torre, miembro dirigente del PCI; al general

Carlo Alberto Della Chiesa, quien se encontraba en -
operaciones antimafia tras haber dirigido el operatio
vo en que se rescató al general Dozier.

Tal serie de asesinatos obligó al gobierno italiano, a una
seria batida en contra de la mafia. Las conexiones entre
los padrinos y las altas esferas (incluso contactos con -
la Cosa Nostra estadounidense), no auguraban una labor tan
exitosa como la emprendida con las Brigadas Rojas. Las -
medidas antimafia como la derogación del secreto bancario,
la investigación de patrimonios y la confiscación de bie-
nes de procedencia dudosa, le significaron al gobierno la
recuperación de una cuantiosa cantidad de dinero.

Al mismo tiempo dentro de la mafia se desató una guerra -
intestinal para destronar al jefe máximo Michele Greco. El
asunto de la P-2, y la denuncia de Tommaso Busceta, quien
en un acto sin precedente denunció a altos jefes mafios
os, puso por primera ocasión a esa organización clandest-
tina en apuros, aunque su extinción no está cercana.

1.8 Como todo en Italia se puede marcar, para su vida cultural, un antes y un después del fascismo. En especial en el Séptimo Arte las aportaciones italianas - han sido destacables. De ellas el neorrealismo, que también se dio en la Literatura, es fundamental. Por su importancia en un medio de comunicación que influye más allá de ideologías y fronteras veremos, aunque someramente, algo del cine postfascista italiano. Y, en cuanto a los literatos itálicos, por estudiar en última instancia una creación novelística, repasaremos a los escritores destacables.

1.8.1 El neorrealismo surgió como una respuesta al conformismo que el régimen de Mussolini le había impuesto al pueblo italiano. En el cine las proposiciones se generaron en un grupo que tuvo en la Revista Cinema su fuerza inspiradora.

La primera cinta neorrealista, Ossessione, dirigida -- por Luchino Visconti, es un hito en cuanto a la vida cultural de su país. En primer lugar se filmó bajo el fascismo y se llegó a proyectar pese a la censura; en segundo lugar, al ser una adaptación de un texto - 'negro' estadounidense ('El Cartero Siempre Llama Dos Veces', de James M. Cain), constituía un rechazo al antiintelectualismo que caracterizó al sistema tota-

litario italiano, que veía las narraciones de los escritores americanos como susceptibles de influir negativamente al pueblo transalpino.

Antes de entrar a los realizadores que destacaron, conviene ver en qué consistieron las aportaciones de esta corriente estética: filmar sin actores profesionales; trabajar con cámara móvil; describir las condiciones de vida de la gente común, sin colocar el filtro de las producciones industriales.

Con el tiempo y el mejoramiento de las condiciones económicas en Italia, y el desgaste de sus logros (la asimilación de los mismos, por el demás cine), el neorrealismo se diluyó. Pero eso no ha impedido que ya estén inscritos en la historia:

Roberto Rossellini: con "Paisá" mostró el encuentro del ejército estadounidense de ocupación con el pueblo italiano; Vittorio De Sica: "Ladrones de bicicletas" y "El Limpia botas" señalan a los marginados de la abundancia, o -- por el desempleo o por la orfandad; Luchino Visconti: en "La terra trema" filmó en una comunidad de pescadores, cómo los avances no se dan a todos los niveles de la sociedad.

Luego de su impulso en los cuarentas, como carreras sostenidas hasta nuestros días, Michelangelo Antonioni y Federico Fellini, permanecen como creadores que desde sus particulares puntos de vista registraron la soledad del Creador, y lo enajenante de la realidad. El ya fallecido Pier Paolo Pasolini, también poeta y narrador, supo aprovechar el cine como otra vía de provocar en la gente la reflexión sobre los gozos o penurias de la vida.

Marco Ferreri, los hermanos Taviani, Marco Bellochio, son algunos de los cine directores que forman parte de la comunidad cinematográfica internacional, pero que conservan el sabor particular de su tierra natal.

1.8.2 Italia le dio al mundo no sólo el neorrealismo sino también la fotonovela, sin detenernos, por el momento, en la cultura de la clase baja, si se puede anotar que Umberto Eco como hijo de su ambiente, responde a las ofertas de su medio.

La literatura italiana tiene en Alberto Moravia a un escritor que supo definir y darle forma a las tendencias entre guerras.

"La romana" y "Los indiferentes" marcan con su aparición el cambio de proyecto artístico: en la primera novela se

señala el surgimiento del neorrealismo; en la segunda había aparecido el hastío conformista de la burguesía que - no se preparaba a cuestionar y sí a adaptarse, al fascismo.

El hace poco fallecido Italo Calvino y Leonardo Sciascia, se cuentan entre los prosistas europeos con una voz digna de tomarse en cuenta. Calvino hizo del artificio literario su aportación básica. Sciascia, desentraña los mecanismos del poder.

Umberto Eco, es el último considerado en esta categoría; - es el momento de entrar de lleno en su obra. Tras la mirada discreta a su país, el panorama de esa sociedad quizá quede más claro, con la profundización en el trabajo - de Umberto Eco.

-
1. Para el conocimiento de la historia del fascismo: Tannenbaum, Edward R. La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945)
 2. Un acercamiento a la Italia contemporánea se puede obtener en: Contextos, año 2, Nº 44, 30 de enero de 1985.

C A P I T U L O 2

2.0 EL PROFESOR.

2.1 Umberto Eco nació en Alessandria, un pueblito piamontés el 5 de enero de 1932. Pasó su niñez, por lo tanto, en el fascismo, y le tocó la guerra mundial cuando entraba en la adolescencia, de sus padres Eco ha escrito:

"Mi padre tenía un comportamiento de continua desconfianza escéptica frente a las grandes afirmaciones ... Algo que, cuando yo era joven, me irritaba un poco ... y a mi madre que me había enseñado a decirlo" (1)

De su pueblo natal Umberto Eco rememora:

"Los alessandrinos nunca han sido entusiastas de ninguna virtud heroica. Menos cuando ésta predicaba exterminar a los diferentes. Alessandria jamás ha sentido la necesidad de imponer un Verbo con la punta de las armas ... Sepan cómo nos hace sentir orgullosos el descubrirnos hijos de una ciudad sin retórica y sin mitos, sin misiones y sin verdad" (2)

De su pueblo natal a su tesis de licenciatura, Eco se nos presenta de la siguiente forma:

"Yo tuve una educación católica, pertenecí a grupos de jóvenes católicos. A los dieciocho años ingresé a la Universidad de Turín y finalmente escribí mi tesis sobre la filosofía de la Edad Media". (3)

Cuando llega a la filosofía medieval, se ha operado un cambio en él, que permanecerá en su forma de ser en los años posteriores.

"Yo creo que un intelectual no debe tener nunca miedo de encontrar a Dios. Todo lo más quizá sea Dios el que pueda tener miedo de encontrar a los intelectuales". (4)

Esa transformación se operó de la siguiente forma:

"-A medida que aumentó su compromiso con la filosofía literaria y lingüística, usted abandonó la iglesia. ¿Le motivó eso una crisis intelectual?"

-Abandonar cualquier iglesia es un trauma. Abandonar la iglesia católica es el trauma más grande. ... Calculo que me llevó ocho años llegar a otra posición. ... Las conversiones y las apostasías llevan mucho tiempo" (5)

Su tesis versó sobre "El problema estético en Santo Tomás", de allí se incubaría en Eco una pasión tanto por el Aquinate, como por la estética y el medioevo; de allí que las palabras que le dedica a Maritain, bien pueden describirnoslo a él:

"Este medieval que trata de vivir el mundo moderno, que ha llegado a Santo Tomás sin olvidar del todo a Bergson, quiere ahora interpretar el problema del arte y de lo bello de acuerdo con las categorías de la escolástica. No se plantea el problema de qué es lo que ha muerto y qué es lo que permanece vivo en el pensamiento medieval: evidentemente todo permanece vivo, puesto que él, en pleno Siglo XX, razona como medieval" (6)

Abunda sobre sí:

"En primer lugar no llevo a cabo una actividad

crítica en el sentido habitual de la palabra: burocráticamente hablando pertenezco al genus de los filósofos y me ocupo de estética. Especialmente me interesa la historia de las poéticas: y esto porque creo que la primera operación en estética, hoy más que nunca, debe consistir en una fenomenología de las distintas concepciones de arte presentes en los artistas y las corrientes de los diversos países y las distintas épocas" (7).

- 2.2 Casado con Renata, una alemana, padre de dos hijos.- Fundador de la revista semiótica "Versus". Autor de una veintena de textos que abarcan desde estudios sobre el Kitsch hasta una novela de éxito internacional, ése es Umberto Eco.

Umberto Eco visitó por tres días a mediados de 1985 nuestro país; tuve la oportunidad de conocerlo personalmente. Persona de mediana estatura, muy amable escucha con atención las preguntas que se le formulan. Conoce bien el español aunque prefiere hablar en italiano o inglés. Como en toda celebridad, creo, lo importante es saber en qué consiste su labor. En eso, Eco tiene mucho qué decir.

-
1. Pancorbo, Luis. Ecoloquio con Umberto Eco, págs 99-100.
 2. Eco, Umberto. Il costume di casa, pág. 11
 3. Kaylan, Melik. Sábado 347, pág 5.
 4. Pancorbo, Luis, op. cit., pág 50
 5. Kaylan, Melik, op. cit., pág. 5
 6. Eco, Umberto, La definición del arte, pág. 104
 7. Ibid, pág. 279.

C A P I T U L O 3

3.0 "YO CREO QUE EL MUNDO EXISTE, PERO NO CONSIGO DEMOSTRARLO" (1)

Quando Eco estudiaba Filosofía en la Universidad de Turín, la figura dominante en el pensamiento filosófico y estético italiano era Benedetto Croce. Para rebasar a ese -- maestro, Eco seleccionó a Tomás de Aquino, de quien dice:

"La peor desgracia de su carrera no le sucede el 7 de marzo de 1274 a Tomás de Aquino, cuando muere en Fossanova ... La desgracia que arruina la vida de Tomás de Aquino cae en 1323, dos años después de la muerte de Dante y quizá también un poco por su culpa: es cuando Juan XXII decide convertirlo en Santo Tomás de Aquino" (2).

Pero lo santo, no deja de lado el valor de las teorías -- tomistas.

"El dominio de la autoridad espiritual de un Croce sobre un cincuentenario de la cultura italiana, es nada respecto a la autoridad que Tomás demuestra al cambiar en cuarenta años, la entera política cultural del mundo cristiano" (3).

Exhumado el Aquinate por Eco, este último procedió a investigar en qué consiste la estética, he aquí su definición:

"En el ámbito de la terminología filosófica italiana, cuando se habla de estética se entiende una investigación especulativa sobre el fenómeno arte en general, sobre

el acto humano que lo produce y sobre las características generalizables del objeto producido" (4).

3.1 Umberto Eco se internó en el pasado para desentrañar los misterios de la estética medieval:

"El pensamiento estético medieval tiene una fisonomía propia ... diferenciada y matizada con una evolución perfectamente determinable -sino que incluso, a través de la discusión estética, puede reconstruirse perspetivamente la fisonomía de la cultura medieval toda" (5)

¿Era de tinieblas? No, según Eco "se trata de liberar el concepto de Edad Media del aura negativa con que la han envuelto ciertos publicistas culturales de inspiración renacentista". (6) ¿Si no es en realidad tan oscura, entonces qué?

"Inútil decir que todos los problemas de la Europa moderna se forman, tal como lo sentimos hoy, en el medioevo, desde la democracia comunal hasta la economía bancaria, de las monarquías nacionales a las ciudades, de las nuevas tecnologías a la revuelta de los pobres: el medioevo es nuestra infancia y es necesario regresar para hacer la anamnesis" (7).

3.1.1 Lenta, pero constantemente la barbarie que se sucedió al derrumbe del Imperio Romano de Occidente se fue transformando en un nuevo tipo de sociedad. La -

población aumentó, comenzaron a circular las mercancías, nació entonces un arte que caracterizó a la Baja Edad Media, el Gótico. Y, en esto, "la estética medieval y la india aparecen unidas frente a la estética moderna occidental por algunos motivos fundamentales: una misma actitud frente a la obra de arte como objeto de uso religioso dotado de placer intrínseco" (8).

Por eso: "La estructura de la catedral es racional, necesaria, inatacable, como el silogismo de la filosofía escolástico-aristotélica de la época" (9). De manera que "La técnica está empeñada, pues, en construir una estructura vertical muy elevada, de gran amplitud, que ofrezca una apariencia de solidez, al mismo tiempo que permite que el templo se inunde de luz" (10).

La catedral sirve como lugar de reunión para la comunidad, en la catedral se bebe, se comercia, sirve como muestra de la unión del Señor y sus súbditos terrenos, responde a la ideología religiosa que asumía:

"Existe una estrecha relación entre la catedral gótica y esos monumentos del pensamiento medieval que son las Summae escolásticas. La escolástica introdujo una nueva manera de organizar el material científico a través de módulos de orden y de simetrías minuciosas e irrepreensibles ... la catedral ... ha nacido del mismo fondo del

que surgieron los monumentos del pensamiento escolástico" (11).

Y, si de las Summae la más completa era la de Tomás de Aquino, es consecuente:

"En Santo Tomás la doctrina del arte sigue siendo la clásica, la idea operativa se estructura en base a determinados cánones y, si se opone a una mera imitación, esto puede ocurrir sólo mediante el recurso a un acto compositivo de recuerdos de experiencias anteriores" (12).

Plurifuncional, la catedral serviría también:

"La catedral debía ser una especie de inmenso libro de piedra en el que no sólo la riqueza del oro y de las gemas imbuyese en los fieles el sentido de devoción, y las cascadas de luz de las paredes abiertas sugiriesen la efusión de la potencia divina, sino que también las esculturas de los portales, los relieves de los capiteles, las imágenes de las vidrieras, comunicasen a los fieles los misterios de la fe, el orden de los fenómenos naturales, las jerarquías de las artes y los oficios, las vicisitudes de la historia patria" (13).

- 3.2 El problema de la estética en nuestro tiempo se complica con la aparición de las masas. El constante -- cambio que produce la ciencia genera modas, algunas -- efímeras, algunas no, que están bombardeando a los -- intelectuales. Eco acuñó para nuestro tiempo una ex -- presión: la de "Obra Abierta", que le dio la oportuni -- dad de saltar a la palestra de la fama y reflexionar sobre el devenir de las artes clásicas en nuestro --

tiempo.

Polémico cuando hizo su aparición, en los 60, el concepto de Obra Abierta sirvió para que Eco analizase qué sucedía con la cultura de vanguardia, y cómo se deslinda el arte de sus versiones masificadas, pero vayamos por partes separadas:

"La obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante (14).

Plural y abierta a una multiplicidad de interpretaciones y grados de lectura, la obra de arte moderna entra a la sala de disección.

3.2.1 Como se mencionó antes, "el triunfo de las teorías crocianas contribuyó a circunscribir una amplia zona de la cultura estética italiana, en una especie de ámbito provinciano" (15).

Eco antes de inmiscuirse con la escolástica, halló que las propuestas de su profesor Luigi Pareyson le facilitaban un camino que no era el idealismo de Croce.

"Qué es lo que se le criticaba a Croce?:
 1. Haber ignorado las diferencias históricas y empíricas entre los diversos 'géneros' artísticos, sus 'retóricas' específicas, su destino práctico y social; 2. No considerar, por consiguiente, los problemas de las técnicas artísticas ... ; 3. Haber, por consiguiente acentuado el papel de la intuición imaginativa y de la emoción, despreciando los elementos de cálculo, de inteligencia, de conocimiento técnico, que están presentes en la operación del artista y deben estar presentes en la valoración crítica; 4. Por último, y precisamente por estos motivos, el haber limitado la metodología crítica a una distinción entre poesía y no poesía, definiendo el resto como 'estructura' no esencial" (16).

Tras el ajuste de cuentas con Croce, Eco explica en qué se singulariza la aportación de Pareyson a la estética italiana:

"La vida humana es para Pareyson invención, producción de formas ... queda, por consiguiente, afirmado el carácter intrínsecamente artístico de toda realización humana ... lo que distingue el arte de las demás iniciativas personales es el hecho de que en aquél todas las actividades de la persona van dirigidas a una intención puramente formativa ... la persona que forma se define como parte de la obra formante en calidad de estilo, modo de formar" (17)

Se desprende que Pareyson introduce la noción de forma. -
 Prosigue Eco:

"La producción artística consistirá en un intentar, un proceder a través de propuestas y esbozos, pacientes interrogantes de la 'materia' ... la forma, una vez autóno

ma y realizada, puede ser contemplada en su perfección sólo si se considera dinámicamente ... (la) teoría de la interpretación impli- ca: ... (que) tanto la contemplación común de la obra de arte como el razonamiento críti- co-interpretativo especializado sobre ella ... se diferencian por la conciencia y la intensi- dad de la atención, la capacidad de penetración por una mayor o menor maestría interpretativa, pero no por sus estructuras substanciales" (18).

Surge el vocablo de estructura como parte del proceso ar- tístico, y de la posibilidad de interpretar el arte por:

"Pareyson postula un universo cultural como comunidad de personas individuadas, existencialmente situadas en la medida en que están abiertas a la comunicación en base a una substancial unidad de sus estructu- ras" (19).

Una obra de arte como forma materialmente existente, posi- bilita las lecturas de la misma porque es un acto de comu- nicación. Y, al no éstar circunscrita a una lectura úni- ca, la Obra se torna abierta.

3.3 Tenemos que "Una obra es una forma conseguida: el -- punto de llegada de una producción y el punto de par- tida de un consumo que, al articularse, vuelve siem- pre a dar vida a la forma inicial desde diferentes - perspectivas" (20). En donde 'estructura' equivale a 'forma' si "Una estructura es una forma no en cuanto a objeto concreto, sino en cuanto a sistema de rela-

ciones; relaciones entre sus diferentes niveles (semántico, sintáctico, físico, emotivo; nivel de los temas y nivel de los contenidos ideológicos; nivel de las relaciones estructurales y de la respuesta estructurada del receptor" (21).

La primera información sobre un objeto, "la dice a través del modo en que está hecha" (22). La metafísica crítica ha cedido el paso frente a la presencia del objeto. Podemos evaluar la catedral medieval porque se encuentra objetivamente existente. Sin embargo lo que nos dice ella es susceptible a los conocimientos. Como Eco lo demostró,-- la catedral es una Summa arquitectónica.

Si los medievales circunscribían las posibilidades de lectura a cuatro opciones, ahora:

"Una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos, sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original" (23).

3.2.1 "Enroscada en el límite extremo de la comunicabilidad, la vanguardia artística es la única que mantiene

una relación de significación con el mundo en que vive" (24). Entonces, si la vanguardia refleja su tiempo, lo demás ¿en dónde se sitúa?

Nos hemos encontrado que Eco (y con él) se internará más profundamente tanto en la comunicación, como en la semiología y la poética de los textos. Dentro de la estética de las culturas marginales, hay algunas ocasiones en que superan a sus creadores originales y se expanden a través del conjunto de la sociedad, éste podría ser el caso:

"El pop ha significado también un retorno al arte figurativo tras el largo período de arte abstracto, es decir, ha sellado la reconciliación entre el arte de vanguardia y las masas; ha presentado un arte, al menos en apariencia, comprensible, acabando con este divorcio que impedía a grandes masas de público ir a ver ciertas exposiciones en las que no comprendían el significado de los cuadros" (25)

Para insertarse en la patología de la vida cotidiana, en la microfísica del poder, en la relación entre idea y acción, Eco, del amor a la sabiduría pasó a su uso práctico. Es menester formularse cómo entiende Eco el quehacer reflexivo.

3.3 "Nunca aceptará el hombre occidental perderse en la contemplación de la multiplicidad, sino que se perderá siempre tratando de dominarla y recomponerla ...

El hombre occidental aceptará críticamente reconocer la relatividad de las leyes, pero las reintroducirá en la dialéctica del conocimiento y de la acción bajo la forma de hipótesis de trabajo" (26). Occidental al fin y al cabo, Eco nos ofrece una definición:

"Queda quizás espacio para un tipo de actividad que ... Me proponga, sin embargo, hipótesis, direcciones de investigación, módulos de orientación ... A esta forma de 'alto dilettantismo', a un mismo tiempo consciente de sus limitaciones y de su insustituible función, es a lo que podríamos llamar Filosofía" (27).

Quiérase o no la principal aportación a la Filosofía occidental de los últimos tiempos, ha provenido de centroeuropa, así, sumariamente nos hallaremos con marxismo, psicoanálisis y existencialismo. Predominando por su praxis - las ideas de Marx; Antonio Gramsci comprendió que el marxismo no es un todo acabado, con ello le facilitó al PCI la comprensión de las sociedades capitalistas, Eco, sabe: "El marxismo no ha elaborado nunca una verdadera y auténtica teoría de la superestructura" (28); al respecto Karel Kosík propone:

"El principio metodológico de la investigación dialéctica de la realidad social es el punto de vista de la realidad concreta, que ante todo significa que cada fenómeno puede ser comprendido como elemento del todo. Un fenómeno social es un hecho histórico en tanto y

por cuanto se le examina como elemento de un determinado conjunto y cumple por tanto un doble cometido que lo convierte efectivamente en un hecho histórico: de un lado, definirse a sí mismo, y, de otro lado, definir al conjunto" (29).

