

**Segunda parte**

***La ficción***



*Ha llegado a mis oídos, ¡oh rey afortunado!, que allá en tiempos había una ciudad de  
entre las ciudades...*

*Scheherezade, Las mil y una noches*

## INTRODUCCIÓN

### ***EL GÉNERO POLICIACO: ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS***

Durante las décadas de los años setenta y ochenta, se puso relativamente de moda en el ámbito de la crítica norteamericana el estudio de lo que se conoció como *anti-detective novel*. Bajo tal rúbrica se incluían aquellas novelas o relatos que, perteneciendo a la “gran literatura”, recuperaban el género policiaco, practicando, sin embargo, cierta subversión de su estructura formal así como del sentido más estereotipado que presentan este tipo de relatos. En opinión de los estudiosos, dentro de esta nueva corriente se inscribían algunas obras de autores tan dispares como Robbe-Grillet, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Leonardo Sciascia, o el propio Umberto Eco. Con independencia de que en cada caso el grado de incursión en el género policiaco variaba sustancialmente -es más que cuestionable la adscripción en bloque de algunas de estas obras al género policiaco-, lo cierto es que esta nueva modalidad literaria vino a reabrir un debate no exento de interés y directamente relacionado con la más amplia polémica en torno a la postmodernidad y a un tipo de práctica literaria que, con ella, cobró un extraordinario auge: la **RECUPERACIÓN Y REINTERPRETACIÓN DE GÉNEROS** supuestamente caducos y agotados a base de reiterar de manera más o menos automática ciertas fórmulas narrativas prefijadas. Se trataba no sólo de la revitalización de géneros que, como el policiaco, se habían incluido tradicionalmente dentro de lo que la crítica más recalcitrante calificaba como “subliteratura”, sino de otros géneros, como el de la novela histórica, y hasta incluso, de ciertos planteamientos narrativos -la importancia de la intriga novelesca, el privilegio de la acción narrativa frente a las “epifanías” descriptivas...- de uso extendido en la narrativa decimonónica y que las poéticas modernistas, en su afán de ruptura con la literatura precedente, habían hecho caer en desgracia.

Indiscutiblemente, lo primero que ponían de manifiesto los nuevos usos literarios era la falta de operatividad de la frontera crítica entre la “gran literatura” y la “subliteratura”, entendiendo por esta última no ya toda la mala literatura que ha florecido en cualquier época, género y tradición, sino aquellas obras que, por adscribirse

a modelos, en principio, más convencionales y predeterminados -la novela de enigmas, la novela rosa o la de aventuras- se descalificaban expeditamente, sin siquiera efectuar un juicio crítico sobre la obra en concreto. El hecho de que Borges hubiera escrito varios relatos policíacos, que García Márquez experimentara con el folletín en *El amor en los tiempos del cólera*, o que *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa compendiará lo mejor y más absurdo de “los culebrones” sirvió, desde luego, para poner en guardia a la crítica contra juicios apriorísticos que se apresuraban a desdeñar varios géneros o, en su acepción, “subgéneros”.

