

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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