Eco continúa con esa línea:

"El obrero depende de las cosas que crea, cae bajo el dominio del dinero que éstas encarna; cuanto más produce el trabajador, tanto más se convierte en mercancía como lo que produce". Esto lleva a: "La continua tensión particular de una alienación en el objeto, por el hecho mismo de que yo lo he producido y de que éste amenaza continuamente intervenir en mí" (30).

La alienación, como la plusvalía son puntos nodales en el pensamiento marxista, para comprender la primera, tenemos "nosotros entonces, por el hecho mismo de vivir trabajando, produciendo cosas y entrando en relación con los demás, - estamos en la alienación", puesto que "la alienación como un fenómeno que, por un lado y en determinadas circunstancias, va desde la estructura del grupo humano al que pertenecemos hasta el más íntimo y menos verificable de nuestros comportamientos psíquicos, y que, en otras circunstancias distintas, va desde el más íntimo y menos verificable de nuestros comportamientos psíquicos a la estructura del grupo humano al que pertenecemos" (31) yendo a la

etimología del vocablo:

"Alienarse-en-algo quiere decir... renunciar a uno mismo para entregarse a un poder extraño, hacerse otro en algo y, por consiguiente, no actuar ya en relación con algo, sino verse-intervenido-por algo que no somos nosotros" (32).

¿Hay vías de escape?: "La alienación se convierte, sin em bargo, en algo que puede ser resuelto, y resuelto además a través de una toma de conciencia y una acción", ya que "a partir del momento en que se impone, la convención nos aliena en ella", y ésto conduce a "una manera de eludir la realidad para dejarla que siguiese como está. ¿Acaso no sería hasta entonces la última, la más cumplida figura de la alienación?" (33).

Intervenir en la realidad, para no alienarse en ella tanto para desmontar la superestructura:

"El problema de la filosofía contemporánea ha sido precisamente el de una crisis de la filosofía como técnica del Todo sin que por ello el filósofo pudiera invadir correctamente el campo del detalle, propio del científico ... (un) discurso posible que permite al filósofo, si no hablar del Todo, sí satisfacer su 'vocación' de generalización de los problemas y es la investigación interdisciplinal ... (que) trata de reducir los diversos métodos y los distintos resultados a modelos descriptivos, capaces de reflejar la estructura de los distintos fenómenos analizados y de los distintos procedimientos de análisis ... y es tarea suya poner de manifiesto, entre los modelos elaborados, semejanzas de estructura. Hallar semejanzas de estructura no

significa, creo, hallar semejanzas de 'constitución ontológica' de los fenómenos ... sino de de terminar que para reducir a modelos distintos fenómenos ha sido posible (o indispensable) utilizar - los mismos instrumentos. Es la experiencia realizada por la lingüística al reducir las diversas -- lenguas, muy distintas entre sí, a modelos que nos traban el mismo tipo de relaciones" (34).

-
1. Pancorbo, Luis. Ecologuio con Umberto Eco, pág.93
 2. Eco, Umberto. Dalla periferia dell'impero, pág. 123
 3. Ibid, pág. 132
 4. Eco, Umberto. Obra abierta, pág. 226
 5. Eco, Umberto. La definición del arte, pág. 102
 6. Eco, Umberto. Dalla periferia dell'impero, pág. 191
 7. Eco, Umberto. Nexos 82, pág. 41
 8. Eco, Umberto. La definición del arte, pág. 66
 9. Eco, Umberto y Zorzoli, G.B. Historia ilustrada de los inventos, pág. 100
 10. Ibid, pág. 96
 11. Ibid, pág. 99
 12. Eco, Umberto. La definición del arte, págs. 106-107
 13. Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados, pág. 28
 14. Eco, Umberto. Obra abierta, pág. 34
 15. Eco, Umberto. La definición del arte, pág. 13
 16. Ibid, pág. 280
 17. Ibid, págs 15-17
 18. Ibid, págs 19-22
 19. Ibid, pág 31
 20. Eco, Umberto. Obra abierta, pág. 40
 21. Ibid.
 22. Ibid, pág. 57
 23. Ibid, pág. 74
 24. Ibid, pág. 305
 25. Ragué, Arias Ma. José. Los movimientos pop, pág. 18
 26. Eco, Umberto. Obra abierta, pág. 273
 27. Eco, Umbeerto. La definición del arte, págs 144-145
 28. Pancorbo, Luis. Ecologuio con Umberto Eco, pág. 89
 29. Kosík, Karel. Dialéctica de lo concreto, pág. 61
 30. Eco, Umberto. Obra abierta.
 31. Idem,
 32. Idem,
 33. Idem, págs 278-328
 34. Eco, Umberto. La definición del arte, págs. 273-274

S E G U N D A P A R T E

C A P I T U L O 4

4.0 ECO Y LOS SIGNOS

"Habiéndome iniciado como estudioso de Santo Tomás, evidentemente la summa es una tentación constante; - además forma parte de mi forma mentis, de la exigencia de sistematizar los problemas para poder desarrollarlos" (1). Por eso, para Umberto Eco el Tratado de semiótica general constituye un punto de partida y la clausura de un ciclo: "desde ahora sólo aceptaré discusiones sobre los límites y las posibilidades de la semiótica a partir de estas páginas" (2).

Fruto de una serie de libros 'provisionales' (El signo, - La estructura ausente, Le forme del contenuto), el Tratado de semiótica general, "simplemente, expone el estado actual de la disciplina" (3).

4.1 Para llegar a un Tratado General, Eco siguió la trayectoria que a continuación desmenuzaremos:

"Análisis del concepto de 'signo' para distinguir los signos de los 'no signos' y llegar a traducir el concepto de signo, por el de FUNCION SEMIOTICA" (4).

El estudio del signo le llevó a Eco un tomo, ahí caracterizaba con un personaje el desenvolvimiento de un ser humano en una sociedad estructurada como: "podemos preguntarnos si son los signos los que permiten a Sigma vivir en sociedad, o si la sociedad en la que Sigma vive y se -

constituye como ser humano, no es otra cosa que un complejo sistema de sistemas de signos" (5). Prosigue, "Sigma vive en un mundo de signos, no porque viva en la naturaleza, sino porque, incluso cuando está solo, vive en la sociedad; aquella sociedad rural que no se habría constituido y no habría podido sobrevivir si no hubiera elaborado sus códigos propios, sus propios sistemas de interpretación de los datos naturales y que por esta razón se convertían en datos culturales" (6).

Ese camino lleva a la doble vía: "una SEMIOTICA DE LA SIGNIFICACION es la desarrollada por la teoría de los códigos, mientras que una SEMIOTICA DE LA COMUNICACION incumbe a la teoría de la producción de los signos" (7). Por lógica:

"Hay sistema de significación (y, por tanto código), cuando existe una posibilidad establecida por una convención social de generar funciones semióticas, independientemente de que los funitivos de dichas funciones sean unidades discretas llamadas 'signos' o grandes porciones del habla, con tal de que la correlación haya sido establecida precedente y preliminarmente por una convención social".

"En cambio, hay proceso de comunicación, cuando se aprovechan las posibilidades previstas por un sistema de comunicación para producir FISICAMENTE expresiones, y para diferentes fines prácticos" (8).

Si se desea establecer un límite o precisión de la semió-

tica podría ser "la disciplina que estudia todo lo que -- puede usarse para mentir" (9).

4.1.1 "El estructuralismo tiene formalmente su comienzo en las Thésés presentadas colectivamente por los miembros del Circulo Lingüístico de Praga al Primer Congreso Internacional de Eslavistas, celebrado en Praga en 1929" (10).

Aunque diferentes entre sí, las diversas lenguas responden a ciertas reglas comunes que les permiten ser articuladas. Las lenguas según las concepciones de las Thésés son estructuras.

De allí en adelante, se comprendió que en varias ramas de la actividad humana, las estructuras eran parte intrínseca de ellas. En las Matemáticas, la Antropología, etc., - después de ésto, es comprensible que si bien la Semiótica es una disciplina independiente, sus fundamentos teóricos los sembraron dos lingüistas:

SAUSSURE:

"La langue est un système de signes exprimant des idées et par là comparable á l'écriture, á l'alphabet des sourds-muets, aux rytes symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes. On peut donc conce-

voir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale; elle formerait une partie de la psychologie sociale et par conséquent de la psychologie générale; nous la nommerons sémiologie (du grec, semeion, 'signe'). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les regissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire ce qu'elle sera; mais elle a droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance".

PEIRCE:

"I am, as far as I know, a pioneer, or rather a backwoodsman, in the work of clearing and opening up what I call semiotic, that is, the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis".

Así pues, la perspectiva de Peirce es más amplia que la de Saussure, ésto se debe a que para Saussure el signo es la unión de un significado con un significante y por ello, - si la semiótica fuera la ciencia que estudia los signos, - quedarían excluidos de este campo muchos fenómenos que actualmente se llaman "sēmióticos"; porque Pierce explica - su 'semiosis':

"An action, an influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object and its interpretant, this Thrirelative influence not being in any way resolvable into actions between pairs" (11).

4.2 En su nivel mínimo "los estímulos no pueden considerarse como signos"; en su nivel máximo "si aceptamos

el término 'cultura' en su sentido antropológico co--
rrecto, encontramos inmediatamente tres fenómenos --
culturales elementales: ... a) La producción y el_
uso de objetos que transforman la relación hombre-na_
turaleza; b) Las relaciones de parentesco como núcleo
primario de relaciones sociales institucionalizadas;
c) El intercambio de bienes económicos" (12)

El señor Sigma se ha encuadrado en la cultura humana por_
el uso de los signos, el proceso continuo es, por lo tan-
to, "desde el momento en que existe la sociedad, todas --
las funciones se transforman automáticamente en SIGNOS DE
ESA FUNCION" (13).

Queda comprobado cómo es posible estudiar semióticamente_
a las sociedades humanas, siendo que no serían sociedades
si no articulasen por medio de los signos las complejas -
formas que producen una cultura.

El pensamiento corresponde a una articulación verbal; el_
inconsciente (si existe) debe expresarse por medio de la_
lengua. Cada idioma condiciona y es condicionado por sus
hablantes. Un pueblo y su idioma están indisolublemente_
unidos. Un idioma hereda una tradición, y la mantiene en
el tiempo.

Entre significación y comunicación, entre lo existente y lo posible, nos encontramos con los cimientos de lo que nos posibilita superar el estadio animal y crear agrupaciones capaces de erigir pirámides, construir armas nucleares, enviar hombres al espacio o escribir tesis de licenciatura.

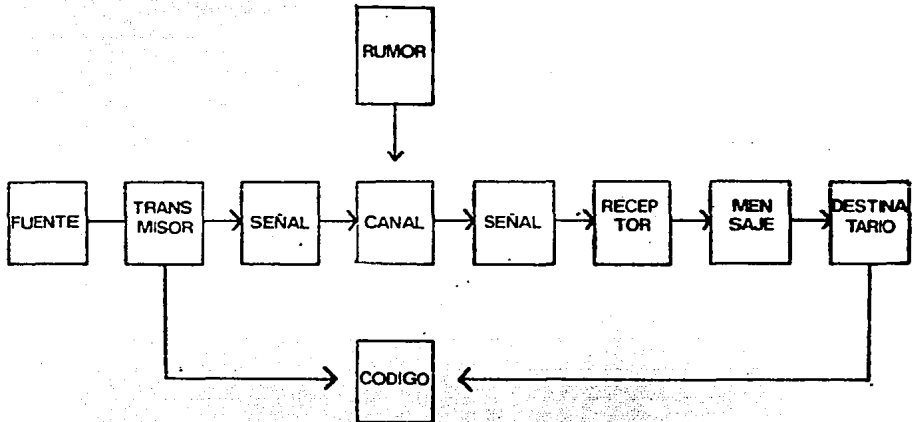
4.3 "Si todos los procesos de comunicación se apoyan en un sistema de significación, será necesario descubrir la ESTRUCTURA ELEMENTAL DE LA COMUNICACION" (14).

Todo modelo de comunicación en donde se incluye: a) La fuente de la información; b) La señal emitida por la fuente a través de un transmisor; c) El canal por donde se desplaza la información; d) El receptor; e) El mensaje que completa el circuito, sujeto al f) Ruido o alteración del mensaje.

Como se comprende, es necesario un código para asegurarnos de que un mensaje sea susceptible de ser partícipe de un circuito. La Fig. 1, es un esquema del sistema comunicativo elemental (15):

Fig. 1

ESQUEMA 1. EL PROCESO COMUNICATIVO ENTRE DOS MAQUINAS



"El código se subdivide en: a) Una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas ... , lo que podríamos definir como un sistema sintáctico; b) Una serie de estados (NOCIONES) ... la llamamos un sistema semántico; c) Una serie de posibles RESPUESTAS DE COMPORTAMIENTO por parte del destinatario; d) Una REGLA que asocia algunos elementos del sistema a) con elementos del sistema b) o del sistema c). Sólo ese tipo complejo de regla puede llamarse con propiedad CODIGO" (16)

Participantes del Código General, los códigos tienen su particular vitalidad e independencia, por eso Eco les de-

nomina como s-códigos "ESTRUCTURAS, es decir, sistemas -- (i) en que los valores particulares se establecen mediante posiciones y diferencias y que (ii) se revelan sólo -- cuando se comparan entre sí fenómenos diferentes, mediante la referencia al mismo sistema de relaciones" (17).

Base de la comunicación, "debe quedar claro que una teoría de la información no es una teoría de la comunicación, -- sino sólo una teoría de las posibilidades combinatorias - de un s-código" (18)

Por lo tanto, se impone una definición del vocablo:

"El término /información/ tiene dos sentidos fundamentales: a) significa una propiedad estadística de la fuente, es decir, que designa la cantidad de información que puede transmitirse; b) significa una cantidad precisa de información seleccionada que se ha transmitido y recibido efectivamente" (19)

Establecidos los límites de la /información/ como sustento semiótico, los pasos a seguir son los de la teoría de los códigos. Con eso el funcionamiento semiótico explica sus propios fenómenos.

"Cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor, con los elementos de un sistema transmitido, el primero se convierte en la EXPRESION del segundo, el cual, a

su vez se convierte en el CONTENIDO del primero.

"Existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en FUNTIVOS de la correlación ...

"Una señal es la unidad pertinente de un sistema que puede convertirse en un sistema de expresión correlado a un contenido, pero que podría seguir siendo un sistema de -- elementos físicos carentes de función semiótica.

"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" (20).

En su debut, el signo obliga a plantear:

"a) UN SIGNO NO ES UNA ENTIDAD FISICA; b) UN SIGNO NO ES UNA ENTIDAD SEMIOTICA FIJA, ... Hablando con propiedad, no existen signos sino fuentes semióticas" (21).

Eso coloca al código de manera: "lo que hace un código es proporcionar las reglas para generar signos como ocurrencias concretas en el transcurso de la interacción comunicativa" (22).

Para establecer la relación entre contenido y expresión, podemos resumirlo como:

"a) Un código establece una correlación de un plano de la expresión (en su aspecto puramente formal y sistemático) con un plano del contenido (en su aspecto puramente formal y sistemático); b) Una función semiótica establece la correlación entre un elemento abstracto del sistema de la expresión y un elemento abstracto del sistema del contenido; c) De ese modo, un código establece TIPOS generales, con los que produce la regla que genera TOKENS o ESPECIMENES concretos, es decir, aquellas entidades que se realizan en los procesos comunicativos y que comúnmente llamamos signos; d) Ambos -- continua representan los elementos que preceden a la correlación semiótica y con los cuales la semiótica no tiene nada que ver" (23)

La figura 2 nos ayuda a simplificar (24):

Modelo formal		Teoría de los códigos		Teoría de la comunicación		Teoría de la mención		Teoría de los actos comunicativos	
Continuum		Experiencia		Fuente		Mundo		Destinatario	
Correlación entre fuentes	unidades postuladas	Código	unidades interpretadas (tokens)	Código	Mensaje	Mención o referencia	Proposición	Proceso pragmático	Mensaje
	sistema de posiciones vacías		sistema semántico (types)						
	sistema de posiciones vacías	sistema sintáctico (types)	Significante		Enunciado				
	unidades postuladas	unidades producidas (tokens)							
Continuum		Materia		Canal		Enunciación		Emisor	

La semiótica denotativa entra en relación con la semiótica connotativa cuando "existe código connotativo cuando - el plano de la expresión es otro código" (25). Eso proporciona:

"Una teoría de los códigos deberá establecer más que nada a que grado de superrelevaciones connotativas puede llevar semejante encajadura de códigos; cómo y hasta qué punto puede una superposición de funciones de signos producir una especie de laberinto de significaciones enlazadas; si puede una situación laberíntica de esa clase, constituir todavía el objeto de una descripción en términos de semiótica estructural o si no produce más que nada una especie de 'ovillo' dotado de propiedades tecnológicas que una teoría de los códigos puede definir en principio, pero nunca podrá reproducir efectivamente mediante un mo delo finito" (26).

La superposición de códigos, en principio significa que:-

"Usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí y que, por tanto, lo que se llama 'mensaje' es, la mayoría de las veces, un TEXTO cuyo contenido es un DISCURSO a varios niveles" (27).

4.4 La mentira reaparece como parámetro de la función de la semiótica, de la siguiente manera:

"Siempre que se manifiesta una posibilidad de mentir estamos ante una función semiótica. Función semiótica significa posibilidad de significar (y, por tanto de comunicar) algo a lo que no corresponde un determinado estado real

de hechos. ... La posibilidad de mentir es el propium de la semiosis, de igual forma que para los escolásticos la posibilidad de reír era el propium del hombre como animal racional" (28).

Dentro de la semiosis surge el elemento que Pierce en su definición incluye en la trilogía: "El interpretante es lo - que garantiza la validez del signo, aún en ausencia de un intérprete" (29). El interpretante es el soporte de la SEMIOSIS ILIMITADA, concepto que garantiza la creación de una sociedad signicamente estructurada, ya que al signo - se le pueden adjudicar una infinidad de concatenaciones - significantes.

El interpretante puede variar según:

- "a) Puede ser el significante equivalente (o aparentemente equivalente) en otro sistema semiótico. Por ejemplo, puede hacer corresponder el diseño de una silla con la palabra /silla/;
- b) Puede ser el indicio directo sobre el objeto particular, que supone un elemento de cuantificación universal ("todos los objetos como éste");
- c) Puede ser una definición científica o ingenua en términos del propio sistema semiótico (por ejemplo /sal/ por /cloruro de sodio/ y viceversa);
- d) Puede ser una asociación emotiva que adquiera el valor de connotación fija (como /perro/ por "fidelidad"

y viceversa);

- e) Puede ser la traducción de un término de un lenguaje a otro, o su sustitución mediante un sinónimo" (30).

Los POSTULADOS SEMIOTICOS de la semiosis ilimitada nos --
llevan a identificar el concepto de interpretante con --
tres categorías:

- " i) El significado de un significante, entendido como --
una unidad cultural transmitida también por otros --
significados y, por lo tanto, independiente semánti-
camente del primer significante, definición ésta --
que se asimila a la de significado como sinonimia;
- ii) El análisis intencional o componencial mediante el --
que una unidad cultural es segmentada en unidades --
menores o marcas semánticas y, por lo tanto, presen-
tada como semema que puede entrar, mediante amalga-
ma de sus propios sentidos, en diferentes combina--
ciones textuales, definición ésta que asimila el in-
terpretante a la de representación componencial de-
un semema;
- iii) Cada una de las marcas que componen el árbol compo-
nencial de un semema, con lo que cada unidad o mar-
ca semántica pasa a estar, a su vez, representada --
por otro significante y abierta a una representación
componencial, definición ésta que asimila el inter-

pretante al 'sema' o componente semántico" (31).

4.5 El sistema semántico funciona en la medida que un interpretante se coloca, o bien "Una unidad cultural - 'existe' en la medida en que se define otra por oposición a ella" (32). Como las oposiciones y los valores difieren según la particular concepción de una sociedad, podemos descubrir que:

"a) En una cultura determinada pueden existir campos semánticos complementarios o contradictorios; b) Una misma unidad cultural puede, dentro de una misma cultura, entrar a formar parte de campos semánticos diferentes; c) En el ámbito de una cultura, un campo semántico puede 'deshacerse' y reestructurarse en un nuevo campo" (33)

En el caso a), los antónimos pueden clasificarse como el par de oposiciones que integran un eje semántico. Pero - los campos semánticos exigen la precisión:

"a) Los significantes son unidades culturales, b) Dichas unidades se identifican a través de la cadena de sus interpretantes, tal como se dan en una cultura determinada; c) El estudio de los signos en una cultura determinada permite definir el valor de los interpretantes en términos de posición y de oposición dentro de sistemas semánticos; d) Postulando dichos sistemas se consigue explicar las condiciones de existencia de los significados; e) Siguiendo un método de este tipo es posible construir un robot que posea una variedad de campos semánticos y las reglas para ponerlos en correlación mutua con sistemas de significantes;

f) A falta de descripción de un Sistema Semántico Universal ... , hay que POSTULAR los campos semánticos como instrumentos útiles para explicar determinadas oposiciones con el fin de estudiar determinados conjuntos de mensajes" (34).

Eco decide, por fin, ofrecer la respuesta a la pregunta - de ¿qué es el significado del significante?: "El significado es una unidad semántica 'colocada' en un 'espacio' - preciso dentro de un sistema semántico" (35); sin descuidar que: "el significante debe referirse: i) a una red de posiciones dentro del mismo campo semántico y ii) a una red de posiciones dentro de campos semánticos diferentes" (36).