No obstante, lo que varió entre los viejos hábitos críticos y esa nueva crítica que comenzaba a prosperar al socaire del floreciente gusto postmoderno por el *kitsch* y el *revival* (cuyo más eximio exponente en las artes plásticas sería Andy Warhol) no fue tanto la actitud de fondo ante la compleja problemática literaria cuanto la aparición de un nuevo *canon* estético que venía a suplantarse al anterior y que, por lo mismo, imponía tiránicamente una nueva moda literaria. De modo que la contrapartida de esta aparente flexibilización de los hábitos críticos fue el auge de otra clase de prejuicios no menos perniciosos. Pues una vez desterrada esa línea imaginaria que, supuestamente, permitía distinguir *a priori* la obra de calidad del producto literario serializado, se incurrió en un nuevo prejuicio crítico que, además, presentaba una manifestación curiosamente polarizada. Ante todo y al amparo de lo que se llegó a calificar como lo “políticamente correcto”, comenzaron a promocionarse no sólo aquellas obras que versaban sobre cualquier cuestión relativa a minorías culturales, sociales o étnicas, sino incluso aquellas otras cuyo valor literario parecía depender exclusivamente del hecho de venir firmadas por algún integrante de los citados grupos minoritarios. Se trata de lo que bien podríamos denominar la “**vertiente contenidista**” de la postmodernidad. Una tendencia cuya manifestación más extrema se tradujo en la súbita proliferación de improvisados escritores, cuyas obras, no siempre asistidas por un mínimo rigor literario, ni siquiera por un conocimiento elemental de la tradición literaria, exponían, sin embargo, algún tipo de problemática relacionada con el *modus vivendi* de esos grupos situados “al margen” de lo hasta entonces considerado como “central”, “canónico” y “normal”. Paralela o previamente (resulta difícil averiguarlo) y rentabilizando las teorías no siempre bien digeridas del postestructuralismo francés (Jacques Derrida, Michel Foucault o Roland Barthes), las sugerentes ideas de Bajtín acerca de la dialogía, los planteamientos neomarxistas de algunos autores norteamericanos como Friedrich Jameson, Terry Eagleton, o, más recientemente, las teorías de Edward Said sobre el Otro Cultural, el discurso crítico también se apresuró a fabricar la indispensable coartada ideológica para dotar de interés artístico todo ese variopinto espectro de producciones literarias, cuyo principal denominador común -salvando felices excepciones- consistía en un contenidismo, en ocasiones, panfletario. Paradójicamente,

el envés de este renovado auge de una muy *sui generis* literatura social que, pretendidamente, dotaba de voz al “Otro” -término fetiche de la nueva crítica- consistió en la exacerbación de un **formalismo**, cuya más clara consciencia de la complejidad del quehacer artístico no siempre redundaba en una mayor calidad literaria. Pues, con no poca frecuencia, la experimentación formal se traducía en la creación de obras que, so pretexto de la tan traída y llevada intertextualidad, practicaban el cómodo *revival* de obras, fragmentos o géneros diversos. También en este caso el discurso crítico, renunciando en muchos casos a ejercer su función puramente crítica -valga la redundancia-, proporcionaba la debida cobertura teórica a todo este tipo de prácticas intertextuales.

Qué duda cabe que el complejo mosaico de la literatura postmoderna generó muchas otras obras de innegable interés artístico al tiempo que arbitró otro tipo de soluciones estéticas bastante más fructíferas que las arriba consignadas. Pero el interés de subrayar esa doble vía (la versión renovada de la secular dicotomía entre “contenidismo” y “formalismo”) que en un momento determinado adopta el pensamiento literario y crítico de la postmodernidad radica en la urgencia de reflexionar con mayor cautela -y perspectiva- sobre la antes mencionada recuperación de géneros menores, procurando, en lo posible, apartarse de sus posturas más extremas y distorsionantes. Pues hay que reparar que, en el fondo, ambas soluciones críticas (la tradicionalista y la postmoderna), adolecen de la misma deficiencia, a saber, sustituir el juicio crítico por el prejuicio. No se trataría tanto, a nuestro entender, de aplaudir o reprobar la adscripción de una obra a cierto género o tendencia, cuanto de analizar textualmente en qué términos concretos se juega el vínculo entre la obra y su modelo. O en otras palabras, de observar con mayor detenimiento esa sutil dialéctica que opera entre *invención* y *manera*.

En este sentido, si bien es imprescindible tomar en consideración la reserva de aquéllos que, como Vázquez Montalban (1991: 9), alertan contra la extendida costumbre de la vieja crítica de emitir juicios pretextuales que “resuelven el desafío profesional de la sanción leyendo la solapa y suponiendo la esclavitud del género al género”; también es indispensable, ahora más que nunca, atender a la prevención justamente contraria: no presuponer que por el mero hecho de practicar el actualmente ensalzado *revival* de un género menor como el policiaco, cierta obra está operando de antemano una reinterpretación efectiva de la fórmula arquetípica de tal género. En un breve pero ciertamente lúcido artículo sobre la novela policiaca, Fernando Savater (1983: 8) señala:

*El autor que se somete a un género acepta cierto número de convenciones de éste, varias prescripciones o proscipciones que se cumplen, aún cuando son violadas por inversión o innovación del autor,*

*cuya originalidad cuenta precisamente con el conocimiento previo por parte del lector de la “normalidad” transgredida.*

Parte de la deuda literaria -rémora, en ocasiones- que el miembro recién ingresado en el género contrae con éste consiste en lo que, muy razonablemente, Savater (*ibid.*) califica como voluntario (sometimiento, incluso en sus parciales rebeliones, a sus **arquetipos**). Pero, a nuestro modo de ver, tales arquetipos no se traducen únicamente en ciertas estructuras formales más o menos estereotipadas, sino también, y quizás aquí radique el mayor reto para los practicantes incluso “deconstructivistas” del género, en otros tantos esquemas de sentido que se hallan indisolublemente ligados, como si del esqueleto y la carne se tratara, a dichos estereotipos formales. Precisamente con el fin de determinar hasta qué punto J.L.Borges o Umberto Eco, en tanto que supuestos practicantes de la *anti-detective novel*, se distancian del *canon*, es decir, del modelo convencional del relato policiaco, hemos considerado oportuno introducir a continuación un somero repaso de lo que, a juicio de la crítica sobre el género policiaco, constituyen sus características más destacables.

Pese a que no faltan autores que retrotraen los orígenes del género policiaco a tiempos remotos y a manifestaciones literarias tan distantes como cierto anónimo manuscrito chino de principios del s. XVIII, descubierto por el sinólogo holandés Van Gulik, que relata tres casos criminales resueltos por el Juez Ti<sup>1</sup>, en términos generales, se suele considerar al norteamericano Edgar Allan Poe como el auténtico fundador de este género, o cuando menos, como el primer autor en sentido estricto de relatos policiacos<sup>2</sup>. De acuerdo con esta segunda hipótesis sobre los orígenes del género policiaco, se entiende que, inspirándose en la lectura de *Barnaby Rudge* de Charles Dickens, Poe fue el primero en concebir este tipo de narraciones que se cifran en la existencia de un misterio criminal así como en el correlativo método de investigación racional destinado a resolver dicho misterio<sup>3</sup>.

Tal y como explica Valles Calatrava (1992: 29-44), en el transcurso de los siglos XIX y XX el relato criminal evolucionará dando lugar a dos tendencias claramente diversificadas, la **novela negra** y la **novela-enigma**. La primera tendencia, también

---

<sup>1</sup> Para esta hipótesis acerca de los orígenes del género policiaco cfr. Hoveyda (1957: 11-18), Boileau y Narcejac (1968) y Carloni (1991).

<sup>2</sup> Tal y como explican Rodríguez Jouliá (1970: 12-14) y, más exhaustivamente, Valles Calatrava (1991: 44-56), se puede considerar que, básicamente, existen dos posiciones antagónicas a la hora de explicar el nacimiento de la novela policiaca: la de aquellos que, como los autores arriba mencionados, encuentran sus antecedentes en las primeras manifestaciones literarias de la humanidad; y aquellos otros que, como Lemonnier (1925), Régis Messac (1929) o Roger Callois (1941), entre otros, sitúan el surgimiento del género en el s.XIX, considerando a E.A.Poe como su creador.

<sup>3</sup> Vid. a este respecto la reseña que el propio Poe hace a la obra de Dickens *Barnaby Rudge* (en la ed. esp. de sus ensayos a cargo de Julio Cortázar, *Edgar Allan Poe. Ensayos y críticas.*, “Barnaby Rudge”, pp. 142-165)

conocida en E.E.U.U. como *hard-boiled novel*, surge en los Estados Unidos en torno a los años treinta y cuenta entre sus filas con autores tan célebres como Dashiell Hammett o Raymond Chandler. Como apunta Valles (1991: 30 y 35-36), en vivo contraste con la novela-enigma, la novela negra presenta el crimen desde un punto de vista eminentemente realista (y por lo general, descarnado) con la intención de reflejar con la mayor verosimilitud posible la sociedad caótica, corrompida e injusta que genera el hecho delictivo. En este sentido, los rasgos más destacables de esta tendencia serían tanto su inclinación por un estilo realista y verosímil como su acusada dimensión crítica que aspira a poner de manifiesto la existencia de un orden social profundamente injusto<sup>4</sup>. Mientras que la influencia de Poe sobre la novela negra resulta algo dudosa, su ascendente sobre la novela-enigma -de la que, como tendremos oportunidad de ver, *El nombre de la rosa* es altamente deudora- parece incuestionable. Se puede, por tanto, considerar que la novela-enigma tiene su origen en los tres relatos pioneros del escritor norteamericano *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Roget* (1842) y *La carta robada* (1845), publicados a mediados del s.XIX. No obstante y pese a que su artífice sea un norteamericano, la novela-enigma alcanzará su máximo apogeo en Europa con autores como Conan Doyle, G.K.Chesterton o Agatha Christie -por citar tan sólo algunos de los autores anglosajones más renombrados del género- así como Gaboriau o Simenon, dentro de la tradición francesa<sup>5</sup>.