Las posiciones se constituyen como MARCAS SEMANTICAS que son respectivamente: "i) una marca denotativa en una de las posiciones dentro de un campo semántico con el que el código hace corresponder un significante sin mediación -- previa; ii) una marca connotativa es una de las posiciones dentro de un campo semántico con la que el código hace corresponder un significante a través de la mediación de una marca denotativa precedente ... a) una denotación es una unidad cultural o propiedad semántica de un semema determinado que es al mismo tiempo una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente; b) una connotación es una unidad cultural y propiedad semántica

de un semema determinado transmitida por la denotación -- precedente y no necesariamente correspondiente a una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente" (37).

Así, podemos, siguiendo a Umberto Eco ofrecer un modelo - analítico de la función semiótica:

"i) El significante posee algunas marcas sintácticas (singular, masculino, verbo, etc.), que permiten su combinación con otros significantes para producir frases bien -- construidas y aceptables gramaticalmente, aunque sean anómalas semánticamente; ii) El significado como semema ESTA FORMADO POR marcas semánticas de diferentes tipos que pueden organizarse jerárquicamente; iii) Ninguna marca - semántica por sí sola realiza una función semiótica; el - código asocia un conjunto de marcas sintácticas, y ambos conjuntos funcionan como un todo invisible; lo que significa que el código no suele asociar MARCA a MARCA y, por lo tanto, no hay homología estrecha entre los componentes de los dos funitivos, lo que permite hablar de correlación 'arbitraria' " (38).

Para facilitarnos una comprensión de la estructura del es paco semántico, se propone:

"Deberá ser un principio metodológico de la investigación semiológica aquel por el que la delineación de campos y ejes semánticos, y la descripción de códigos tal como funcionan efectivamente, puede llevarse a cabo ca si siempre sólo con ocasión del estudio de las condiciones comunicativas de un mensaje determinado. ... una semiótica del código es un instrumento operativo que sirve a una semiótica de la producción de signos" (39)

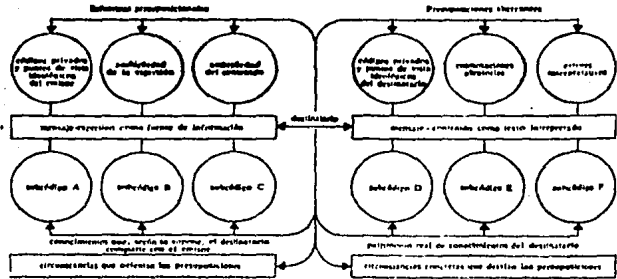
Por características de método y estilo, la semántica, y sus practicantes, deben comprender que es imposible regular absolutamente todo. Circunscribir a la semiótica a la producción de signos, y a las funciones comunicativas de los mensajes humanos, abarca un área tal, y provoca -- una inmensa sensación de recrear la esencia natural del hombre, emisor y receptor. El estudio semiológico aspira a la condición de categoría científica, siempre confrontada con la inmanente movilidad del campo semántico.

"Frente a circunstancias no previstas por el código, frente a textos y a 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". Pero al aceptar un código estamos en posibilidad de asumir tanto la hipercodificación, como la hipocodificación".

Por ejemplo en el primer caso "Todas las reglas retóricas

y estilísticas que operan en cualquier lengua constituyen ejemplos de hipercodificación" (40). Mientras que la segunda, 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" (41).

Así, "hiper e hipo codificación se quedan a medio camino entre la teoría de los códigos y teoría de la producción e interpretación de signos, al producir (i) enunciados metasemióticos que introducen en los códigos nuevas funciones de signo, (ii) simples abducciones conversacionales ad-hoc, (iii) acopios personales de suposiciones experimentales, que acaso formen concreciones idiolectales y a veces provocan equívocos de todas clases"(42) La Fig. 3 (43), facilita el cruce de códigos en el proceso comunicativo:



4.6 La producción de signos es el paso siguiente y necesario -dentro de la semiótica-, a la teoría de los códigos porque:

"Una vez identificadas diferencias y semejanzas en los diferentes modos de producir dichos signos, se descubre también que esas diferencias no caracterizan a los llamados 'signos' en sí mismos, sino al modo en que se producen o, mejor, a una serie de modalidades productivas que no corresponden directamente a tipos de signos, de modo que los tipos de signos resultan ser más que nada el resultado de diferentes modalidades operativas.

Así pues, una tipología de los signos deberá ceder el paso a una tipología de los modos de producción de signos: al mostrar una vez más la vacuidad del concepto clásico de 'signo', ficción del lenguaje cotidiano, cuyo puesto teórico debe ocupar el concepto de función semiótica como resultado de diferentes tipos de operación productiva" (44).

De las operaciones productivas podemos decir que son parte de la semiosis, cómo y cuándo: "llamamos SEMIOTICO a un juicio que predica de un contenido determinado las marcas semánticas que no le haya atribuido previamente el código". Por juicio entenderemos: "Un juicio es analítico a partir de una convención y que, cuando cambia la convención los juicios analíticos se vuelven sintéticos y viceversa" (45)

Axiológicamente: "Cuando se emite un juicio factual, la -

actitud más adecuada es verificarlo (-por esto-) El corriere della Sera elabora muchos asertos factuales bien mediante palabras, bien mediante fotografías o diagramas. La demostración gráfica del teorema de Pitágoras es un aserto semiótico. Una señal de tráfico que anuncia un cruce peligroso es a un tiempo un acto de referencia y un aserto factual" (46).

4.7 El pensamiento está compuesto por ideas, y, si como lo hemos admitido el hombre actúa por medio de signos:

"Las ideas no son (como querían los escolásticos) la imagen especular de las cosas, sino que son el resultado de un proceso abstractivo (en que conviene señalarlo- se retienen sólo algunos elementos pertinentes), que no nos da la esencia individual de las cosas, sino su esencia nominal, la cual en sí misma es un resumen, una reelaboración de la cosa significada. El procedimiento que conduce de la experiencia de las cosas a ese signo de las cosas que es la idea" (47).

Un signo por lo tanto, no es exclusivamente verbal, aunque el lenguaje articulado es la etapa superior de la significación, el hombre se vale de otros sistemas semióticos.

Peirce al abordar el tema de los signos no dejó de dar una tricotomía de ellos "clasificaciones de los tipos de signos: la que distingue SÍMBOLOS (relacionados arbitraria

mente con su objeto), ICONOS (semejantes a su objeto) e -
INDICES (relacionados físicamente con su objeto)" (48).

Un objeto puede ser 'reproducido' verbal o icónicamente, -
por lo que obtenemos:

"a) Signos cuyos especímenes pueden reproducirse indefinidamente siguiendo el modelo de su tipo; b) Signos cuyos especímenes, aún siendo producidos de acuerdo con un tipo, poseen algunas propiedades de 'unidad material'; c) Signos en los que espécimen y tipo coinciden o, en cualquier caso, son absolutamente idénticos" (49)

Eco procede a demostrar la codificación del iconismo:

"Podemos hablar de CODIGO ICONICO como del sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva" (50)

La figura 4 (51), inserta el código icónico dentro de la tipología de los modos de producción de los signos:

TRABAJO FÍSICO REQUERIDO PARA PRODUCIR LA EXPRESIÓN	Reconocimiento	Ostensión	Reproducción	Invención
BALANCEO TIPO-REMICIÓN	Bucelas	ejemplos	muestras muestras ficticias	congruencias proyecciones grafos
BATIO DIFÍCILES			vectores	
BATIO FÁCILES	síntomas	indicios	utiliza- ciones	estímulos programa- dos
CONTINUIDAD POR FORMAR	Heteromático motivado	Homomático	Heteromático arbitrario	
MODO DE ARTICULACIÓN	Unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinencia			Textos propuestos e hipercodificados

4.8 Dentro de la semiología, la rama artística participa de:

"El uso estético del lenguaje merece atención por varias razones: (i) Un texto estético supone un trabajo particular, es decir, una manipulación de la expresión; (ii) Dicha manipulación provoca (y es provocada por) un reajuste de contenido; (iii) Esa doble operación, al producir un tipo de función semiótica profundamente idiosincrásica y original, va a reflejarse de algún modo en los códigos --

que sirven de base a la operación estética, con lo que provoca un proceso de cambio de código; (iv) toda esa operación aunque se refiere a la naturaleza de los códigos, - produce con frecuencia un nuevo tipo de visión del mundo; (v) el emisor de un texto estético, en la medida en que - aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario. enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que dicho texto representa un retículo de actos comunicativos, encaminados a provocar respuestas -- originales" (52).

En capítulos posteriores estudiaremos la aplicación semiótica a las obras estéticas. Hay otro tipo de discurso que usando elementos extrasemióticos infiere en la percepción, es la ideología y Eco la caracteriza:

"El discurso ideológico oculta esas diferentes opciones y, para conseguirlo, se lanza a un juego compacto de CONMUTACIONES de código y de hipercodificaciones indiscutibles. (Por lo tanto) "la ideología es visión del mundo parcial e inconexa: al ignorar las múltiples interconexiones del universo semántico, oculta también las razones prácticas por las que algunos signos se han producido junto con sus interpretantes. Así, el olvido produce falsa conciencia" (53).

El hombre sujeto y actor de los signos. Eco termina su Tratado general con las siguientes caracterizaciones:

"La semiótica tiene un solo deber: definir el sujeto de la semiosis mediante categorías exclusivamente semióticas: y puede hacerlo porque el sujeto de la semiosis se manifiesta como el sistema (continuo y continuamente incompleto) de sistemas de significación que se reflejan el uno sobre el otro" (54).

Antes de proceder, tras la árida pero necesaria, sesión teórica, al estudio práctico de Eco sobre variados temas, una última opinión:

"Existe producción de signos porque existen sujetos empíricos que realizan un trabajo para producir físicamente expresiones, ponerlas en correlación con un contenido, segmentar dicho contenido, y así sucesivamente.... Pero la semiótica tiene derecho a reconocer a esos sujetos sólo en la medida en que se manifiestan mediante funciones semióticas, produciéndolas, criticándolas, reestructurándolas" (55).

4.9 "Je ne crois pas qu'il y ait un véritable écart entre le journalisme et la recherche. Quand j'analyse un slogan, une publicité, je me sers, bien entendu, des catégories de la recherche abstraite ...

L'université emploie parfois des techniques mass-médiatiques, alors que dans les night-clubs on entend des phrases poétiques venues de l'extrême avant-garde" (56).

El vanguardismo en los cabarets. La reflexión sesuda en los aparentemente efímeros comentarios periodísticos, encuadrándose en el pariente de la semiología: "definimos el estructuralismo ... como la tentativa de describir fenómenos diversos, encontrando constantes, y de dar explicaciones de estos fenómenos en cuanto considerados en un momento dado, y no, vistos en su devenir histórico" (57). Confróntese;

4.9.1 "Es cierto que los vestidos sirven principalmente para cubrir el cuerpo ... El vestido es comunicación. Y esta observación podría mantenerse al nivel de un lugar común razonable, que las usuarias del sexo femenino han llevado hasta el umbral de una conciencia ingeniosa. (-Luego-) El código del vestido puede estar tan articulado que no permita ninguna variante facultativa: piénsese en el código del vestido mili-

tar ... Se dirá que, sin embargo, no se mete a nadie en la cárcel por haber combinado zapatos marrones y un smoking negro ... Pero por una trasgresión de esa clase se puede perder un empleo ... El aspecto que nos interesaba revelar, es que existen códigos indumentarios. Sólo que son extraordinariamente fluctuantes, de modo que el analista del traje - que desee inducir las opciones ideológicas o psicológicas de los comportamientos indumentarios, debe estar listo para captar los códigos mientras se manifiestan, pues inmediatamente se deshacen" (58).

4.9.2 "Como la estructura social se articula confiando al hombre funciones dominantes, la lengua se adecúa ... En política hablar del homo-politicus, hace pensar, - de pronto, que la política es una cosa de hombres, - es decir, de machos ... Cuando se habla de mujeres capaces de suscitar el interés masculino no se piensa en la pin up desnuda que se acaricia el pubis. Se piensa en una imagen que, mientras expresa autonomía, protagonismo, actividad, incorpora al mismo tiempo - lo mejor del propio sexo ... Pero la mujer no representa una clase o una profesión, representa un sexo ... , sumisión significa tener una mano masculina sobre la espalda, estar abajo o en segundo plano respecto al hombre, observarlo sonriendo mientras --

ellos cumplen algo de dificultad o de responsabilidad" (59)

4.9.3 "De vez en cuando hay que explicar a alguien, o a nosotros mismos, qué es el fascismo. Y nos damos cuenta de que es una categoría muy huidiza: no es únicamente violencia, porque hay violencia de muchos colores; no es únicamente un estado corporativo, porque hay corporativismos no fascistas ... Pero existe un factor a partir del cual es reconocible el fascismo en estado puro, en cualquier lugar y forma donde se manifieste, sabiendo con absoluta seguridad que de aquellas premisas sólo podrá surgir "el" fascismo y es el culto a la muerte ... Digo la muerte como valor a afirmar por sí mismo ... Amar necrofilicamente a la muerte significa decir que es hermoso recibirla y arriesgarla, y que todavía es más hermoso y santo distribuirla. Que sólo la muerte compensa, mejor si es la de los demás" (60).

4.9.4 "El hombre, de algún modo, siente que es infinito, es decir, capaz de una voluntad ilimitada, capaz de quererlo todo. Pero también comprende que no es capaz de realizar lo que quiere, por lo que debe representarse un Otro (que posea en grado óptimo lo mejor de lo que él desea) y al cual delega la tarea de colmar

el vacío existente entre lo que quiere y lo que puede ... Una religiosidad del Inconsciente, del Torbellino, de la Ausencia de Centro, de la Diferencia, - de la Alteridad absoluta, del Abismo, han atravesado el pensamiento moderno como contrafiguras subterráneas de las inseguridades de la ideología ochocentista del progreso y del juego cíclico de las crisis económicas ... ; con la crisis del optimismo marxista y del optimismo liberal, esta religiosidad del vacío que nos constituye, ha invadido incluso el pensamiento de la denominada izquierda ... al descubrir que los chinos no eran ni infalibles ni totalmente buenos" (61).

4.9.4 "El poder no se origina en una decisión arbitraria - en la cúspide, sino que existe gracias a mil formas de consenso ínfimas o 'moleculares' ... Las nuevas formas de guerrilla contestataria se esfuerzan, por el contrario, en golpear al sistema poniendo en crisis la sutil red de consenso basada en ciertas normas de coexistencia. Si esta red se deshilacha, el sistema se hunde ... Pongamos un ejemplo: el triunfo de las fotocopiadoras hace entrar en crisis el mundo de la edición ... Las grandes editoriales -- han aceptado tranquilamente la difusión de la fotocopia ... siempre que los fotocopiadores se contenen

ten con el provecho inmediato ... Esa es la nueva forma que tiende a adoptar el Pacto Social" (62)

4.9.5 "Nos resulta difícil hacer un proceso al libro de lectura (texto de primaria). Y nos es difícil hacer lo probablemente porque muchos de nuestros prejuicios morales e intelectuales, de nuestras ideas comunes más retorcidas y banales ... nacen justamente de esa fuente", así "un discurso sobre la ideología de los libros de texto debería transformarse en el proceso a una porción más amplia de la cultura nacional"; entonces "En el mundo de los libros de lectura, el pobre es un fenómeno natural como la lluvia o el viento ... no tiene orígenes, no tiene causas. No tiene siquiera esperanzas de redención ... En verdad no se trata de un nivel ideológico pedagógico. Se trata por el contrario de una sombría pereza cultural" (63).

4.9.6 "En la arquitectura se han de distinguir los códigos de lectura y de elaboración del proyecto del objeto ... Los que estudian los códigos arquitectónicos, en general se limitan a recurrir a los códigos tipológicos (que son claramente semánticos), recordando que en la arquitectura hay configuraciones que indican claramente 'la iglesia', 'la estación', o bien 'el tenedor', etc ... El ejemplo de una ciudad es

Brasilia se ha convertido en una imagen de las diferencias sociales, en lugar de ser la ciudad socialista que tenía que ser. Las funciones primarias se han converido en secundarias y éstas han cambiado - de significado ... Y todo ello sin que el arquitecto se haya equivocado respecto al proyecto inicial ... al inventar formas que respondían a las exigencias formuladas por el sociólogo y el político, el arquitecto se había situado en una posición de servicio pasivo"(64).

4.9.7"Las dos muchachas, muy bellas, están desnudas, situadas la una frente a la otra, se tocan con sensualidad, se besan, se lamen con la lengua la punta de los senos. Actúan reclusas en una suerte de cilindro plástico transparente ... Las muchachas no están allí. Se trataba de una de las tantas realizaciones expuestas en la Escuela de Holografía de Nueva York ... La Holografía no podía prosperar más que en América, un país obsesionado por el realismo, en donde, para que una reevocación sea creíble, debe ser absolutamente icónica, copia semejante, -- ilusionísticamente 'verdadera', de la realidad representada. Pongamonos en viaje, llevando un hilo de Ariadna, un 'Abrete sésamo' que permita identificar el objeto de esta peregrinación, cualquiera que sea la forma que asuma ... De la Coca-Cola pero usa-

do también como fórmula hiperbólica del lenguaje común es "the real thing" (que quiere decir lo máximo, lo mejor, lo non plus ultra, pero literalmente "la cosa verdadera" (65).

4.9.8 "Alrededor de un carrusel cabalgaban el gobierno -- chino, el ministro italiano de Relaciones Exteriores, la embajada italiana en Pekín, la asociación Italia-China, la policía, los bomberos y algunos filochinos sueltos. La historia está anotada, la China protestaba por la inminente proyección en la Fénix del documental de Antonioni Chung Kuo ... Ocurriría tal vez (y ocurrirá) rever la obra con un ojo diferente: no de italiano, sino de chino. Lo que no es fácil, sea asimismo una puesta en alarma de todas las antenas antropológicas, advertidas del hecho que palabras e imágenes pueden adquirir significados diversos según sea la cultura que los interprete" (66).

-
1. González, Ochoa César. Universidad de México 416, pág. 11
 2. Eco, Umberto. Tratado de Semiótica General, pág. 20
 3. Ibid, pág. 19
 4. Ibid, pág. 26
 5. Eco, Umberto. El signo, pág. 10.
 6. Ibid, pág. 11
 7. Tratado, pág. 26
 8. Ibid, pág. 27
 9. Ibid, pág. 31
 10. Eco, Umberto, et. al, Introducción al Estructuralismo pág 9
 11. Eco, Umberto. La estructura ausente, págs. 28-31

12. Tratado, págs 53-57
13. Ibid, pág 61
14. Ibid, pág 71
15. La estructura, pág 57
16. Tratado, págs 78-79
17. Ibid, pág 82
18. Ibid, pag 85
19. Ibid, pág 86
20. Ibid, pág 99
21. Ibid, pág 100
22. Ibid, pág 101
23. Ibid, págs 103-104
24. Ibid, pág 107
25. Ibid pág 111
26. Ibid, págs 113-114
27. Ibid, pág 115
28. Ibid, pág 118
29. Ibid, pág 133
30. Ibid, págs 135-136
31. Ibid, pág 140
32. Ibid, pág 141
33. Ibid, págs 152-153
34. Ibid, pág 157
35. Ibid, ,pág 158
36. Ibid, pág 159
37. Ibid, págs 159-160
38. Ibid, págs 172-173
39. Ibid, pág 231
40. Ibid pág 239
41. Ibid, pág 242
42. Ibid, 245
43. Ibid, pág 254
44. Ibid, págs 266-267
45. Ibid, pág 270
46. Ibid, págs 272-273
47. Ibid, pág 284
48. Ibid, pág 304
49. Ibid, pág 305
50. Ibid, pág 348
51. Ibid, pág 364
52. Ibid, pág 416
53. Ibid, págs 468-469
54. Ibid, pág 478
55. Ibid, pág 480
56. Descamps, Christian, Le monde dimanche, 18-VII-82 pág IX
57. Pancorbo, Luis. Ecoloquio con Umberto Eco, pág 44
58. Eco, Umberto, et. al., Psicología del vestir, págs 9-22
59. Eco, Umberto. Le done al muro, s.p.
60. Eco, Umberto. El viejo topo 58, págs 8-9
61. Eco, Umberto. El viejo topo 33, págs 5-7
62. Eco, Umberto. El semanario cultural de Novedades 173
págs 1-4
63. Eco, Umberto y Benazzi, Marisa. Las verdades que mienten
págs. 9-22
64. La estructura, págs 359-93
65. Eco, Umberto. Dalla periferia dell'impero, págs 13-17
66. Ibid, págs 178-179

C A P I T U L O 5

5.0 ECO EN EL PAIS DE LAS COMUNICACIONES MASIVAS.

"En la primera mitad del siglo y antes, era posible decir - que una época determinada estaba caracterizada por el lido razgo de una ciudad en particular. Ahora, en la era de los Jumbo, la circulación de las ideas es tal que resulta más difícil identificarla. Estamos en una especie de aldea -- global y flotante. Probablemente se podría decir que ahora el mercado artístico está en Nueva York, el diseño industrial en Milán, y el psicoanálisis lacaniano en París. Pero estas son situaciones transitorias. En cierto sentido, Nueva York es todavía el lugar predominante por su habilidad para convertirse en el resto del mundo ... soy: un - contrabandista de los intereses europeos hacia los Estados Unidos y viceversa" (1)

Modificado por la vorágine de las comunicaciones contemporáneas, forzosamente el investigador de la comunicación de be variar contínuamente sus propuestas teóricas, como no es la excepción, Eco explica:

"Es posible que Apocalípticos e integrados, de hace veinte años, la escribiera hoy en forma diferente. En este lapso han ocurrido cosas extraordinarias. En los 60's era muy clara la diferencia entre el intelectual tradicional que rechazaba el universo de las comunicaciones de masa y los demás, los que comían de masa. Había además, hace veinte -

años, dos categorías de personas: las que escuchaban y -- asistían a los conciertos de música clásica y las que oían música popular. Ahora en cambio, los jóvenes suelen ir un día a escuchar el concierto de rock y al otro la música -- clásica. Es decir, ambos universos se unieron en cierta -- forma. Pero, hacer una teoría sobre las comunicaciones ma -- sivas es como hacerlas sobre el jueves próximo. Las comu -- nicaciones de masas están siempre adelantadas una semana, -- de manera que los teóricos más lentos se mueren y los más listos sobreviven". (2)

5.1 APERTURA DE LOS SELLOS.

Retornaremos por un instante, a definir el arte, como posi -- ción correspondiente a cultura elevada, previo al estudio de las comunciaciones de masas: "En realidad resulta siem -- pre sumamente peligroso elaborar una definición del arte y ver después qué es lo que entra en ella. Toda persona jui -- ciosa hará primero un análisis histórico y sociológico so -- bre qué es lo que una determinada época o civilización en -- tiende por arte, y después pasará a buscar una definición que incluya el fenómeno descubierto" (3). En nuestra épo -- ca:

"En los dos o tres últimos siglos, se ha elaborado un concepto fetichista del arte. Se puede gozar de la obra de arte exclusivamente porque es úni -- ca, antigua, costosa y tiene a su al --

rededor lo que Benjamín llama un 'aura' un cierto carisma de 'absoluto'; prácticamente nuestra sociedad vive siempre la obra de arte como un valor kitsch. Una obra de arte es natural que se comercialice" (4).