La mayoría de los estudiosos coinciden en definir la novela-enigma como género en el que el hecho criminal se plantea a modo de **problema lógico, misterio racional, enigma**, acertijo o rompecabezas que ha de ser resuelto por la mente privilegiada del detective a través de la investigación racional (Valles, 1991:36-37). Así por ejemplo, Roman Gubern (1970: 14) destaca que el misterio, o bien, la categoría de lo enigmático es mucho más importante en este género que otros aspectos en apariencia más llamativos como el de la muerte violenta, la cual "aparece en las más clásicas de estas novelas completamente despersonalizada, instrumentalizada y despojada de todo sentido trágico"<sup>6</sup>. Más determinante aún para explicarse la lógica peculiar que anima este tipo de relatos sería la observación de Thomas Narcejac (1958: 51-53), quien en su ciertamente lúcido análisis del género, afirma que en la novela-enigma el misterio aparece inseparablemente acompañado de su opuesto, la investigación racional, formando una síntesis entre dos elementos antagónicos. En todo caso, el **carácter eminentemente racional** de la novela-enigma queda de sobra patente en los tres relatos

<sup>4</sup> Para más información acerca de la novela negra, vid. Chandler (1944) y Coma (1980)

<sup>5</sup>Vid. Hoveyda (1957) para un estudio detenido de cada uno de estos autores.

<sup>6</sup> Idea esta que ya resulta evidente en la propia introducción de *Los crímenes de la calle Morgue*, en la que Poe plantea el caso criminal con el propósito manifiesto de ilustrar sus proposiciones teóricas acerca de las facultades analíticas de la mente: "The narrative which follows will appear to the reader somewhat in the light of a commentary upon the propositions just advanced." (Poe, 1841: 143).

policíacos de Poe, y muy en particular, en su célebre introducción a *Los crímenes de la calle Morgue*, que prácticamente constituye una especie de carta fundacional del género. Como es sabido, aquí Poe efectúa una deslumbrante reflexión acerca del tipo de operaciones mentales (observación, análisis e imaginación) implicadas en la investigación policiaca, estableciendo una sorprendente analogía entre dicha investigación y el juego de damas, en que el jugador-analista debe calcular los movimientos de su adversario “penetrando en su espíritu” y adivinando cuál será su próxima jugada. Este planteamiento originario va a determinar en lo sucesivo el talante racional del enfrentamiento entre el detective y el asesino, el cual suele desarrollarse tanto en las obras de Poe como en otras obras posteriores pertenecientes al género de la novela-enigma en términos de una partida de damas o de ajedrez en la cual ambos competidores (el detective y el asesino) miden sus respectivas dotes intelectuales<sup>7</sup>. Digamos, pues, que en el primer relato policiaco de E.A.Poe ya se encuentran bosquejadas las principales claves estéticas e ideológicas así como la fórmula estructural a la que básicamente se acogerán las sucesivas obras pertenecientes a este género, y a la cual nos referiremos con posterioridad.