Las reglas cambian "Porque si en un determinado punto de la evolución del arte contemporáneo la 'vanguardia' aparecía como la lanza que realizaba una subversión del orden constituido, aunque fuera a nivel de las formas artísticas, hoy cabe legítimamente insinuar que toda la operación de vanguardia no sirve más que para alimentar un cierto orden constituido, el de una sociedad que contempla, a título de evasión, el comercio y el consumo domesticado de los productos de vanguardia. De esta forma el gesto formativo de protesta se convierte en experimentación de formas nuevas que han de entrar a formar parte de un circuito, y precisamente por ésto no puede dejar de suscitar un nuevo gesto que inmediatamente lo ponga en cuestión" (5).

Pese a que "Es 'experimental' toda actitud de investigación que haya de culminar en la 'fabricación' de algo 'vendible' (6). No por ello:

"Es un error confundir arte popular y arte pop; incluso diría que se trata de una confusión de tipo anglosajón, porque en la tradición anglosajona se ha llamado siempre popular - art a los que nosotros hemos llamado cultura de masas y se hablaba de po-

popular art incluso cuando se hacía una crítica aristocrática de la cultura de masas diciendo que el popular art no era arte. El pop art nació precisamente como un juego inteligente e irónico sobre el popular art, pero su capacidad de identificarse con él ha llegado a ser lo mismo; los comics por ejemplo, eran popular art, mientras que la imitación de los comics de Liechstein era pop art" (7).

La interrelación es válida si recordamos que "Por otra parte, ya nos lo había enseñado Hitler: cuando un determinado arte es denunciado como degenerado se afirma implícitamente que tan arte está planteando posibilidades de las -- que cualquier sistema cerrado como una dictadura, debe desconfiar" (8). Porque, en consecuencia: "En realidad la visión del mundo está ya de hecho cambiando en el ámbito -- de una cultura y el artista se da cuenta que no puede aferrar un mundo de nuevo tipo con un sistema de relaciones -- formales que expresaba un mundo de otro tipo y que, por -- consiguiente, si se empeñara en seguir hablando en los viejos términos, llevaría a cabo un discurso ambiguo y deshonesto" (9).

Como "no hay crítica del signo que no sea también una intervención activa en la vida misma de los signos" (10). -- Por fuerza "El historiador de la cultura que aventura una descripción de los movimientos artísticos de su propia época se vea impulsado a hablar de aquellos fenómenos de arte que, siempre interesándole desde el punto de vista de la --

poética explícita e implícita, se hayan al mismo tiempo -- concretado en obras que hayan despertado en cierto modo su aprobación, de lo contrario no hubiera puesto atención en ellas o no hubiera logrado ocultar, mientras hablaba, la irritación, el disgusto, el aburrimiento que tales obras -- provocaban en él" (11).

Hasta el momento, utilizamos fenómenos de arte en su forma y significado griego Tecné, como arte y técnica, ya que -- los medios de comunicación de masas son resultado del avance de la técnica. Y, como es necesario historiar nuestra sociedad a partir de las modificaciones que los medios ejercen sobre ella, es justo repasar como Eco concebía a -- los apocalípticos y a los integrados.

5.1.1. LA MARCA DE LOS ELEGIDOS

"Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre ... la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso ... la "cultura de masas no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura ... no puede expresarse más que en términos de apocalipsis" (12).

La visión 'apocalíptica' implica un cierto orden cultural burgués que asocia como virtud intrínseca del desarrollo personal, el saber y apreciar lo obtuso para el vulgo, en el lado opuesto. Eco situaba: "Los integrados raramente -- teorizan, sino que prefieren actuar, producir, emitir cotidianamente sus mensajes a todos los niveles ... la integración es la realidad concreta de aquellos que no disienten. La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos sobre la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de textos de la cultura de masas" (12). Entendiéndose que 'cultura de masas' se convierte entonces en una definición de índole antropológica (del tipo de definición como "cultura bantú", apta para indicar un contexto histórico preciso (aquel en el que vivimos) en el que todos los fenómenos de comunicación -- desde las propuestas de diversión evasiva hasta las llamadas hacia la interioridad -- aparecen dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permite ya reducirlos a fenómenos análogos surgidos en otros períodos históricos" (14).

Se deduce que: a) nuestro tiempo histórico está signado por la cultura de masas; b) la crítica apocalíptica surge de quienes reaccionan en contra de esa cultura de manera virulenta, por considerarla inferior al concepto clásico; c) los integrados son los receptores pasivos que no intentan modificarlos, únicamente degustarlos. En ese sentido --

entra la definición semiótica de ideología (pág. 48), por lo que el resultado nos lleva a una articulación de manera tal que:

"La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un ethos propio, han hecho valer en diversos períodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado pues proposiciones que emergen de abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica" (15).

Como hemos visto, un CODIGO se subdivide en variables de - subcódigos, o s-códigos, por lo tanto, aunque existe una - ideología dominante que bien puede imponer el resto de la - sociedad su concepto de la realidad, las minorías reciclan la cultura, la reformulan y la modifican. Eso nos conduce a los 'niveles' de cultura.

5.1.2 Para su estudio, los niveles de cultura se catalogan como high, middle y lowbrow; es decir, alta, media y baja. Como explica Herbert J. Gaus:

"Cultura alta: esta cultura difiere de las demás, en que está dominada por sus creadores -y críticos- y en que muchos de sus usuarios aceptan las normas y perspectivas de los creadores. Es la cultura de los escritores y artistas 'serios', y su público incluye, por tanto, una importante proporción de creadores.

Cultura media: se subdivide en 'alta' y 'baja'; la primera es la cultura de la gran mayoría de la clase media alta en los Estados Unidos; los profesionistas, ejecutivos y administradores con sus respectivas esposas, que estudiaron en los 'mejores' colegios y universidades. Desean la cultura y quieren ser cultos, pero prefieren una cultura permanentemente desligada de las innovaciones en la forma, y carecen del interés en lograr que las aplicaciones de método y forma sean parte de su cultura. En la segunda, los patrones estéticos de la cultura media baja destacan la importancia del contenido; la forma sólo debe servir para que dicho contenido sea inteligible o más gratificante (el público numéricamente más importante).

Cultura baja: Los públicos de la cultura baja aún rechazan mucho de la 'cultura' incluso con una cierta dosis de hostilidad. Los patrones estéticos destacan el contenido, y no hay interés explícito en conceptos abstractos" (16).

Establecida ya la distinción de niveles de culturas, podemos pasar a las principales acusaciones en contra de la cultura de masas:

" a) Los mass media se dirigen a un público heterogéneo y se especifican sobre 'medidas de gusto'; b) En tal sentido, al difundir por todo el globo una 'cultura' de tipo homogéneo, destruyen las características principales de cada grupo étnico; c) Los mass media se dirigen a un público -- que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social caracterizado; d) Los mass media tienden a secundar el gusto existente sin promover renovaciones de la sensibilidad; e) Los mass media tienden a provocar emociones vivas y no mediatas; f) Los mass media, inmersos en un circuito comercial, están sometidos a la "ley de la oferta y la demanda"; g) Incluso cuando difunden productos de cultura superior, los difunden nivelados y 'condensados' de forma que no provoquen ningún esfuerzo por parte del fruidor; h) En todo caso, los productos de cultura superior son propuestos en una situación de total nivelación con otros productos de entretenimiento; i) Los mass media alientan -- así una visión pasiva y acrítica del mundo; j) Los mass media alientan una inmersa información sobre el presente y con ello entorpecen toda conciencia histórica; m) Hechos para el entretenimiento y el tiempo libre, son proyectados para captar sólo el nivel superficial de nuestra atención; n) Los mass media tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando 'tipos' reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concretación de nuestras experiencias; o) Para realizar

ésto, trabajan sobre opiniones comunes, sobre los endoxa, y funcionan como una continua reafirmación de lo que ya -- pensamos; p) Se desarrollan pues, bajo el signo del más - absoluto conformismo. Favorecen proyecciones hacia modelos 'oficiales'; q) Los mass media se presentan como el instrumento educativo típico de una sociedad paternalista" - (17).

Se desprende de lo anterior, que la cultura de masas como tal, es la estadounidense, en el fondo es una discusión sobre la sociedad yanqui y su extensión de su way of life, - por eso en descargo tenemos que:

"La cultura de masas no ha ocupado en realidad el puesto de una supuesta cultura superior" (18), y eso porque "a nivel de los valores culturales no se da cristalización reformista; se da solamente la existencia de procesos de conciencia progresiva que, una vez iniciados, no son ya controlables por quien los ha desencadenado" (19).

5.1.3 Hemos mencionado el kitsch (pág. 69) como un valor.

En cuanto a que se le considera inherente a los mass media y una subversión del gusto estético, su definición se impone; equiparando en primera instancia el kitsch con el mal gusto.

"La definición del mal gusto, en arte, como prefabricación e imposición del efecto (y), 'en el Kitsch, el cambio de - registro no asume funciones de conocimiento, interviene só lo para reforzar el estímulo sentimental, y en definitiva la inseción episódica se convierte en norma; siendo el - - kitsch un ersatz (reemplazo) del arte (como imposición de - efecto) 'Este estímulo del efecto se convierte en Kitsch en un contexto cultural donde el arte sea considerado, no como técnica inherente a una serie de operaciones diversas, sino como forma de conocimiento, operada mediante una formatividad en sí misma, que permita una contemplación desinteresada (por lo tanto distinguimos el Kitsch porque conocemos el arte) porque '¿cuántas veces el mensaje artístico no es usado como estímulo evasivo, cuántas veces el estímulo evasivo no es considerado con ojo crítico y se convierte en objeto de una concienzuda reflexión?; Por eso 'es -- Kitsch aquello que se nos aparece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido; y que se consume (y, en consecuencia se depaupera) - precisamente porque el uso a que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado - su desgaste; (es el) Kitsch como el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto -merced a la indebida inserción- como obra original

y capaz de estimular las experiencias inéditas; (ejemplo típico es la pintura de Giovanni Boldini (31-XII-1842 a 11-I-1931), en donde sus cuadros se constituyen como mentira estructural, porque como Kitsch es la obra que, para poder justificar su función estimuladora de efectos, se recubre con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas" (20).

De la estructura del mal gusto, a los niveles de cultura, a la crítica de los mass media, queda por estudiar cómo -- operan: la novela popular, los comics, la televisión y el cine.

5.2 Y ADORARON AL DRAGON, QUE DIO EL PODER A LA BESTIA.

Consideradas de salida como subgéneros literarios, y por ello, propias de la cultura de masas tenemos una caracterización de las 'Novelas policíacas o de ciencia ficción. Primacía del plot respecto a otros valores formales. Valor estético del 'hallazgo' final como elemento a cuyo alrededor gira toda la invención. Estructura 'informativa' de la trama. Elemento de crítica social, utopía, sátira moralista; sus diferencias respecto a los productos de la cultura superior. Recurso a diversos tipos de escritura y diferencias estilísticas entre novela policíaca tradicional y de acción; relación con otros modelos literarios" (21).

Como apreciaremos enseguida, los otros modelos literarios serán Los misterios de París y la serie Bond, pero mientras tanto hay que fijar los límites y características de las novelas policíacas y de las de ciencia ficción.

5.2.1 Un autor típico de la novela de detectives, Rex Stout, nos sirve de punto de partida:

"Todas la aventuras de Nero Wolfe empiezan como si fuese la primera; faltan las referencias a los hechos pasados del investigador, en cada libro se provee al nuevo lector de algunas informaciones esenciales ... no son para quien lee a Nero Wolfe por primera vez, son

para quien lo lee desde siempre
 ... LO que el lector le pide al
 autor es precisamente que no cam-
 bie nada y que, en definitiva no
 suceda nada; que vuelva a suceder
 continuamente lo que sucedió la
 vez anterior ... En realidad lo
 que buscamos en estos libros no es
 la historia, sino el eterno retor-
 no de la acostumbrada no-historia"
 (22).

Pero "yo se perfectamente que un libro policíaco está cong-
 truido como una rigurosa máquina de efectos, para suscitar
 me miedo y para suscitar mi tensión" (23).

5.2.3 Si el acto de "leer significa penetrar en ese universo
 intangible y único que el hombre situado en el otro
 lado ha transfundido en forma. La forma es como es:
 desde el momento en que ha nacido no se adapta al -
 mundo, a la sociedad, a la historia, el espacio y el
 tiempo se adaptan a ella y se conforman a su imagen.
 Leer es, pues, realizar un acto de identificación y
 de unidad, penetrar en el núcleo de lo eterno en que
 todo tiene una sola definición, en que todo cambio -
 es licencia, y en que toda posibilidad se resuelve -
 en las leyes superiores de la forma" (24).

La forma que adquiere la literatura de ciencia-ficción es,
 entonces:

"Existen varios caminos que puede tomar la literatura fantástica:

1. Altopía. Puede imaginar que nuestro mundo es realmente distinto de como es; que las hadas y los hechiceros existen ... una vez que el mundo alternativo ha sido imaginado, no nos interese más en relación al mundo real, a menos que se tenga una intención -- alegórica.
2. Utopía. La literatura fantástica puede imaginar que el mundo posible que narra es paralelo al nuestro, -- que existe en alguna parte, pero que normalmente nos es inaccesible ... Habitualmente, constituye un modelo de la manera en que debería ser el mundo real.
3. Ucronía. Una utopía puede convertirse en una ucronía cuando los presupuestos adoptan la siguiente forma: ¿Qué habría ocurrido si lo que en realidad ocurrió -- hubiese ocurrido de distinta forma?.
4. Metatopía y Metacronía. El mundo posible representa una fase futura del mundo tal y como es aquí y -- ahora ... Definiré este tipo de literatura fantástica como 'novela de anticipación', y la emplearé -- aquí como la definición más precisa de lo que es la ciencia ficción.

"Admito que pueden existir relatos considerados como ciencia ficción que funcionen como relatos del primer tipo -- (alotópicos) ... en los cuales lo importante es el relato alucinante o alucinado del mundo que se describe ... lo que nos ofrecen es una blandengue versión, en el estilo de la ciencia ficción, de la novela neo-gótica.

"Existen historias consideradas como ciencia ficción, que pertenecen a mi segunda categoría ... Las utopías clásicas predicen sólo un mundo paralelo, en tanto que la ciencia ficción se interesa en una pluralidad de mundos paralelos activos y en la posibilidad de pasar de uno a otro ... La ciencia ficción existe como un género autónomo cuando una especulación presupuesta acerca de un mundo estructuralmente posible es conducida mediante la extrapolación de ciertas tendencias del mundo actual.

"La ciencia ficción es una narrativa de hipótesis y abducción, y por lo tanto el juego científico par excellence. - La ciencia ficción nos recuerda que la dinámica de la invención es semejante en las artes y en las ciencias ... La ciencia ficción es el punto donde el arte se encuentra con la ciencia y muestra de la manera más clara la estrecha relación entre ambas" (25).

5.2.4 LOS MISTERIOS DE SUE.

"Eugenio Sue comienza la publicación de Los misterios de París en forma de folletín el 19 de junio de 1842 ... Quiere escribir una gran novela popular, pero el tema aún no está claramente definido.

"A partir de este momento, como veremos, Sue ya no escribe Los misterios de París; la novela se escribirá sola con la colaboración del público.

"Es normal porque Sue no ha escrito una obra de arte sino que ha inventado un mundo ... (es) una clave que nos ayuda a comprender la estructura de la narración literaria de masas, las relaciones entre condiciones de mercado, el planteamiento ideológico y la forma narrativa.

"Con él se hace patente la ley inexorable de la comunicación de masas, según la cual el código de los lectores difiere fatalmente del código del escritor.

(En los Misterios) "Si los ricos estuvieran al corriente de todo, podrían intervenir con obras benéficas para curar las llagas de la sociedad.

(Tras el éxito del libro, Sue fallece, y allí) "Con Sue mu

rió el folletín clásico ... el barón Haussman había hecho demoler el viejo París ... suprimió el escenario de eventuales misterios e impidió que en las nuevas calles, anchas y bordeadas de árboles se pudieran levantar barricadas. -- Muerto Sue, murió también el París de Sue: queda el libro. (Entra el análisis de la estructura de la consolación en la literatura folletinesca).

"El autor debe plantearse el siguiente problema: una realidad cotidiana, existente pero insuficientemente considerada, que contiene elementos de tensión irresueltos; o bien un elemento resolutorio, en contraste con la realidad expuesta, que ofrece una solución inmediata y consoladora a los conflictos planteados. Si la realidad expuesta es verídica, el elemento resolutorio debe ser fantástico.

(El elemento resolutorio será Rodolfo de Geroldstein) "Rodolfo, juez y justiciero, benefactor y reformador al margen de la ley es un superhombre. Quizás el primero en la historia de la novela folletinesca. (Como) "Gramsci lo ha observado ya con mucha agudeza e ironía: el Superhombre se forja en los talleres del folletín y sólo después llega a la filosofía.

"La intriga deberá contener grandes porciones de redundancia, o sea, habrá de detenerse bastante tiempo en los ele

mentos inesperados para que éstos se conviertan en naturales.

"Los misterios de París serán así: de estructura sinusoidal: tensión, desenlace, nueva tensión. (Mas) 'Sue se reveló - genial, inventó un kitsch de pobres.

"Nadie cambia en Los misterios de París. El que se convierte, ya era bueno de antes; el que era malo muere impenitente. No ocurre nada que pueda preocupar a nadie". (26)

5.2.5 CON LICENCIA PARA ESCRIBIR.

"En 1953, Ian Fleming publica su primera novela de la serie 007, Casino Royale. Como obra prima, no puede librarse del juego normal de las influencias literarias. (La influencia dominante era el Mike Hammer de Mickey Spillane).

"De Casino Royale le quedará (a Bond) la cicatriz en la mejilla, la sonrisa un poco cruel, el gusto de la buena mesa, junto con una serie de características accesorias. Se hallan ya todos los elementos para construir una máquina que funcione a base de unidades muy simples, regidas por rigurosas reglas de combinación.

"1) La oposición de características y de valores; 2) las si

tuciones de juego y la trama como 'encuentro'; 3) La técnica literaria.

1. Las novelas de Fleming aparecen construidas sobre -- una serie de oposiciones fijas binomios (que) consti-
tuyen unas constantes, con binomios menores que consti-
tuyen sus variantes. Existen catorce binomios:

- a) Bond-M
- b) Bond-Malo
- c) Malo-Mujer
- d) Mujer-Bond
- e) Mundo libre-Unión Soviética
- f) Gran Bretaña-Países no anglosajones
- g) Deber-sacrificio
- h) Codicia-Ideal
- i) Amor-Muerte
- j) Azar-Programación
- l) Fasto-Incomodidad
- m) Excepcionalidad-Media
- n) Perversión-Candor
- ñ) Lealtad-Deslealtad

"Estos binomios representan elementos inmediatos y universales.

2. Los distintos binomios de oposiciones aparecen como los elementos de un ars combinatoria con reglas muy elementales.

"El esquema invariable es el siguiente:

- A. M juega y da un encargo a Bond.
- B. Malo juega y aparece Bond (eventualmente en forma vicaria.)

- C. Bond juega y hace un primer jaque a Malo; o bien Malo hace primer jaque a Bond.
- D. Mujer juega y se presenta a Bond.
- E. Bond come mujer: la posee o inicia su seducción.
- F. Malo captura a Bond (con o sin mujer o en momentos distintos).
- G. Malo tortura Bond (con o sin mujer).
- H. Bond gana Malo (lo mata, o mata a su vicario, o asiste a su muerte).
- I. Bond convaleciente se entretiene con la mujer a la que luego perderá.

"Así que se podría afirmar que la regla del juego fundamental es Bond mueve y da jaque (mate) en ocho jugadas".

"Fleming 'escribe bien': en el sentido más banal pero honrado del término. Tiene ritmo, limpieza, cierto gusto sensual por la palabra. Esto no quiere decir que Fleming sea un artista; escribe, sin embargo, con arte.

"Un mensaje no se concluye en verdad sino con una recepción concreta y circunstanciada que lo califique. Cuando un acto de comunicación desencadena un fenómeno de costumbres, las verificaciones definitivas habrán de ser realizadas no en el ámbito del libro, sino en el de la sociedad que lo lee" (27).

5.2.6 Los ejemplos de Sue y de Fleming, sirven para enseñar nos tanto la estructura orgánica de fenómenos de comunicación, como la creación de efectos estéticos en la colectividad, en ello, el comic es una variante de la novela de masas.

5.3 CON VOZ COMO DE TRUENO: VEN

"La neutralidad de la ciencia (de los medios cognosciti--vos, y por consiguiente, también de los medios de comunica--ción) es un problema que tiene unas profundas raíces teóri--cas; la neutralidad de los instrumentos científicos es, por el contrario, un problema que se resuelve en el plano de la praxis.

"Si la gente lee comics, aceptemos las reglas del juego y hablemos, a través de los comics, de la realidad y de la mo--ralidad. Por ello, el tipo de cultura transmitido y reali--zado por los comics es, aún en su nivel más bajo, la verda--dera cultura, la única posible y realizable.

"Un comic no es una forma sencilla; incluso cuando parece simplista: jugamos con varios niveles, desde la gramática del recuadro a la sintaxis del montaje, desde la pura con--notación verbal a las sugerencias iconográficas, hasta lle--gar a las estructuras narrativas y a las oposiciones entre personajes y valores que son comprensibles sólo a través de un profundo análisis" (28).

"1. Los elementos de una iconografía. Podríamos citar por ejemplo varios procedimientos de visualización de la me--táfora o de la semejanza.

2. Elemento fundamental de esta semántica es, ante todo, - el signo convencional de la 'nubecilla'.
3. Los elementos semánticos se componen de una gramática del encuadre, los factores semánticos se articulan en una serie de relaciones entre palabra e imagen: así se obtiene el nivel máximo de una complementaridad por -- efecto.
4. La relación entre encuadres sucesivos muestra la existencia de una sintaxis específica, o mejor de una serie de leyes de montaje.

(De las lecturas semánticas obtenemos) "El hecho de que el género presente características estilísticas precisas no excluye que pueda hallarse en posición parasitaria respecto a otros fenómenos artísticos. Por otra parte el hecho de que se puedan observar relaciones de parasitismo a ciertos niveles, no excluye que en otros, el género se halle por el contrario en relación de promoción y precedencia" (29).

De la estructura organizativa del comic, pasaremos al análisis de personajes, que ejemplifican las variables del género.

"La literatura contemporánea está utilizando de nuevo el símbolo y el emblema, y la estética se da cuenta, asimismo de que si el personaje narrativo en sentido tradicional de

be hallarse concretado en una 'persona', es no obstante posible el logro estético de la narración realizada por medio de símbolos, estilizaciones y jeroglíficos.

"Podemos, pues, legítimamente afirmar que un personaje artístico es significativo y típico "cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital!"

(De ahí la diferencia entre un 'tipo' y un personaje:)

"Podemos definir como obra de arte la narración que produce figuras capaces de convertirse en modelos de vida y en emblemas sustitutivos del juicio de nuestras experiencias.

Las demás obras producen 'tipos' que únicamente por costumbre del lenguaje podemos calificar de tales: útiles e inocentes, nos ayudan con aquellos módulos imaginativos que se consumen en la impresión no profundizada, y su utilización tiene algo de la felicidad inventiva con la cual, a partir de una chispa de vida se extrae una situación narrativa" (30).

5.3.1 Como cuando vimos la novela popular y nos topamos para su clarificación tanto con James Bond como con Rodolfo de Geroldstein -que por otra parte se comprenden mejor con los párrafos de atrás- existen personajes del comic que forman ellos mismos un mundo propio. Y de todos los personajes de historietas, el principal es Supermán. "En 1938 llegaba a la ciudad de Metrópolis, procedente de la alegre Villachica, - Clark Kent, alias Supermán, acerca del cual hoy todo el mundo lo sabe prácticamente todo" (31).

Pero no todos saben cómo se erige un mito:

"Se trata de una identificación privada y subjetiva, en su origen, entre un objeto o una imagen y una suma de finalidad, ya consciente ya inconsciente, de forma que se realice una unidad entre imágenes y aspiraciones (que tiene mucho de la unidad mágica sobre la cual el primitivo basaba la propia operación mitopoética).

"Las narraciones plásticas y pictóricas de las catedrales góticas, o de las iglesias renacentistas o de la contrarreforma. Se narraba en ellas, generalmente en forma dramática y animada, lo que ya había sucedido. La tradición romántica (cuyas raíces debemos buscarlas en épocas muy anteriores al romanticismo) nos ofrece, en cambio, una narración

en que el interés principal del lector se basa en lo imprevisible de aquello que va a suceder.

"Obrar para Supermán, como para cualquier otra persona (y cada uno de nosotros) significa consumirse. Pero Supermán no puede consumirse, porque un mito es inconsumible. Supermán debe, pues, ser inconsumible y, al mismo tiempo consumirse según los modos existenciales cotidianos. Posee las características del mito intemporal, pero es aceptado únicamente porque su acción se desenvuelve en el mundo cotidiano y humano de lo temporal.

"En el ámbito de una historia, Supermán realiza una determinada hazaña; aquí termina la historia. En el mismo comic book, o a la semana siguiente, empieza una nueva historia. Si ésta se iniciara en el mismo punto en que había terminado la anterior, Superman habría dado un paso hacia la muerte.

"En la repetición de este ejercicio de presentificación -- continúa de aquello que acontece, el lector pierde conciencia del hecho de que, por el contrario, aquello que sucede debe desarrollarse según las coordenadas de los tres éxtasis temporales. Al perder conciencia de ello, se olvida de los problemas que sobre esto se basan.

"Si examinamos el esquema iterativo desde el punto de vista estructural, nos encontramos en presencia de un típico de alta redundancia.

"Si examinamos los contenidos ideológicos de la historia de Superman, nos damos cuenta de que, por un lado, se sostienen y funcionan comunicativamente merced a la estructura de la serie narrativa; y por otro, contribuyen a definir la estructura que lo expresa como una estructura circular, estática, vehículo de un mensaje pedagógico sustancialmente inmovilístico" (32).

5.4 QUIEN TIENE OIDO, OIGA LO QUE LE DICE EL ESPIRITU.

"Ted Koppel, cerró la transmisión, exhausto y repleto de plenitud profesional, recordándole a los trasnochadores que todo eso había sido posible gracias a las 'muchas veces difamada televisión'. Tenía razón, había sido la televisión - quien hizo posible ese violento acercamiento del tiempo y las distancias, esa superposición mágica de imágenes ... era la república norteamericana, supuestamente representativa, la que estaba abrumada por la masa de emociones e imágenes transportadas por la televisión. La televisión - había convertido a la nación en un estado plebiscitario, manejado por impulsos incontrolables, sometido a violentos mensajes mentales y emocionales ... El 20 de enero de 1981, Ronald Reagan prestó juramento como presidente número cuarenta de los Estados Unidos, mientras que la televisión estaba ocupada tomando el poder" (33).

La importancia de la caja idiota, o el vidrio mágico según sus detractores o apologistas, queda muy bien señalada en el párrafo citado. La televisión también puede originar pesadillas:

"La telepantalla recibía y transmitía a un mismo tiempo. - Cualquiera palabra que pronunciara Winston, como no fuera en voz muy baja, sería captada de inmediato por el aparato;

todavía más, mientras permaneciera dentro del campo visual de la placa metálica, podía ser visto a la vez que oído como acechado en todo momento por ojos invisibles, salvo en la oscuridad más absoluta, y como si cada sonido emitido fuese captado por oídos extraños" (34)

Magnificadora de los comics, la novela popular; el mass media por excelencia es el turno de Eco y la TV.

5.4.1 "La televisión es un instrumento técnico -del que se ocupan los manuales de electrónica- basándose en el cual, una cierta organización hace llegar al público, en determinadas condiciones de escucha, una serie de servicios, que pueden ir desde la comunicación comercial hasta la representación de Hamlet. Ahora bien, hablar en bloque de 'estética' de tal fenómeno, es como hablar de estética de una casa editorial" (35).

"Será más útil hablar de poética o de análisis técnico-estilístico, atribuyendo a tales ejercicios la gran importancia que tienen y reconociendo que a menudo saben ser más perspicaces que muchas 'estéticas' filosóficas, aún en el plano teórico.

"Frente al fenómeno de la televisión y a las estructuras operativas que llevan a la realidad, será interesante exa-

minar la aportación que la experiencia de la producción televisiva puede dar a la reflexión estética, sea a título de reconfirmación de posiciones ya establecidas, sea como estímulo.

"Una descripción de las estructuras estéticas de la toma televisiva de actualidad debe tener en cuenta los datos de hecho, y ver el medio y sus leyes en relación con determinada situación de goce.

"Entonces, como efecto pedagógico que no hay que desdeñar, el espectador podría tener la sensación, aunque vaga, de que la vida no se agota en el argumento que él sigue con avidez, y de que él, por consiguiente, no se agota con aquel hecho. Entonces la anotación marginal, capaz de sus traer al espectador a la fascinación hipnótica a que lo so mete la trama, actuaría como motivo de 'enajenación', ruptura imprevista de una atención pasiva, invitación al juicio o, en cualquier caso, estímulo de liberación del poder persuasivo de la pantalla" (36).

"La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis" (37).

5.4.2 Tras la formulación de los buenos deseos, entra la

semiología al análisis de la televisión:

"En épocas pasadas, el autor de un acto de comunicación, - por ejemplo, el artista del palacio de Cnosos en Creta, -- elaboraba un mensaje (por ejemplo, el relieve en estuco coloreado del príncipe de las Flores de Lis) para una comunidad de receptores bien definida. Esta comunidad poseía un código de lectura igual al código del artista: sabía, digamos, que el bastón empuñado en la mano izquierda representaba un cetro; que las flores estilizadas representadas en el collar, en la diadema y sobre el fondo eran lirios; que el color amarillo-moreno del rostro indicaba juventud, y - así sucesivamente. El hecho de que esta obra pudiese ser vista de manera enteramente distinta por los conquistadores aqueos, que tenía otros atributos para indicar la realeza, era puramente casual a los fines de comunicación. - Constituía una decodificación aberrante, cuya posibilidad no había siquiera concebido el artista.

"Se daban distintos tipos de estas decodificaciones aberrantes:

- a) Sobre todo respecto a pueblos extranjeros que ni siquiera poseían código.
- b) Frente a las generaciones siguientes o pueblos extranjeros que superpusiesen al mensaje un código extraño.

- c) Frente a diferentes tradiciones hermeneúicas.
- d) Frente a diferentes tradiciones culturales que ven _ al mensaje, inspirado en un código distinto, como -- mensaje inspirado torpemente en el propio código.

"El mensaje es más bien un objeto-signo cuya primera realidad verificable está constituida por los significantes en cuanto a relaciones entre impulsos luminosos sobre la pantalla de televisión.

"Dado que el signo icónico posee muchas más propiedades -- del objeto denotado (a diferencia del signo lingüístico, -- que es convencional), la comunicación por imágenes resulta más eficaz e inmediata que la verbal, ya que permite al receptor una una inmediata referencia al referente ignoto. -- Este proceso exige, con todo, que el contexto de las otras imágenes me ayude a colmar la laguna: reconozco un nuevo -- tipo de avión que nunca he visto, pero puedo no reconocer la imagen de una cadena de moléculas, si el contexto de -- las otras imágenes, o un auxilio verbal, no me orienta en la decodificación (que, en este caso asume aspectos de criptoanálisis, como ocurre con la lectura de mensajes cuyo código no se conoce" (38)

5.4.3 En el caso italiano:

"Tomemos el ejemplo de Italia donde la TV ha nacido en el

inicio de los años cincuenta y donde existe ahora una 'generación' en el sentido clásico del término (25 años), que creció mirando la TV.

"La generación televisiva ha sido la generación de mayo del sesenta y ocho, de los grupúsculos, del rechazo a la integración, de la muerte de los padres, de la crisis de la familia, de la sospecha hacia el latin lover y la aceptación de las minorías homosexuales, de los derechos de la mujer, de la cultura de clase opuesta a la cultura de las enciclopedias iluminísticas.

"1). La televisión por sí sola, junto a los otros medios masivos, no contribuyó a formar el modo de pensar de una generación, aunque cuando esta generación haga la revolución usando slogans de pureza provenientes de la televisión

2) Si la generación hizo cualquier cosa diferente de aquello a lo que la televisión parecía invitarla (todavía dando señas de haber absorbido abundantemente formas expresivas y mecanismos de pensamiento), ésto significa que ella ha leído la televisión en una manera diferente de aquella en la cual leían, en el orden, con aquellos que la hacían, parte de aquellos que la consumían de otro modo, la totalidad de los teóricos que la analizaban.

"El hecho que un programa sea gustado no nos dice la cosa que la gente ha visto" (39). Por ejemplo:

5.4.3 El universo de las comunicaciones de masa está lleno de estas interpretaciones discordantes. Para un empleado - de banco de Milán la publicidad televisiva de un refrigera dor, representa un estímulo de adquisición pero para un cam pesino desocupado de Calabria, la misma imagen significa - la denuncia de un universo que no le pertenece y que debe rá conquistar. Es por ésto que sostengo que en los países deprimidos también la publicidad televisiva funciona como mensaje revolucionario" (40).

5.5 REVELACION AMONESTADORA.

"Creo que decidí ser escritor el día que vi El Ciudadano Kane de Orson Welles. Me reveló una serie de posibilidades narrativas a las cuales tiendo, quizá, en Cambio de piel; - en muchas estructuras de tipo antifónico, más que sinfónico, y circulares más que lineales" (41).

El cine no ha influido exclusivamente en Carlos Fuentes, - lo ha hecho con todos y cada uno en el siglo; es el arte - del 1900 y, también articula su propio código.

5.5.1 "La aplicación a los problemas del cine para mí tiene el valor de una comprobación sectorial y no tiene pretensiones de sistematicidad. En particular me limitaré a algunas anotaciones de las posibles articulaciones de un código cinematográfico, más acá de la investigación estilística, de retórica filmica, de una codificación de la gran sigtagmática del film. - En otros términos, propondré algunos instrumentos para analizar una supuesta 'lengua' del cine como si el cine no hubiese dado hasta ahora más que L'arrivéé d'un train en gare y L'arrouser arrosé.

"Si no se conocen los códigos, no se puede decir ni dónde está la invención.

"En este sentido la búsqueda semiológica, que aparentemente parece orientarse hacia un determinismo total, de hecho busca, a través del reconocimiento de las determinaciones, desmitificar los falsos actos de libertad, restringir a -- los mínimos términos el margen de la invención, para poder reconocerla allí donde verdaderamente está. La semiología siempre parece querer afirmar que nosotros no hablamos el lenguaje, sino que somos hablados por el lenguaje: y lo hace porque los casos en que no somos hablados por el lenguaje son más raros de lo que se cree y se dan siempre sub -- aliqua conditione.

"La semejanza natural de una imagen con la realidad que re presenta está teorizada en la noción de signo icónico.

"Pero esto no quita que, en diversos grados, cada imagen - nazca de una serie de transcripciones sucesivas.

"(Hay) Códigos del inconsciente: estructuran determinadas configuraciones icónicas o iconológicas, retóricas o estilísticas, que, por convención, se creen capaces de permitir ciertas identificaciones o proyecciones, de estimular reacciones dadas, de expresar situaciones psicológicas.

"Los distintos objetos reales que componen un encuadre son los que ya hemos llamado semas icónicos, y hemos visto cómo

no son hechos reales, de significado inmediatamente motivado, sino objeto de convencionalización.

"¿Entonces qué sentido tendría encontrar una tercera articulación? Resultaría útil en el caso en que la combinación - de los signos se pudiera deducir de una especie de hipersignificado.

"En un código de tres articulaciones habría, por lo tanto, figuras que se combinan en signos, pero no son parte de su significado; signos que se combinan eventualmente en sintagmas; elementos 'x' que nacen de la combinación de signos, - que no son parte de su significado. Tomada por sí sola, - una figura del signo verbal 'perro' no denota una parte del perro; así, tomando por sí solo, un signo que entre a componer el elemento hipersignificante 'x' no debería denotar una parte de lo que 'x' denota.

"Ahora se asume que el código cinematográfico es el único en que aparece una tercera articulación.

Pasando del fotograma al encuadre, los personajes realizan gestos: los iconos generan cines, a través de un movimiento diacrónico, y los cines se componen de cinemorfos, unidades gestuales significantes, pueden ser descompuestos en figuras cinésicas, es decir, en cines, porciones discretas de cinemorfos que no sean porciones de su significado. Ahora

la cinésica encuentra dificultad para identificar momentos discretos en el continuum gestual.

"Pero la cámara no. La cámara descompone los cines exactamente en tantas unidades discretas que por sí solas todavía no pueden significar nada y que tienen valor diferencial - respecto a otras unidades discretas.

"Las articulaciones se introducen en un código para poder comunicar el máximo de acontecimientos posibles con el mínimo de elementos combinables.

"En el flujo diacrónico de los fotogramas se combinan, en el interior de un fotograma, más figuras cinésicas, y en el transcurso del encuadre más cines combinados en cinemorfos relacionados entre sí, en una riqueza contextual que - indudablemente hace de la cinematografía un tipo de comunicación más rica que la palabra; porque en la cinematografía, como ya en el semaiónico, los distintos significados - no se subsiguen a lo largo del eje sintagmático, pero aparecen copresentes, y reaccionan recíprocamente, haciendo brotar varias connotaciones.

"Además se añade que la impresión de realidad dada por la triple articulación visual se complica con las articulaciones complementarias de los sentidos y las palabras" (42).

5.5.2 "Chiarini insiste en la diferencia substancial entre un arte que utiliza palabras-conceptos y un arte que utiliza imágenes; y debemos pensar que en el primer caso (el de la literatura) el consumidor es provocado por un signo lingüístico recibido bajo forma sensible, pero consumido sólo a través de una operación - más bien compleja, aunque inmediata, de exploración del 'Campo semántico' ligado a dicho signo, hasta que, sobre la base de los datos del contexto, el signo evoca, con la acepción apropiada, una suma de imágenes capaces de estimular emotivamente al receptor. Por el contrario, en el caso de estímulo a través de una imagen (el caso del cine), el proceso es inverso y - el primer estímulo procede del dato sensible sin racionalizar ni conceptualizar, recibido con toda la viveza emotiva que ésto entraña. La primera reacción frente a la imagen no es, no ya colectiva, sino ni siquiera 'intuitiva'; es precisamente fisiológica.

"La crítica es una disciplina que no puede proceder a través de comprobaciones cuantitativas, sus valoraciones no pueden expresarse en general, más que a través de las metáforas. El error empieza cuando en este uso empírico de una metáfora se pasa a una teorización en la que la metáfora se considera válida, confiriéndole valor literal.

"La aplicación de la homología estructural facilita un terreno en el que moverse para adelantar hipótesis acerca de la conexión de dos fenómenos.

"Volviendo a las relaciones entre cine y narrativa, puede determinarse al menos una especie de homología estructural: y es que ambos son artes de acción. 'Acción' en el sentido que da al término en la Poética: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base. La novela nos dice 'sucede ésto y aquello, etc.', mientras que el film nos sitúa ante una sucesión de 'ésto + ésto = ésto, etc.', una sucesión de representaciones de un presente, jerarquizables sólo en la fase de montaje.

"El hecho de que en un determinado clima cultural distintas artes planteen problemas del mismo género con soluciones estructuralmente semejantes. (Mientras) El film, cuando descubre la posibilidad de jugar, a través del montaje, con varios 'presentes' y poner así en tela de juicio una determinada noción de sucesión temporal, se sirve de esta prerrogativa como de un medio para representar algo distinto; mientras que la narrativa, en el momento en que descubre esta posibilidad, la elige como objeto de discurso.

"(Necesitamos estudiar) La circulación de la ideas en un determinado ámbito cultural y sobre la forma que asumen, en

el ámbito de distintos géneros artísticos, los mismos problemas culturales" (43).

5.5.3 "De improviso -es preciso decirlo-, se han visto aparecer en la pantalla obras que rompían decididamente con las estructuras tradicionales de la trama para mostrarnos una serie de acontecimientos carentes de nexos dramáticos, entendidos desde un punto de vista convencional, una narración en que no pasa nada, o pasan cosas que no tienen ya la apariencia de un hecho narrado, sino de un hecho sucedido por casualidad. Pensemos en los dos ejemplos más ilustres de esta nueva manera, L'avventura y La notte de Antonioni (el primero de una manera más radical, el segundo en una medida más mediata y más vinculado a una visión tradicional)" (44).

"Siempre he sostenido que Antonioni es el Director italiano más interesante y, sin duda, uno de los mayores de nuestro tiempo. Considero a Antonioni un director político, -incluso cuando ha contado sólo la historia de la incomprensión entre dos cónyuges, o una fuga de dos enamorados por las islas del sur (En Blow up y El aventurero). Haber llevado el film popular a la posibilidad de generar sospechas, desconfianzas, inquietud, ésto es un gran resultado" (45).