Por lo pronto, conviene profundizar brevemente en los antecedentes filosóficos e ideológicos así como en aquellas tendencias estéticas que, en opinión de la crítica, determinan el surgimiento de este género. Según explica Valles (1991: 47-49), la opinión más consensuada de la crítica coincide en identificar el **pensamiento racionalista**, gestado a partir de la filosofía cartesiana y que en el s.XVIII alcanza su máximo esplendor con las teorías de Kant acerca de la razón pura y la razón práctica, como la principal matriz ideológica de la cual se segrega la novela-enigma. Otros autores como Regis Messac (1929) apuntan también al **positivismo y al pensamiento científico del s.XIX** como influencia decisiva para explicarse el trasfondo ideológico no tanto de las obras de Poe, que, como veremos a continuación, se desenvuelven en la órbita del racionalismo ilustrado, cuanto de la producción de Conan Doyle o de Richard Freeman, quienes presentan la investigación policiaca como proceso que claramente se apoya en la interpretación de los hechos empíricos y en el uso de la técnica o la ciencia para tales fines. Más específicamente, Narcejac (1975: 22) considera el **determinismo**, entendido como “versión filosófica más que discutible del positivismo científico”, como antecedente filosófico del género: “El golpe genial de Poe -afirma Narcejac (*ibíd.*, p.23)- es haber confundido determinismo con necesidad, y demostrado que los actos humanos obedecen a leyes del mismo modo que los fenómenos físicos, que por tanto son previsibles, que pueden deducirse y en los que el misterio sólo es apariencia; bastará con razonar correctamente para resolverlo.” En este mismo sentido, Narcejac (1958: 53)

---

<sup>7</sup> Vid. a este respecto Cabrera Infante (1983) y Coma (1983).



asegura que la novela policiaca puede considerarse como la expresión literaria, y en cierta medida, inconsciente del conocimiento positivista.

Pero más decisivo, si cabe, para comprender el carácter esencialmente bifronte de este género es reparar en el **conflicto entre racionalismo e irracionalismo**, que determina el pensamiento filosófico de los siglos XVIII y XIX y que, tal y como asegura Tani (1983) puede rastrearse como problemática que subyace al surgimiento del género. En opinión de Tani (1983: i-ii), en los relatos detectivescos de E.A.Poe vienen a confluír las dos tendencias literarias fundamentales del siglo XVIII: por una parte, el impulso claramente racional e intelectual que distingue a la **literatura de la Ilustración**, la cual ya ofrece lo que bien podría considerarse como un precedente del género, el relato de Voltaire *Zadig ou la destinée* (1749)<sup>8</sup>;y, por otra, la manifiesta influencia del **romanticismo** a través de uno de sus géneros más populares, el **cuento gótico**, al que, como se sabe, pertenecen no pocos de los cuentos de terror de E.A.Poe. En todo caso, lo relevante es que, según afirma Tani (*ibíd.*), el planteamiento que Poe hace del género supone una especie de formalización del **conflicto entre “las fuerzas racionales” y “las fuerzas irracionales”** del espíritu, conforme a la cual las primeras siempre vencen a las segundas. De forma similar, Narcejac (1958: 52) también incide en “la lucha a muerte que entablaron lo maravilloso y la razón en el Siglo de las Luces” como trasfondo ideológico sobre el que descansa la novela-enigma. Una confrontación que, como explica el autor (*ibíd.*), desembocará en el s.XIX, resolviéndose con la victoria indiscutible de “La Razón” disfrazada de omnipotente ciencia positivista:

*Considerada sociológicamente, la novela policiaca fue en sus orígenes el símbolo de una cruzada contra todos los fantasmas de la ilusión. La mueve una certeza: el razonamiento tendrá siempre, y en todas partes, la última palabra. (Narcejac, 1958: 53)*

Es sumamente importante advertir de qué manera este conflicto, que, como acabamos de ver, subyace a los orígenes de la novela-enigma, se refleja en la propia estructura formal del género. Ya que, como se mencionó con anterioridad (Narcejac 1953: 51), desde el punto de vista narrativo, la novela-enigma se plantea como una especie de síntesis entre los dos elementos antagónicos del misterio y la investigación, que tienden a excluirse mutuamente. De manera que lo que muy acertadamente Roman Gubern (1970: 14-15) denomina “**arquitectura enigmática**” se va a sustentar precisamente en la fusión del misterio, en tanto que exponente de “lo irracional”, y la investigación, entendida como elemento que encarna el principio racional. Ahora bien,

<sup>8</sup> Vid. la magnífica interpretación que Eco (1983: 278-295) hace del relato de Voltaire, relacionándolo con el concepto peirciano de abducción. Y también el homenaje que implícitamente le rinde en *El nombre de la rosa* al recrear la historia de Zadig y su caballo en el pasaje en el que Baskerville averigua el paradero de Brunello, el caballo del abad.

tal y como observa Valles (1991: 40), esto significa que el misterio y la investigación racional cumplen una doble función en este tipo de relatos, en la medida en que, por una parte, representan claves ideológicas (y también simbólicas, como veremos a propósito de Poe) y, por otra, constituyen también **categorías estructurantes**, en torno a las cuales se construye la intriga policiaca.