5.5.4 "Casablanca" no es un film, es tantos films, una antología, y por ésto funciona a despecho de las teorías estéticas y de las teorías filmográficas. Porque en ella se despliegan con fuerza casi telúrica, las potencias de la narratividad en estado bruto, sin que el arte intervenga para disciplinarlo. Cuando todos los arquetipos irrumpen sin decencia, se consiguen profundidades homéricas. Dos clisés hacen reír. Cien clisés conmueven. Como el colmo del dolor encuentra la voluptuosidad y el colmo de la perversión rasura la energía mística, el colmo de la banalidad deja entrever una sospecha sublime. Algo ha hablado en lugar del director" (46).

De la articulación tercera al triunfo del lugar común, el cine en Eco abre la puerta a su búsqueda inconsciente: la narración de la novela.

-
1. Kaylan, Melik. Sábado 347, pág. 5
 2. Piemonte, Nadia. Unomásuno, 31-VII-85, pág 17
 3. Eco, Umberto. La definición del arte, pág 226
 4. Ragué, Arias M^a José. Los movimientos pop, pág 17
 5. La definición, págs 240-241
 6. Ibid, pág 240
 7. Los movimientos, pág 24
 8. La definición, pág 245
 9. Ibid, pág 238
 10. Pancorbo, Luis. Ecoloquio con Umberto Eco, pág 37
 11. La definición, pág 252
 12. Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados, pág 12
 13. Ibid, pág 13

14. Ibid, págs 20-21
15. Ibid, pág 30
16. Gaus, Herbert J. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales 95-96, Enero-junio -- 1979, págs 23-35
17. Apocalípticos, págs 46-49
18. Ibid, pág 52
19. Ibid, pág 56
20. Ibid, págs 80-132
21. Ibid, pág 73
22. Eco, Umberto. Diario mínimo, págs 206-207
23. Ecoloquio, pág 38
24. Eco, Umberto, et. al., Sociología vs Psicoanálisis, --- pág. 14
25. Eco, Umberto. La Gaceta del Fondo de Cultura Económica 172, abril 1985, págs 17-20
26. Eco, Umberto. et. al., Socialismo y consolación págs 7-36
27. Eco, Umberto. et al., Proceso a James Bond págs 7-36
28. Eco, Umberto. et al., Los comics de Mao, págs 280-282
29. Apocalípticos, 169-176
30. Ibid, págs 217-240
31. Eco, Umberto. El viejo topo 33, junio 1979, pág 4
32. Apocalípticos, págs 252-287
33. Eliashev, José Ricardo. USA, Reagan, los años 80, -- págs 26-27
34. Orwell, George, 1984. págs 9-10
35. Apocalípticos, pág 341
36. Eco, Umberto. Obra abierta, págs 226-249
37. Apocalípticos, pág 367
38. Eco, Umberto, et. al., La ventana electrónica, págs -- 25-32
39. Eco, Umberto. Dalla periferia dell'impero, págs 261-264
40. Eco, Umberto. Il costume di casa, pág 295
41. Salcedo, R Fernando. Cuadernos Americanos, mayo-junio 1975, pág 176
42. Eco, Umberto, et. al., Problemas del nuevo cine págs 78-107
43. La definición, pág 194
44. Obra abierta, págs 240-241
45. Ecoloquio, págs 31-33
46. Dalla periferia, págs 142-143

CAPITULO 6

6.0 DEL CRITICO LITERARIO AL NOVELISTA DE EXITO

La novela representa todavía el género mayor de la literatura; puede variar en cuanto a extensión, tema, estructura, - pero logra transmitir una ambivalencia estética que Eco - - siempre ha estudiado y que, lo llevó a él a escribir El nombre de la rosa.

Escribe Eco: "Cuando salió publicado El barón rampante, comprendimos -y eso que teníamos diez años menos que Italo Calvino- que era el escritor de nuestra generación" (1)

Del mismo libro opina Giorgio Pullini:

"A pesar de la mayor riqueza de alusiones críticas al tiempo y a la cultura de finales del siglo XVIII, produce una - más acentuada sensación de cansancio a causa de excesiva insistencia sobre la misma invención inicial" (2).

El barón rampante integra la trilogía que sobre los antepasados escribió Calvino. En la novela, Cósimo el protagonista, se refugia en los árboles en contra de las convenciones de su aristocrática familia. Vivir en un árbol no es original por ejemplo, en El arpa de hierba de Truman Capote, Collin- el narrador se refugia en un cinamoro. Eso nos da un indicio de que una novela tiene significados particulares para sus lectores y, en el momento que aparece la edición a la -

venta, un libro forma parte de la cultura colectiva.

Veremos cómo se construyó El nombre de la rosa, y posteriormente haremos una reconstrucción de la misma.

6.1 JOYCE

Si alguien influyó en Umberto Eco, aparte de Luigi Pareyson y Tomás de Aquino, ese alguien es James Joyce; a continuación veremos el por qué.

"Muchos artistas han escrito notas de poética, descripciones de su trabajo creador, ensayos enteros de estética. Nadie como Joyce ha hecho hablar tanto a sus personajes de poética y de estética.

"Sigamos las principales fases de la biografía intelectual de Joyce: desde muy joven, primero en el Colegio de Conglows Wodd, luego en el Belvedere College, es educado por los padres jesuitas según la forma de un ascetismo loyoliano y de una cultura fruto de la contrarreforma. En la adolescencia, parte bajo el estímulo de sus maestros, parte siguiendo curiosidades personales, se acerca, a través del filtro de una escolástica post-tridentina, al pensamiento de Santo Tomás, del cual paradójicamente hace una bandera de rebelión.

"La misma estructura mental de Joyce nos permite el uso de esta clave dialéctica: en un cierto sentido el alejamiento-joyciano de la familiar claridad de la forma mentis escolástica, y su elección de una problemática más moderna e inquieta, se basan precisamente en la revelación en (Giordano) Bru

no de una dialéctica terrestre de los contrarios y en la -
 aceptación de la coincidentia oppositorum de Nicolás de Cu-
 sa.

"Este aspecto de la cuestión diferencia la actitud joyciana
 de la de Santo Tomás: en el autor moderno las formas ontoló-
 gicas de la belleza se convierten en las formas de aprehen-
 sión (o producción) de la belleza.

"El artista medieval era siervo de las cosas y de sus leyes,
 siervo de la misma obra que debía hacerse de acuerdo con re-
 glas dadas: el artista de Joyce, último heredero de la tradi-
 ción romántica, aporta significados de un mundo que de otro-
 modo sería amorfo, y al hacerlo se adueña del mundo, y se -
 convierte en su centro.

(Eco, un renegado católico que encontró en el tomismo una -
 forma con la cual contrarrestar la influencia crociana, y -
 complementar sus ideas tomadas de Pareyson, refleja en Joy-
 ce, sus propias querencias y derroteros).

"Joyce pensaba explícitamente en su novela como en una summa
 de todo el universo. (Como el Tratado de semiótica general,
 y luego El nombre de la rosa, son summae del universo signi-
 co).

"Estas características de un organismo ordenado de acuerdo con los más rigurosos criterios de un formalismo tradicional, se encuentran de nuevo en esa Summa al revés que en el Ulysses: cada capítulo corresponde a un episodio de la Odisea, a cada capítulo corresponde una hora del día, un órgano del cuerpo, un arte, un color, una figura simbólica y el uso de una determinada técnica estilística; los tres primeros capítulos están destinados a Stephen, los doce centrales a Bloom, los últimos tres al encuentro Stephen-Bloom -- que tiende a hacerse más claro y definitivo gracias al capítulo último, dominado por Molly, y en el que se vislumbra la posibilidad de un triángulo adúltero que una en el futuro a los tres; y en consecuencia otro esquema se inserta para dirigir la atención del lector, y es la identificación de los tres personajes con las tres divinas personas de la Trinidad.

"El orden impuesto desde dentro tiene también un valor como cuadro externo, que es preciso sobreponer a la novela para poderla descifrar, y que el cifrario debe acompañar el mensaje, no porque el mensaje sea oscuro, sino porque el mensaje considera también al cifrario como uno de sus tantos signos de comunicación.

"Pero la interpretación nos mantiene siempre en el interior del libro, que se convierte así en un territorio laberíntico

donde es posible moverse en varias direcciones, descubriendo una infinita serie de elecciones posibles en el interior de la obra, conclusa y definitiva como un cosmos fuera del cual no hubiera nada. El Ordo escolástico, cerrando el libro en una red de 'fieles signos', lo constituye como obra -- abierta.

"En definitiva, ante la saludable masa de contradicciones teóricas, Ulysses se salva precisamente como pura obra de narrativa, se salva como historia, como narración épica y, paradójicamente, sobrevive como una última manifestación de la tradición romántica, como la última novela 'bien hecha', el último gran teatro en el que figuras humanas, acontecimientos históricos y toda una sociedad se mueven en plena acción.

(Aparece el Finnegans Wake, del que Eco en una sátira (3) -- definió: "Soy el lector de inglés y me han mandado ustedes en vaya a saber qué demonios de idioma").

"Tim Finnegan es el personaje de una historia de vodevil -- que cae de una escalera portátil y es dado por muerto. Los amigos organizan una alegre vela fúnebre alrededor de su féretro, pero alguno versa el whisky sobre el cadáver; entonces Tim se pone de pie fresco y vivo, y se une a la fiesta. El título no prevé el genitivo sajón, no obstante, porque --

no se trata de la 'Vela de Finnegan', sino como Joyce quiere sugerir, de la vela de los Finnegans, o en definitiva de un Finnegan no determinado y no individual. El protagonista - simbólico del libro no es una sola persona, sino muchas. Es ante todo 'Finn Again', es decir, fin que vuelve, y éste es Finn Mac Cool, un mítico héroe irlandés que vivió 283 años; pero Finn es al mismo tiempo la reencarnación de todos los grandes héroes del pasado. A medida que avanza la redacción del libro, nos damos cuenta no obstante, de que ninguno de los personajes mencionados permanece en sí mismo.

"(En F.W.) El aparato lingüístico se hace testimonio de una condición de la cultura y al mismo tiempo imagen de las relaciones posibles entre los acontecimientos del universo, - inmensa metáfora epistemológica, sustituto verbal de las co nexiones que la ciencia emplea operativamente para para ex plicar los acontecimientos. El recuerdo del Ordeo escolástico se ha desvanecido.

"Una visión del mundo que puede expresarse según puras hipótesis de razón (y comprobable sólo a través de instrumentos que superan las posibilidades de los sentidos), puede no obstante, acompañarse a una experiencia emotiva y encuentra en efecto, una especie de recipiente en otro tipo de estructura, la lingüística.

"Finnegans Wake no se trata de algo, sino que él mismo es algo. Joyce pone en jaque cualquier intención nuestra de reducción y se nos revela por lo que igualmente es o quería ser, y sabía que era: el último de los monjes medievales -- afónico en su propio silencio minando palabras ilegibles y fascinantes, no se sabe si para sí o para los hombres de mañana.

"En este sentido Finnegans Wake se nos presenta como el libro de una época en transición. Si Finnegans Wake es un libro sacro, él nos dice que en el principio era el caos"(4).

(Eco le adjudica en una parodia el F.W. a Manzoni: "La víspera fúnebre de Tim Finnegan aparece como lo que verdaderamente es: la víspera nupcial para Renzo y Lucía. I promessi sposi empieza donde termina el Finnegans") (5).

Aparte de que Eco utiliza el F.W. para hacer una semántica de la metáfora (que veremos más adelante), y de una idea nació un disco que circula como Homenaje a James Joyce, el estudio de este irlandés nos dará una pauta para la deconstrucción de El nombre de la rosa, pero antes debemos agotar al narrador prenovelista.

6.2 "-Pero honestamente, doctor Eco, ¿qué se considera? -
¿un crítico, un divulgador o un creador?"

-Puede ser que a lo largo de mi vida, un buen día de-
cida escribir también una novela, porque puede suce-
der de todo" (6).

"Lo que es la poética de la trama por excelencia, la poéti-
ca aristotélica, sobre cuya base es posible describir las
estructuras tradicionales, ya sea del drama teatral como -
de la novela, por lo menos de esa novela que convencional-
mente llamamos bien hecha.

"Mientras que sólo en la novela experimental se encuentra
la decisión de disociar los nexos habituales con los cua-
les se interpreta la vida, no para encontrar una no-vida,
sino para experimentar la vida bajo aspectos nuevos, más
acá de las convenciones esclerotizadas" (7).

6.2.1 Antes de escribir su novela, los únicos intentos de
Eco como narrador, son tres pastiches:

1º "Piensa en cómo podría ser una nueva novela de la --
que usted fuese la mente ordenadora, pero no se atre-
ve a planteársela porque introduciría en ella el es--
pantoso desorden de la obvedad, en la tranquila im-
probabilidad de su laberinto" (8).

En Esquisse d'un nouveau chat, la parodia se refiere, por supuesto, a las técnicas de la antinovela a la Robbe-Grillet.

2º "La visión fulgurante de ese miembro abultado, marcado por las várices, acariciado por el movimiento - inexperto de las viejas manos que intentaban deshacerse de la maraña del indumento, me pareció (¡Concupiscentes ojos míos!) como un atroz y envidiable símbolo fálico esgrimido con un gesto virginal" (9).

3º "-Sí, poderoso Szdaa -dijo Kgru-, te contaré ahora una historia de amor, pasión y muerte. Una crónica del siglo pasado. Se titula el secreto del primate o La desaparición del anillo perdido" (10)

En La cosa (fragmento 3) es un cuento sobre el inicio de las armas.

6.2.2 Para cerrar, "Escribí una novela porque me dio la gana. Creo que es una razón suficiente para ponerse a escribir un relato. El hombre es por naturaleza un animal fabulador. Empecé a escribir en marzo de 1978, movido por una vieja idea. Tenía ganas de envenenar a un monje" (12).

Como Eco propone Lector in fábula como su mayor esfuerzo por la crítica literaria, es obligatorio un vistazo.

6.3 LECTOR IN FALTA

"Cuando en 1962 publiqué Obra abierta, me planteé el siguiente problema: ¿cómo una obra de arte podía postular, por un lado, una libre intervención interpretativa por parte de sus destinatarios y, por otro, exhibir, unas características estructurales que estimulaban y al mismo tiempo regulaban el orden de sus interpretaciones?

"Aunque combinase el uso de conceptos semánticos e informacionales con procedimientos fenomenológicos y estuviese influido por la teoría de la interpretación procedente de la Estética de Luigi Pareyson, no disponía de los instrumentos adecuados para el análisis teórico de una estrategia textual. No tardé en descubrirlos: los encontré en el formalismo ruso, la lingüística estructural, las propuestas semióticas de Jakobson, Barthes y otros.

"Mi primer intento de pragmática textual no me condujo a ulteriores exploraciones. En aquella época se trataba casi de hacerse perdonar la consideración del aspecto interpretativo. De modo que, cuando uno no quería traicionar sus intereses, intentaba al menos fundarlos sobre bases estructurales. Por esta razón mis investigaciones ulteriores no se volcaron hacia la naturaleza de los textos y hacia su proceso de interpretación, sino a la naturaleza de las convenciones se

mióticas, o sea, hacia la estructura de los códigos y hacia la estructura más general de los procesos comunicativos.

"Me doy cuenta de que el programa de la interpretación de - sus libertades y de sus aberraciones ha estado siempre presente en mi discurso; en el Tratado se consideraba la posibilidad de un modelo semántico en forma de enciclopedia que, dentro de un marco semántico, tuviese en cuenta las exigencias pragmáticas. Podría afirmarse que todos los estudios que he realizado entre 1963 y 1975, apuntaban a buscar los fundamentos semióticos de esa experiencia de apertura a la que me había referido en Obra abierta, pero cuyas reglas no había proporcionado.

"Intento articular las semióticas textuales con la semántica de los términos, y limito el objeto de mi interés sólo a los procesos de cooperación interpretativa, soslayando - la temática generativa.

6.3.1 (Teorías Textuales)

" I. Una teoría de los códigos y de la competencia enciclopédica, según la cual una lengua (sistema de códigos interconectados), en un determinado nivel ideal de institucionalización, permite (o debería permitir)

prever todas sus posibles actualizaciones discursivas, todos sus usos posibles en contextos específicos, y

II. Una teoría de las reglas de generación e interpretación de las actualizaciones discursivas.

"Todo enunciado necesita un contexto actual, porque el texto posible estaba presente de manera virtual o incoactiva en el mismo espectro enciclopédico de los sememas que lo componen.

"Una teoría textual necesita un conjunto de reglas pragmáticas que establezcan cómo y en qué condiciones el destinatario se encuentra contextualmente autorizado a colaborar en la actualización de lo que sólo puede existir realmente en el contexto, aunque ya existía virtualmente en el semema.

"De modo que ningún término puede adquirir un significado satisfactorio fuera de contexto. Si alguna finalidad tiene alguna teoría semiótica, ésta consiste precisamente en explicar cómo funciona la intuición y en explicarlo mediante recursos no intuitivos.

6.3.2 "El significado es la traducción de un signo a otro signo; el significado de los términos lógicos es un razonamiento rudimentario; la razón por la que todo

signo produce sus interpretantes. Todo interpretante de un signo, al ser a su vez un signo, se convierte en una construcción metasemiótica transitoria y, sólo en esa ocasión, se comporta como explicans respecto del explicatum interpretativo; pero, a su vez, resulta interpretable por otro signo que se comporta como su explicans.

"la enciclopedia se activa y se reduce permanentemente, se recorta, se poda y la semiosis ilimitada se frena constantemente a sí misma, para poder sobrevivir y para resultar manejable; para saber qué pudo haber significado para toda una generación la desaparición de Napoleón, es más frecuente que recurramos a libros como Rojo y Negro, o a la Oda de Manzoni, que a los buenos libros de historia. Esto demuestra que estos términos 'interpretan' (o sea presentan todas las consecuencias ilativas de) un hecho, expresado por una proposición, mejor que otras interpretaciones cuyo objetivo consiste, sin embargo, en poner de manifiesto todo el significado de dicha proposición. Un semema es un texto virtual y un texto es un semema expandido.

6.3.3 (El papel del lector)

"Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar.

"En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto. Una expresión sigue siendo un mero flatus vocis mientras no se le pone en correlación, por referencia a determinado código, con su contenido establecido por convención: abrir el diccionario significa aceptar también una serie de postulados de significación: un término sigue estando esencialmente incompleto, aún después de haber recibido una definición formulada a partir de un diccionario mínimo. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.

"Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla. Nada es 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.

"De modo que Finnegans Wake espera un lector ideal, que disponga de mucho tiempo, que esté dotado de gran habilidad asociativa y de una enciclopedia cuyos límites sean borrosos: no qualquier tipo de lector. Construye su Lector Modelo a través de los grados de dificultad lingüística, de la riqueza de las referencias y mediante la inserción en el texto de claves, remisiones y posibilidades, incluso variables, de lecturas cruzadas. El Lector Modelo de Finne-

gans Wake es el operador capaz de realizar al mismo tiempo la mayor cantidad posible de esas lecturas cruzadas.

"Debemos distinguir entre el uso libre de un texto tomado como estímulo imaginativo y la interpretación de un texto abierto.

6.3.4 "Un texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo. Llamamos manifestación lineal del texto a su superficie lexemática. El lector aplica a las expresiones determinado código o, mejor, un sistema de códigos y subcódigos, para transformarlas en un primer nivel de contenido (estructuras discursivas).

6.3.8 "Un mundo posible se superpone en gran medida al mundo 'real' de la enciclopedia del lector; un mundo posible es algo que forma parte del sistema cultural de algún objeto y que depende de ciertos esquemas conceptuales; por eso se establecen reglas económicas de enterañe.

"El verdadero problema de la identidad a través de los mundos, consiste en reconocer algo como persistente a través de estados de cosas alternativos; recordemos que la metáfo

ra se realiza cuando de dos unidades semánticas una se convierte en la expresión de la otra por causa de una amalgama realizada sobre la base de una propiedad que ambas tienen en común. Creemos instintivamente que una cosa nombrada está, por eso mismo, ya dada y, en consecuencia, está, en cierto modo ya construida.

"Una novela histórica exige ser referida al mundo de la enciclopedia histórica, mientras que una fábula exige, a lo sumo, ser referida a la enciclopedia de la experiencia común para que se pueda gozar (o padecer) las distintas inverosimilitudes que propone. La hipótesis que se formula acerca del género narrativo determina la opción constructiva de los mundos de referencia. Una pieza de ajedrez carece de significado propio, sólo tiene valencias sintácticas (puede moverse de determinada manera en el tablero). La pieza es tanto una entidad expresiva que transmite ciertos contenidos de juego, como algo estructuralmente similar a un personaje de una fábula en el momento en que se plantea una disyunción de posibilidad. Un mundo posible es un ens rationis, mientras que el tejido de la red ferroviaria es un ens materiale, la totalidad de cuyos nudos se encuentra efectivamente realizada.

6.3.9 "La diferencia que nos interesa no es la que se da entre la cooperación textual y la crítica, sino entre la crítica que relata y aprovecha las modalidades de

la cooperación textual y la crítica que, como hemos visto, usa el texto para otros fines.

6.3.10 Un texto es realmente una máquina perezosa que de carga gran parte de su trabajo sobre el lector.

6.3.11 "Toda lectura crítica es siempre una representación y una interpretación de sus propios procedimientos - interpretativos" (12)

6.3.12 (Anexo-nota bene) "Si usted analiza mi obra, desde Obra abierta hasta Lector in fabula, verá que no tiene que ver nada con la 'deconstrucción', con la interpretación libre de los textos, con el 'derribo' interpretativo ... , lo cual quiere decir que el texto - conserva un punto de referencia intersubjetivo que - permite hacer un discurso y verificarlo" (13).

-
1. Eco, Umberto. Le monde 20-IX-85, pág 1
 2. Pullini, Giorgio. La novela italiana de la posguerra, pág 355
 3. Eco, Umberto. Excelsior 22-V-83, pág 1, Sec. Cult.
 4. Eco, Umberto. Obra abierta la edición, págs 211-341
 5. Eco, Umberto. Diario mínimo, págs 133-149
 6. Pancorbo, Luis. Ecoloquio con Umberto Eco, págs 78 y 90
 7. Eco, Umberto. Obra abierta, págs 239-244
 8. Diario, pág 118
 9. Eco, Umberto. La cultura en México 1199, 6-II-85, pág 36
 10. Diario, pág 129
 11. Umberto, Eco. Nexos 82, octubre 1984, pág 32
 12. Eco, Umberto. Lector in fabula, págs 13-306
 13. Catelli, Nora. s.p. de ed.

C A P I T U L O 7

7.0 LOS PETALOS DE LA ROSA

En principio, estamos de acuerdo con Eco: "La creatividad es siempre una combinación de elementos preexistentes" (1), más aún, es una novela como la suya en la que como se demostrará, se resumen los elementos que hemos visto en capítulos previos.

7.1 Argumento, estructura y forma.

Argumento: Estamos en noviembre de 1327. El papado se ha establecido en Aviñón. Juan XXII rige la Iglesia. Sin embargo, el emperador Ludovico el Bávaro, quiere minar el poder papal y extender el suyo propio a Italia.

A su vez, la orden de los franciscanos se encuentra en conflicto con el Papa a causa de su voto de pobreza. Por eso el general de los franciscanos, Michele de Cesena, busca asociar a su Orden con el emperador para así hacerle contrapeso a Juan XXII.

En busca de un acuerdo, se comisiona a Guillermo de Baskerville recorrer diferentes abadías para sondear la opinión de los clérigos y finalmente preparar en una abadía, perteneciente a los benedictinos, una reunión entre los enviados papales y los franciscanos e imperiales. En esta sesión -

ambas partes expondrán sus diferencias.

El sitio elegido se encuentra al norte de Italia, es rico mas su gran tesoro es su biblioteca. Eso le confiere al -- abad gran prestigio y poder.

Guillermo se hace acompañar por Adso de Melk, y desde su -- llegada a la abadía se suscitan una cadena de muertes de -- monjes. Debido a la sagacidad de que ha dado pruebas, a -- Baskerville el abad le encarga la resolución de los posi-- bles crímenes.

En un momento dado confluyen en la abadía varios aconteci-- mientos. Por un lado, un encuentro muy importante. Por -- otro, una sucesión de muertes enigmáticas. Por un tercero, monjes sospechosos de haber sido herejes, junto con un te-- mible inquisidor.

Estructura: Los capítulos corresponden a días, y los sub-- capítulos se toman de la división horaria de los monjes be nedictinos. Tiene un prólogo y un epílogo, con una presen-- tación. Se nos anexan un par de planos, de la abadía en ge neral y de la biblioteca; además de una nota aclaratoria -- sobre las horas litúrgicas.

Forma: La narración está hecha de manera que corresponda

a una memoria de los acontecimientos relatada por Adso de Melk. Adaptada por Eco, de la traducción del abate Vallet. El estilo mezcla frecuentes citas en latín, con el lenguaje llano.

7.2 La apertura del texto (*)

Sin que ésto implique un juicio de 'buena' o 'mala', el nombre de la rosa es una novela kitsch; retomemos la definición de la página 69: 'kitsch es la obra que, para poder justificar su función estimuladora de efectos, se recubre con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas', ésto le supone a la obra de Eco una interconexión de códigos que incluirían el de la novela popular, el de la novela de vanguardia, el del análisis crítico. El análisis de los personajes, nos dará o no la razón.

7.2.1 Actores

Guillermo de Baskerville: suficientes características nos permiten asociarlo a Sherlock Holmes; la descripción de Watson de Holmes, es casi similar a la que hace Adso de Guillermo (2), por otra parte Baskerville es muy semejante a otro héroe de novela popular, a James Bond: a) Ambos son ingleses que utilizan la técnica de su tiempo para salir avantes de sus compromisos; en Baskerville es su utili

(*) Cuando no se indique lo contrario, las citas corresponden a la versión castellana de El nombre de la rosa.

zación de los anteojos; b) Si Bond remite a: "la refinada-- Bond Street como a los bonos del tesoro" (3), Baskerville no sólo remite a la aventura de El sabueso de los Baskerville, sino también a un tipo clásico de imprenta, modelo de elegancia tipográfica (4), por lo tanto, se establece - que Guillermo de Baskerville está moldeado en caracteres - de la novela de masas.

A diferencia de Holmes, que razonaba por inducción, es decir, de un resultado, elaborar los pasos que lo hicieron - posible, Guillermo de Baskerville descifra utilizando las herramientas semiológicas: (v. pág. 54)

"De modo que las ideas, que antes había utilizado para imaginar - un caballo que aún no había visto, eran puros signos, como eran signos de la idea de caballo las huellas sobre la nieve: cuando no poseemos las cosas usamos -- signos, y signos de signos".

Pero también, Guillermo de Baskerville toma características de Guillermo de Occam, quien negaría las reglas escolásticas de la universalidad y las esencias, e introdujo la noción de 'signo' y defendió los derechos del gobierno secular.

Jorge de Burgos: por sus características físicas -anciano y ciego-, su común origen hispano, su conocimiento de innu

cerables libros, y su casi homonimia, Jorge de Burgos está inspirado en Jorge Luis Borges (5), también Burgos sirve - de modelo para el crítico apocalíptico de los medios de masas. El que cree que el conocimiento debe ser restringido a los happy few:

"Y así como existen malos discursos - existen malas imágenes"; 'la iglesia puede soportar la herejía de los simples, que se condenan por sí solos, - destruidos por su propia ignorancia'

7.2.1.1 De entre los personajes, hay algunos que también se refieren a asuntos personales de Eco, por ejemplo - Aymaro d'Alessandria vincula la novela con el pueblo natal de Eco, pero hay un par de 'homenajes' - personalizados:

El abad Abbonne: 'Su fama se debía a que en Fossanova había logrado hacer bajar un cuerpo por una escalera de caracol'; el cadáver era el de Tomás de Aquino (6).

Vallet: Eco le atribuye al abate Vallet la traducción del relato original de Adso de Melk, ¿por qué?; si buscamos en Cómo se hace una tesis (7):

"Me doy cuenta de que el abate Vallet era un pobre hombre que repetía ideas recibidas y que no había descubierto nada nuevo ...

El había muerto hacía cien años, nadie se ocupaba ya de él, y sin embargo, tenía algo que enseñar a quien -sc pusiera a escucharle".

¿Qué le enseñó a Eco?, la humildad científica y le dio la guía para resolver su problema de tesis.

7.2.2 La forma de la novela.

Recordemos las palabras que Eco le dedica al Finnegans (pág 118) 'Si Finnegans wake es un libro sacro, él nos dice que en el principio era el caos'; mientras Eco inicia: 'En el principio era el Verbo y el Verbo era en Dios, y el Verbo era Dios', es factible, por lo tanto, suponer que La rosa es una derivación de las novelas de Joyce.

El nombre de la rosa copia (¿deliberadamente?) la estructura por horas del Ulises. Tomemos otro punto de apoyo a esta hipótesis, de la mezcla de lenguas que emplea Salvatore:

'-iPenitenciágitte! ¡Vide cuando draco venturus est a rodegarla el alma tuya! ¡La mort est super nos! ¡Ruega que venga lo papa santo a liberar nos a malo de tutte les peccata! ¡Ah, ah, vos pladse ista nigromancia de Domini Nostri Iesu Christi! Et mesmo jois m'es dols y placer m'es dolors...'

En este sentido, Salvatore es el /meandertal/ que Eco tomó del F.W. para su Semántica de la Metáfora (con su metáfora de Neanderthal-primitivo, salvaje, origen; tal -valle en alemán=espacio, lugar; tale -cuento en inglés=-libro, revelación; meander-serpentear, vagar, en inglés= confusión, laberinto; es como se ve una voz que se descompone por sus raíces en un semema-texto) (8),

Se puede decir pues, que:

"El libro entonces trata paradójicamente de definir el nuevo mundo componiendo una caótica y vertiginosa enciclopedia del viejo, rellenándola con todas esas explicaciones que en un tiempo se excluían la una a la otra, mientras que ahora se advierte que podrían coexistir en una oposición de la cual deberá también nacer algo" (9).

Eso para el F.W. En su novela Eco trata de situarse en -- nuestro tiempo con la creación, ordenada y casi escolástico de un viejo mundo, y La rosa ha nacido como oposición -- al F.W. Y si "En este sentido una obra como la de Joyce -- puede ser al mismo tiempo un inmenso fresco autobiográfico y un universo lingüístico concluso, que vale por sí mismo sin ninguna otra referencia exterior, ni en el nivel historiográfico ni en el nivel metafísico" (10), con sus -- Summae una semiótica en donde agota el universo lingüístico, y una estética donde conjunta sus preocupaciones de es

tudio con la realización creativa, Eco se asemeja más a Joyce que al Aquinate.

7.2.2.1 La novela policiaca

Dice Eco: "No por casualidad empieza el libro como si fuera una novela negra (e insiste en ilusionar al lector ingenuo hasta el final, de modo que puede no darse cuenta de que se trata de una novela negra donde se descubren muy pocas cosas, y donde el detective sale derrotado ... Lo que pasa es que la novela negra representa una historia de conjetura en estado puro" (11).

Ya habíamos apuntado en la página 79, algunas precisiones de Eco sobre el género, pero ¿es El nombre de la rosa una novela negra? a continuación obtendremos junto con Mempo Giardinelli (12):

"La literatura policiaca moderna es, en sus mejores expresiones, un género tan sólido, tan arraigado, con tanta calidad artística como cualquier otro ... Esta novela se caracteriza por la dureza de su texto, de sus personajes, por cierta brutalidad y un descarnado realismo en la actitud vital de sus protagonistas".

Parece que sí, La rosa se eleva de la novela detectivesca del cuarto cerrado (13), pese a estar situada en una aba-

día que se encuentra en un lugar con sus particularidades de encierro.

En toda novela policiaca para un crimen se requiere de un móvil, y en el caso que nos ocupa se trata de la parte perdida de la Poética de Aristóteles; además, la motivación - para el detective es, aquí, la de penetrar en un sitio impenetrable, la biblioteca.

Móvil: en modo alguno sorprende que en una novela de Eco aparezca Aristóteles, ya señalamos en la página 119 que para una novela 'bien hecha', y en la página 91, el fundamento de una trama, habían ya sido detallados por Aristóteles en su Poética.

Lo importante de esa parte desaparecida es que se trata de la comedia y como 'cada libro escrito por ese hombre ha destruido una parte del saber que la cristianidad había -- acumulado a lo largo de los siglos', la risa minaría el poder coercitivo de la Iglesia (según Jorge de Burgos).

La risa, "La risa es satánica; por tanto, es profundamente humana" (Baudelaire), Eco hizo un elogio de Franti (14) -- "Y aquel infame sonrió", "Franti arroja piedras contra los cristales de la escuela nocturna e intenta pegar a Stardi, quien, pobrecito, sólo ha actuado como espía contra él ...

Franti no es otra cosa que negación de un mundo dominado - por el corazón o, mejor aún, de un corazón pensado a ima-- gen y semejanza del mundo en el que Enrico crece y engorda" y por eso "Quien ríe, es malo sólo para quien cree en aque-- llo de lo que el otro se ríe". No en balde, la escolástica consideraba la capacidad de reír como lo distinguible de lo humano.

Motivación: la biblioteca es un laberinto, Eco halla tres tipos de laberinto: "Uno es el griego, el de Teseo, que no permite que nadie se pierda; entras y llegas al centro, y luego del centro llegas a la salida. Luego tenemos el la- berinto manierista: si lo desenvuelves te encuentras con - una especie de árbol, una estructura de raíces con muchas callejuelas sin salida; hay una sola salida pero puedes -- equivocarte. Finalmente encontramos la red (o rizoma). No tiene centro, no tiene periferia, no tiene salida, porque es potencialmente infinito (15).

De nuevo entra en escena Jorge Luis Borges, tomemos una sección de cuentos publicados en El jardín de los senderos que se bifurcan, y luego lo compararemos con el laberinto de La rosa:

"Aquí está el laberinto -dijo indicándome un alto escrito- rio laqueado-
-Un laberinto de marfil -ex- clamé-. Un laberinto mínimo...
-Un laberinto de símbolos -co

rrigió-. Un invisible laberinto de tiempo".

Luego:

"El universo (que otros llaman la biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales con vastos pozos de ventilación en el medio.

En el zaguán hay un espejo que - fielmente duplica las apariencias. Como todos los hombres de la biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro.

La biblioteca existe ab aeterno. De esa verdad cuyo colorido inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable - puede dudar".

Ahora, es el turno del laberinto equiano:

'La biblioteca es un gran laberinto, signo del laberinto que es el mundo. Cuando entras en ella, no sabes si saldrás'.

'La biblioteca fue construida por una mente humana que pensaba de modo matemático, porque sin matemáticas es imposible construir la berintos'.

Por su configuración:

Cinco habitaciones cuadrangulares o más o menos trapezoidales, cada una de ellas con una ventana, dispuestas alrededor de una habitación heptagonal, sin ventanas ...

Encontramos dos habitaciones adyacentes con la inscripción Apo-calypsis, y enseguida otra con la inscripción Cecidit de coelo stella magna. ...
 Un gigante de proporciones amenazadoras, y cuyo cuerpo ondeante y fluido parecía el de un fantasma, salió a mi encuentro ...
 Realmente ingenioso ¡Un espejo!

Sin embargo, la biblioteca que supone Borges eterna, desaparece en una eclipsis, por alguien que había ido a buscar libros a tierras lejanas:

'Un día alguien me dijo que eras tú quien había traído a la biblioteca los códices más hermosos (me llamó la atención que dijera que este último había regresado antes de tiempo al reino de las tinieblas: en el primer momento podía pensarse que quería decir que estaba muerto, pero en realidad aludía a tu guerra)'

De allí: ¡La biblioteca arde!

"Porque imaginarse una historia medieval sin un incendio, es como imaginarse una película de guerra en el Pacífico - sin un avión de caza que se precipita en llamas" (16)

Luego se presenta la entrada al finis Africae, para lo cual se debe descifrar un alfabeto secreto (17), para lo cual se necesita establecer un código:

'Lo que hay que hacer es formular hipótesis sobre cuáles podrían ser las prime-

ras palabras del mensaje, y después ver si la regla que de ahí se infiere vale para el resto del texto'.

Queda pues:

'En total veinte signos, suficientes para asociarlos con las letras del alfabeto latino ... Al aplicar esta clave se descubre que el mensaje de Venancio tiene un sentido'

Tiene un sentido... Coincidimos de nuevo entre las afinidades del F.W. y La rosa: '¿Qué diferencia hay entonces entre Dios y el caos primigenio?'; Dios se ha encontrado con los intelectuales. (pág. 17)

Y si de claves se trata, desde la presentación Eco apunta hacia una dirección: 'Si nada nuevo hubiese sucedido, todavía seguiría preguntándome por el origen de la historia de Adso de Melk; pero en 1970, en Buenos Aires, curioseando en las mesas de una pequeña librería de Viejo de Corrientes, cerca del más famoso patio de tango de esa gran arteria, tropecé con la versión castellana de un libro de Milo Temexvar, Del uso de los espejos en el juego del ajedrez, que ya había tenido ocasión de citar (de segunda mano) en mi Apocalípticos e integrados'.

Por inducción, no sólo llegamos al apocalipsis, a la posi-

ción sintáctica de las piezas del ajedrez (pág.), y de nuevo a la prosa de Borges:

'Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó; La primera letra del nombre ha sido articulada'.

He allí al detective que descubre poco en un cuento 'negro'

7.2.2.2 El postmodernismo histórico:

Eco no considera ser un postmodernista al estilo Derrida, y sí considera que escribió una novela histórica, veamos:

'La novela postmodernista ideal debería superar las diferencias entre realismo e irrealismo, formalismo y 'contenidismo', literatura pura y literatura comprometida, - narrativa elitista y de masas ... Lo que los personajes hacen sirve para hacer entender mejor la historia, lo que ha sucedido" (18).

La novela histórica no sólo se refiere al pasado, sino se refiere también a su contexto. Eco comenzó a escribir en marzo de 1978, época en que Aldo Moro había sido secuestrado por las Brigadas Rojas (págs 7 y 102), por lo tanto debe haber una clave entre El nombre de la rosa y la situación política de Italia, entre las cuestiones de la sociología

comunicativa y artística del medievo y los 70's italianos, lancémosnos a la búsqueda de las analogías.

7.2.2.2.1 'Somos enanos -admitió Guillermo-, pero enanos subidos sobre los hombros de aquellos gigantes, y, aunque pequeños, a veces logramos ver más allá de su horizonte'.

Haremos una anamnesis del medioevo de 1327:

'Naturalmente, nuestro paralelo medieval deber estar articulado de tal forma, que no tenga razones para temer las imágenes opuestas simétricamente.

'El poder teme el debilitamiento de los ceremoniales y la falta de respeto a las instituciones, fenómeno en los que ve la voluntad de sabotear el orden tradicional y de introducir nuevas costumbres.

'Inseguridad' es una palabra clave: hay que colocar dicha sensación dentro de las angustias milenaristas.

'Como en la Edad Media, muchas veces el límite entre el místico y el ladrón es mínimo: Manson no es sino un monje que se ha entregado como sus antecesores al rito satánico. La excitación mística y el rito diabólico están muy cercanos, y Gilles de Rais, quemado vivo por haber asesinado demasiados niños, era compañero de armas de Juana de Arco, guerrillera carismática como El Che.

'Cada grupo fabricaba sus propios disidentes y sus propios heresiarcas; los ataques que se dirigían -

mutuamente dominicos y franciscanos, no diferían de los que se dirigen trotskistas y estalinistas.

'Tenemos una diferencia bastante perfecta entre dos épocas que en formas diferentes, con iguales -- utopías educativas e igual disfraz ideológico de un proyecto paternalista de dirección de las conciencias, intentan paliar la diferencia entre cultura docta y cultura popular, pasando a través de la comunicación visual. Ambas son épocas en que la élite razona sobre los textos con mentalidad alfabética, pero después traduce en imágenes -- los datos esenciales del saber y las estructuras que sostienen la ideología dominante.

'Junto a esa sólida empresa de cultura popular, se desarrolla el trabajo de composición y collage que la cultura docta realiza con los restos de la cultura pasada.

'En poesía son los centones y las adivinanzas, las kenningar irlandesas.

'Nada hay más semejante a un monasterio que un campus universitario americano.

'En pocas palabras, esto no es Medioevo, al menos en el sentido vulgar del término.

'El universo del alto medioevo es -- un universo de alucinación.

'El secreto del ser, Tomás definirá con un salto del ser, está en el concreto acto de existir.

'Las cosas que haría Tomás si viviese hoy: rendiría cuentas con el -- marxismo, con la física relativista con la lógica formal, con el existencialismo y con la fenomenología,

no comentaría a Aristóteles sino a Marx y a Freud.

'En su enciclopedia de las ciencias habría entrado la noción de provisionalidad histórica" (19)

7.3 El pasado en el presente

Un capítulo clave dentro de El nombre de la rosa, es aquel en donde se efectúa un juicio inquisitorial, que podría ser un equivalente a las stalinistas (20); en el contexto de la novela Bernardo Gui concluye con las siguientes palabras:

'Herejes aquellos en cuyos libros encuentran las premisas a partir de las cuales desarrollan sus perversos razonamientos' se refiere a las creencias de los teólogos imperiales que, basados en los postulados que preconizaban la libertad de conciencia y la separación de los poderes laicos y seculares, de Marsilio de Padua, atentaban en contra del poder papal.

El pleito entre el imperio y el papado, sería la lucha entre las superpotencias de hoy, una de las cuales "secuaces de una oscura religión fundada por un Mesías de Tréveris, (un judío barbado), se conforma con poseer un texto sacro, y por lo tanto, incontrovertible" (21).

En otra escena se pasa revista a los relicarios que el mo-

nasterio conserva 'un basilisco y una hidra embalsamados, un cuerno de unicornio, un huevo que un eremita había encontrado dentro de otro huevo, un trozo del maná con que se alimentaron los hebreos en el desierto, un diente de ballena...', que parece el catálogo de una exposición pop (22).

Los Kenningar (aliteraciones de dos palabras o más) que -- llevaron a los sinónimos (que es siempre ideológico-23), -- equivale a la semántica de la metáfora: hildewulf=lobo de la batalla=guerrero, toma un espacio en La rosa, como un -- reconocimiento a los irlandeses (Joyce el irlandés, lleva su tajada):

'No seas severo con esos monjes de la lejana Hibernia. Quizás a ellos tengamos que agradecer la existencia de esta abadía y la supervivencia del sacro imperio romano ... De modo que no los fastidies porque hayan inventado un nuevo latín, puesto que en Europa ya no se sabía el viejo'.

De allí que: "éste es al medioevo al que Finnegans Wake se vincula; el medioevo de la crisis, del retiro y del divertimento intelectual; pero también el medioevo de la conservación y la maduración, en el cual el lenguaje latino pone a prueba sus posibilidades eruditas y se afina y se ofrece limpio, claro, esencial, al gran momento filosófico escolástico ... y éste es un elemento fundamental de la estética

medieval, indispensable para entender obras como Le Roman de la Rose y la misma Divina Comedia".

En la página 24 hemos visto la posibilidad de que la catedral sea un libro de piedra. En este caso tomemos una descripción de Adso: 'Ví un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono uno sentado. El rostro del sentado era - severo e impasible ... jubiloso aleluya prodigiosamente enmudecido para transformarse en imagen ... Entonces comprendí que la visión hablaba precisamente de lo que estaba sucediendo en la abadía'.

Bajo el seudónimo de Stephen Dedalus (remember, A Portrait ?), Eco publicó una historia en verso de la filosofía (24), por eso Adso tiene una pesadilla basada en la Coena Cypriani, que era una manera jocosa de enseñar las santas escrituras, he aquí a Adso:

'Y entonces se abrieron las bóvedas del edificio y Roger - Bacon descendió en una máquina voladora, único hombre regente. Después David tocó la cítara, Salomé danzó con sus siete velos, tocaba una de las siete trompetas y mostraba uno de los siete sellos'.

Si Adson es el equivalente de Watson o Serenus Zeitblom del Doktor Faustus de Thomas Mann, por eso recibe el amor: 'Del

único amor terrenal de mi vida no sabía, ni supe jamás, el nombre'.

La frase que cierra el libro 'stat rosa pristina nomine, - nomina nuda tenemus', como vimos en las páginas nos recuerda que si hemos nombrado, podemos suponer que al go se puede construir.

De la Summa de la obra de Eco, se hizo un proceso análogo al que rememora Adso:

'Al final de mi paciente reconstrucción, llegué a componer una especie de biblioteca menor, - signo de la mayor, que había de_ saparecido... una biblioteca hecha de fragmentos, citas, períodos incompletos, muñones de libros'

7.4 Sustitúyase de la cita anterior /biblioteca/ por tesis y avancemos a las conclusiones.

1. Pancorbo, Luis. Ecoloquio con Umberto Eco, pág. 79
2. La descripción de Watson de Holmes se encuentra en: Un Estudio en Escarlata; la semejanza de Baskerville con Holmes la han señalado: Mario Fusco, Le Monde, 16-IV-82; Ignacio Herrera, Excelsior, 31-VIII-83; Richard - Ellmann, New York Review of Books, 21-VII-83; Annunziata Rossi, REvista de la Universidad de México, enero - 1985; Sergio Nuldestejer, Excelsior, s.f.; Franco Ferrucci, The New York Times Book Review, 5-VI-83; las - semejanzas con Guillermo de Occam aparecen en Rossi, - op. cit.
3. Eco, Umberto. Proceso a James Bond, pág 109
4. La anotación de David Huerta. Proceso, 16-IV-84
5. Burgos inspirado en Borges lo señalan: Umberto Eco, -- Nexos, octubre 1984; Victoria Verlichak, Sábado, 24- - XII-83; Alfredo Cardona Peña, Excelsior, 7-X-84.
6. Eco, Umberto. Dalla periferia dell'impero, pág 123
7. Eco, Umberto. Cómo se hace una tesis, pág 175
8. Eco, Umberto. Le forme del contenuto, pág 103
9. Eco, Umberto. Obra Abierta, primera edición, pág 332
10. Ibid, pág 230
11. Eco, Nexos, págs 37-38
12. Giardinelli, Mempo. Comunidad Conacyt, Feb-Mzo 1982
13. La novela detectivesca como la ve Eco aparece en la -- pág 67.
14. Eco, Umberto. Diario Mínimo, pág 184
15. Eco, Nexos pág 48
16. Ibid, pág 34
17. Esa idea está forjada por ejemplo en El Escarabajo de Oro, de Edgar Allan Poe.
18. Eco, Nexos pág 40
19. La anamnesis la tomamos de artículos en Dalla Periferia dell'impero; Elogio di San Tommaso y Verso un nuovo me-
diovo.
20. En Ferrucci, op. cit.
21. Dalla periferia, pág 9
22. Las semejanzas entre lo pop y la concepción medieval en Verso un Nuovo Medioevo.
23. El concepto en Dalla periferia, pág 148. Sobre los Ke-
nningar véase el ensayo de Borges en su nueva antología personal y el ensayo sobre Joyce en la primera edición de Obra Abierta.
24. Eco todavía cree que en Italia se enseña la filosofía de la mejor forma, véase De Consolatione Philosophiae en Dalla Periferia.

C O N C L U S I O N E S

CONCLUSIONES

Al redactar este trabajo de tesis, me he sentido como el editor de una película. La razón es simple: si no lo hubiera hecho así, corría el riesgo de elaborar ensayos sobre temas a los cuales el lector no habría tenido acceso; por ésto, decidí dar a Eco la voz -a mi manera torcida, o selectiva-, y reservarme para estas conclusiones la posibilidad de darle un tono unitario a esta superposición de citas.

Por ello, creo que debo hacer unos comentarios, que complementen lo escrito en las páginas previas, subtema por subtema; intentaré dar mi interpretación analítica del sentido de los escritos de Eco, y de cómo sus preocupaciones en un campo, influyeron en su comprensión de otros.

- a) Por nacionalidad y por historia personal, me he referido suscintamente a las condiciones de la Italia tras el fascismo. Umberto Eco creció en un país que saltó de estado agrícola a potencia industrial sin que, por otra parte, los nexos sociales y políticos sufrieran una modificación tan radical, como parecería a primera vista.

El predominio político de la DC le otorga al sistema político italiano, una configuración similar a la que rige en

nuestro país: un partido que no tiene una ideología definida, ya que pese a sus claras ligas con la Iglesia Católica, la DC es una formación pragmática que no ha dudado en hacer concesiones importantes, para seguir operando como instituto directivo del Estado; la gran importancia unificada-ra-vigilante de la Secretaría del Interior; la aceptación tácita, si no es que manifiesta, de que el sistema en funcionamiento es el menos malo, que se extiende por toda la gama política.

La sociedad civil italiana ha conseguido triunfos importantes, debidos principalmente al despegue económico, y sin embargo, como lo he señalado, las diferencias entre los polos modernos (el Véneto, Padua) y las regiones atrasadas (el sur, Calabria, Cerdeña), son aún significativas.

El papel del arte, específicamente de la literatura, se advierte claramente en la importancia de dos escritores que hemos anotado: Leonardo Sciascia e Italo Calvino.

Sciascia, en su búsqueda perpetua de encontrar la sicilianización de Italia (entiendo por sicilianización, el enquistamiento de la mentalidad mafiosa, en todos los órdenes de la vida peninsular, y las corrupciones entre el decir y el hacer de la clase dirigente), recupera este sur de importantes nexos familiares, de supervivencia de costumbres que la

Italia contemporánea ha querido esconder.

Calvino es el narrador cosmopolita, que pone la técnica sobre la sustancia, y con ello ejemplifica las tendencias del triángulo industrial: el de poner a Italia al día con las demás naciones europeas y los Estados Unidos.

Mientras Sciascia escribe una crónica-ensayo acerca del -- significado de la muerte de Aldo Moro, y con ello comprueba sus sentimientos de novelas como Todo Modo y El contexto, que no son sino una continua crítica a la serie de mentiras, fracasos y crímenes que se han dado a lo largo de la historia italiana, Calvino parte hacia la fabulación; que su literatura sea cada vez más 'neovanguardista': de Cosmicómicas (1965) a su último libro Palomar (1983), pasando por Las ciudades invisibles, El castillo de los destinos cruzados, etcétera, no es sino el reflejo de una imaginación estética que también es un distintivo del pueblo italiano; - es así como Sciascia y Calvino se complementan e influyen en la novela de Eco, como veremos más adelante.

- b). Indiscutiblemente, una obra está integrada a la vida de quien la lleva a cabo. El salto de Umberto Eco de la filosofía a otras ramas, nos demuestra su gran curiosidad por explicarse el mundo. Su rechazo a las teorías y doctrinas crocianas, como posteriormente ha

rá con el estructuralismo, nos muestran una intensa - búsqueda de ordenar el universo, y con eso nos enseña una definida influencia de la lógica eclesiástica.

Si Eco usó la Summa de Tomás de Aquino como punto de partida para comprender el mundo, y ello lo derivó hacia la estética, es explicable dado que en nuestro presente, el arte se ve como la forma más característica de explicarse al hombre y su(s) sociedad(es). Y sin embargo, debía dar su opinión de cómo entendía al hombre.

c) . La vida vista como un sistema de signos, es para Eco la posibilidad de darle a las ciencias sociales la - categoría de ciencias. Al abstraer a signos los comportamientos humanos, Eco le otorga a la semiología - la posibilidad de responder a su pregunta de cómo demostrar el universo. Es por ello que Eco no sólo escribe un Tratado de semiótica general, aplica, como - haría cualquier buen científico, sus leyes a casos -- prácticos.

Por eso su preocupación por las modas, los cambios tecnológicos, o los libros de texto, corresponde a la verificación de una ley y a la aplicación útil de sus descubrimientos teóricos; el señor Sigma es un sujeto de ficción, pero las mujeres y los hombres habitan, se relacionan y actúan

bajo consideraciones que se ajustan a los preceptos semiológicos con los cuales Eco trabaja.

- d) Las comunicaciones masivas ya no pueden disociarse del funcionamiento de nuestras sociedades. Que su novela sea llevada al cine, es una muestra más de cómo la cultura se retroalimenta. Y si Eco se preocupa por las innovaciones que acarrearán nuevos patrones de vida: por ejemplo la posibilidad de grabar programas televisivos, o de tener canales "paralelos", que si bien no rompen las fronteras entre los 'cultos' y los 'ignorantes', sí posibilitan nuevas relaciones con los mass media.

Eco se preocupó por las artes. Las vanguardias, él lo admite, llegaron a un punto en donde ya no tenían más que decir, y comenzó un reflujo, que no necesariamente condujo a la "muerte del arte"; más bien el concepto postmodernista (que de una crítica hacia la arquitectura de Le Corbusier y el grupo Bauhaus, se ha hecho extensivo a la sociedad capitalista actual), es la respuesta lógica de los artistas y pensadores, que se encontraron que había que vincular de nuevo su accionar al de las mayorías y descubrieron que el camino no era el rechazo a los medios, sino su uso pragmático.

La cultura de masas es la cultura contemporánea. Quien no lo vea así, está en un limbo. Un escritor del Siglo XVIII, tendría no más de trescientos volúmenes en su biblioteca, - cuestión que es de uso corriente en la actualidad, sin contar el acercamiento global que facilitan los avances científicos.

El que Eco le dedique muchas páginas a la estructura de los medios, es una consecuencia lógica de canalizar su idea -- 'científica' de las ciencias sociales. Su serie de pasos graduados en cuanto al cine y la televisión, desde su sostén técnico hasta sus implicaciones ideológicas, los veo - como una sucesión obligada para ver que Eco asume, que definir con exactitud evita mayores complicaciones, si desde lo más fácil se llega a lo más complejo.

e) Hemos visto cómo Eco escribió ficción antes de El nombre de la rosa, y es nuestra hipótesis de trabajo que en este libro en particular, las preocupaciones de Umberto Eco se pueden exponer como síntesis de su obra.

Al Eco literato, se le pueden aplicar las exigencias de -- Lector in fabula, pero además, los resultados del cambio - en la intelectualidad acerca de la cultura de masas. Mencionamos que El nombre de la rosa es una novela kitsch, pero apuntamos también que las consideraciones entre cultura

elitista y de masas, nos hacen mirar con nuevos ojos lo -- que anteriormente se despreciaba.

Si la Edad Media le facilita a Eco su interpretación personal del presente italiano (influencia Sciascia), si en los monjes benedictinos y franciscanos Eco enmascara a los hombres de hoy, si personajes de la literatura popular se mezclan con los hombres de letras más admirados, y si hablar de los desacuerdos teológicos del Siglo XIV es una forma de poner sobre el tapete los debates políticos, filosóficos de estos momentos, y si a todo ésto le añadimos un formidable éxito editorial, tenemos que Eco se ha vuelto en sí -- mismo, un sujeto de atención para el Eco anterior: el italiano que habla de una novela que se sitúa en Italia, el monje del Siglo Veinte que escribe sobre monjes (influencia Calvino), el crítico literario que pone en práctica sus teorías, el comunicólogo que comprueba la fuerza de los sistemas culturales, el medievalista que resucita una época a la que muchos dan por muerta, el profesor que no puede dejar de ser didáctico... es decir, El nombre de la rosa se sostiene a sí mismo como obra autónoma, pero por otra parte, esclarece las posibilidades latentes en la obra de Eco y modificará sus puntos de vista acerca de sus obras futuras.

f) Hay detalles en que, sin embargo, Eco no profundizó;

ésto es cuando no aclara sus conceptos entre cultura popular y arte pop. Por eso es oportuno consignar -- las palabras de Monsiváis: "En principio, lo popular es aquello que no puede evitar serlo" y, además, "por cultura de masas entiendo ... una cultura de la necesidad" (1). Una cultura que se nutre --y es obligada por-- las lecturas destinadas a ellas (periódicos amarillistas, fotonovelas o subliteratura), y las devociones laicas a los espectáculos deportivos.

Por otra parte, aunque Eco sabe leer lo que Marshall Berman llama "los signos de la calle", como lo muestra su seguimiento de lo moderno a lo postmoderno, merece puntualizaciones y aclaraciones. De las primeras tenemos: "Reflejo y síntoma de una (será seguramente momentánea) mutación -- cultural, en la cual lo que ha sido usado para estigmatizar a la cultura de masas o cultura comercial, es ahora recibido en un nuevo y engrandecido reino" (2).

De las segundas: "lo que es parodiado por la cultura postmodernista, con su disolución del arte en las formas prevalecientes de la producción de mercancías, es nada menos que el arte revolucionario de la vanguardia del Siglo Veinte" (3).

Eco, que para evitar la alienación pide un trabajo constan

te sobre la realidad, quizá se ha entrampado en el postmodernismo, o tal vez descubrió que la mejor manera de transformar verdaderamente a la cultura de masas, es formando parte de ella, pero con un nivel de superior calidad.

-
1. Monsiváis, Carlos. "Lo popular en el espacio urbano", La cultura en México 1146, págs. 46-47.
 2. Jameson, Fredric. "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate", New German Critique 32, pág. 65.
 3. Eagleton, Terry. "Capitalism, Modernism and Postmodernism". New Left Review 149, pág. 60.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

LIBROS DE UMBERTO ECO:

1. "Tratado de Semiótica General", México, Nueva Imagen, 1978, 512 p.p. Traducción de Carlos Manzano.
2. "Dalla periferia dell'impero", Milán, Bompiani, 1977, 343 p.p.
3. "La estructura ausente" Introducción a la semiótica, Barcelona, Lumen, 510 p.p. Traducción Francisco Serra Cantarell.
4. "Apocalípticos e Integrados", Barcelona, Lumen, 6ª, - 1981, 403 p.p. Traducción de Andrés Boglar.
5. "Lector in Fabula", Barcelona, Lumen, 1981, 330 p.p. Traducción de Ricardo Pochtar.
6. "Diario Mínimo", Barcelona, Ediciones Península, 1973, 227 p.p. Traducción de Jesús López Pacheco.
7. "El Nombre de la Rosa", Barcelona, Lumen, 1982, 614 p.p. Traducción de Ricardo Pochtar.
8. "La definición del Arte", Barcelona, Martínez Roca, 2ª, 1972, 285 p.p. Traducción de R De la Iglesia.
9. "Signo", Barcelona, Labor, 1976, 217 p.p. Traducción de Francisco Serra Cantarell.
10. "Il Costume di Casa", Milán, Bompiani, 1973, 334 p.p.
11. "Le forme del Contenuto", Milán, Bompiani, 2ª, 1971, - 216 p.p.
12. "The Role of the Reader", Bloomington and London, Indiana University Press, 1973, 273 p.p.
13. "Cómo se Hace una Tesis", México, Gedisa Representaciones Editoriales, 3ª, 1982, 267 p.p. Traducción de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez.
14. "Obra Abierta", 1ª, Barcelona, Seis Barral, 1965, 355 p.p. Traducción de Francisca Perujo.
15. "Obra Abierta", Barcelona, Ariel, 1979, 355 p.p. Traducción de Roser Berdagué.

LIBROS DE UMBERTO ECO EN COLABORACION:

16. "Análisis de las Imágenes", Eco, et al., Buenos Aires
Tiempo Contemporáneo, 1972, 303 p.p.
17. "Introducción al Estructuralismo", Madrid, Alianza --
Editorial, 1976, 228 p.p.
18. "Problemas del Nuevo Cine", Eco, et al., Madrid, Alian
za Editorial, 1971, 228 p.p.
19. "Proceso a James Bond", Eco, et al., Barcelona, Fonta
nella, 1965, 263 p.p.
20. "Psicología del Vestir", Eco, et al., Lumen, Barcelo
na, 1976, 101 p.p.
21. "Los Comics de Mao", Barcelona, Gustavo Gili, 1976, s.p.
22. "Socialismo y Consolación", Eco, et al., Barcelona, -
Tusquets, 1978, 82 p.p.
23. "Las verdades que Mienten", Bonazi, Marisa y Eco, Um
berto, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, 192
p.p.
24. "Historia Ilustrada de los Inventos", Eco, Umberto y
Zorzoli, G.R., Buenos Aires, Compañía General Fabril
Editora, 1962, 359 p.p.
25. "La Ventana Electrónica" TV y Comunicación, Eco, et -
al., México, Eufesa, 1983, 291 p.p.
26. "Sociología vs Psicoanálisis", Eco, et al., s.e., s.p.

ARTICULOS DE UMBERTO ECO:

27. "La Donna é Nubile", en Sartogo, Adrianna, Le done al
muro, Roma, Sarelli, 1978, s.p.
28. "Estética de la Falsificación", El Semanario Cultural
de Novedades, 173, 11 de agosto de 1985, pág. 1.
29. "Sátiras de Umberto Eco a la Búsqueda de Bestsellers
en la Maquinaria Editorial", Excelsior, Sección Cultu
ral, 22 de mayo de 1983, pág. 1.
30. "Pero, ¿Por qué esta ansia de muerte?", El Viejo Topo,
58, julio 1981, pág. 8

31. "El 'Revival' de Dios y el retorno de lo sagrado", El Viejo Topo, 33, junio 1979, pág. 4.
32. "La Ciencia Ficción y el Arte de la Conjetura", La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, 172, abril de -- 1985, pág. 17.
33. "El Bautizo de la Rosa", Nexos, 82, octubre 1984, -- pág. 31.
34. "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics", Daedalus, Fall 1985, pág. 161.
35. "Nonita", La Cultura en México, Suplemento de Siempre!, 1199, 6 de febrero de 1985, pág. 36.
36. "El Pensamiento Destrozado", La Cultura en México, - Suplemento de Siempre!, 1252, febrero 12 de 1986, -- pág. 36.

ENTREVISTAS A UMBERTO ECO:

37. Catelli, Nora. "El Juego del Lector", s.t.
38. Pancorbo, Luis. "Ecolóquio con Umberto Eco" o la magia imposible de la semiótica, Barcelona, Anagrama - 1977, 101, p.p.
39. Descamps, Christian. "Umberto Eco, l'intellectuel - dans le night-club", Le monde Dimanche, julio 18 de 1982, págs. IX-X.
40. Kaylan, Melik. "Umberto Eco... Cosmopolita", Sábado, 347, pág. 5.
41. González Ochoa, César. "Semiótica y Literatura", Universidad de México, 416, septiembre 1985, pág. 10.
42. Ragué Arias, M^a José. "Reflexiones acerca del pop", Los Movimientos Pop, Barcelona, Salvat, 1973, pág. 8.

ARTICULOS SOBRE UMBERTO ECO:

43. Ferrucci, Franco. "Murder in the Monastery", The -- New York Times Book Review, junio 5 de 1983, pág. 1.

44. Ellmann, Richard. "Murder in The Monastery?", New York Review of Books, julio 21 de 1983, pág. 11.
45. Pascual Buxó, José. "Umberto Eco", Unomásuno, 27 a 31 de julio de 1985.
46. Verlichak, Victoria. "El Nombre de la Rosa", Sábado, 321, diciembre 24 de 1983, pág. 11
47. Ruiz, Luis Bruno. "Causa sensación el libro italo-judío 'El Nombre de la Rosa'", Excelsior, 19 de enero de 1984, pág. 1-B
48. Nudelstejer, Sergio. "Novela Policiaca de una Historia Medieval", Excelsior, s.f.
49. García Terrés, Jaime. "Umberto Eco: Mesurada Voz Luminosa", La Jornada, 31 de julio de 1985.
50. Martínez Moreno, Carlos. "Un huésped a lo grande", - La Jornada, 31 de julio de 1985.
51. Cardona Peña, Alfredo. "La Magna Obra de Umberto Eco", Excelsior, Sección Cultural, 7 de octubre de 1984, -- pág. 1.
52. Cardona Peña, Alfredo. "Homenaje a Umberto Eco", Excelsior, La Cultura al Día, 2 de agosto de 1985, pág. 1.
53. Castro M., Alberto. "La Rosa de Eco", Unomásuno, 12 de agosto de 1983.
54. Fusco, Mario. "Meurtres en série autour d'une bibliotèque", Le Monde, 16 de abril de 1982, pág. 23.
55. Herrera Cruz, Ignacio. "Umberto Eco, Novelista", Excelsior, 31 de agosto de 1983.
56. Zand, Nicole y Schifano, Jean Noël. "Tentative pour - une 'Ecographie'", Le Monde, 22 de febrero de 1985, - pág. 16.
57. Rossi, Annunziata. "Un Libro Prohibido (El Nombre de la Rosa)", Revista de la Universidad de México, 45, - enero de 1985, pág. 12.