De cara al análisis que posteriormente realizaremos de los relatos policiacos de Poe y Borges y de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, conviene precisar algunas cuestiones de interés relativas a la **construcción convencional de la intriga** en los relatos pertenecientes al género de la novela-enigma, con el fin de que más adelante podamos dilucidar hasta qué punto los relatos de Borges o la novela de Eco se ajustan, o bien, transgreden el modelo narrativo convencional. Lo primero que, en este sentido, habría que tomar en consideración es que, tal y como explica Todorov (1971: 44-46), el relato policiaco presenta una peculiaridad constructiva ciertamente curiosa, en la medida en que plantea, a la vez, una doble historia: por un lado, la **historia del crimen**, en la que se encuentra el enigma que es preciso dilucidar: quién cometió el crimen, cuándo y cómo lo hizo; y por otro lado, la **historia de la investigación**, que narra como se desarrolla el proceso de investigación racional mediante el que el detective logra reconstruir la historia del crimen, disolviendo de esta manera el enigma. No obstante, como observa Todorov (p.45), resulta evidente que el lector únicamente tiene acceso a la historia de la investigación, ya que la narración, como tal, arranca en el mismo momento en que se inicia el proceso de detección. Sólo en segundo término y de un modo vicario, mediante la información que le proporciona el narrador del relato (que, por lo general, suele coincidir con el inseparable compañero del detective), puede acceder a la historia del crimen. Muy razonablemente, Todorov (p.46) subraya que en las narrativas detectivescas se da la paradójica circunstancia de que las dos categorías narrativas que los formalistas rusos denominaron *fábula* y *trama* comparecen a la vez: la historia del crimen se corresponde con la *fábula*, en la medida en que nos presenta los hechos criminales de acuerdo con su orden cronológico natural; por su parte, la historia de la investigación viene a coincidir con la *trama*, puesto que constituye una reconstrucción ficcional de los hechos que componen la historia del crimen, una vez que han sido convenientemente filtrados a través del punto de vista del narrador. Si ambas pueden aparecer mano a mano en el relato policiaco es porque, como perspicazmente indica Todorov (*ibíd.*), la historia del crimen es la historia de una ausencia, su característica más destacable es que no se halla inmediatamente presente en el relato, sino que se nos transmite a través de un intermediario, que es el narrador.

Si ahora nos centramos en la historia de la investigación, descubriremos otra de las características más idiosincráticas de este tipo de relatos: que la **intriga policiaca** sea concebida a partir del final, de su solución. En realidad, esta convención narrativa

también se halla en los orígenes mismos del género, tal y como los concibió E. A. Poe. En *La filosofía de la composición* (1850), Poe afirma que "There is a radical error, I think, in the usual mode of constructing a story" (p. 427). En contraste con las técnicas narrativas tradicionales, Poe entiende que la trama debe construirse teniendo constantemente a la vista el final de la misma y procurando que tanto los incidentes como el tono y el estilo se hallen orientados hacia el desenlace de la historia. Sólo así - asegura Poe - es posible dotar a la narración de la coherencia y la lógica (de causa-efecto) necesarias. De otro modo, las descripciones, diálogos o comentarios del autor terminan por suplir lo que no son sino fallos evidentes relativos a la concepción de la acción o de la intriga narrativa. Aunque Poe efectúa estas consideraciones, casi podríamos decir que narratológicas, en relación a su obra poética (pues utiliza su célebre poema "El cuervo" para ilustrarlas), donde, sin lugar a dudas, se vuelve más eficaz su idea de concebir la intriga a partir del desenlace es en el relato policiaco, el cual, de cara a la preservación del enigma y de la consiguiente tensión en el lector, requiere una lógica constructiva impecable. Se trata de lo que muy acertadamente René Wellek (1987:23) denomina como la "planificación del efecto final" característica de Poe, que, a su juicio, no es sino una estrategia retórica encaminada a conseguir cierta excitación emocional que Poe confunde con pura tensión nerviosa por parte del lector. Una segunda característica narrativa de interés, estrechamente relacionada con la anterior, es el hecho de que, como explica uno de los más prestigiosos críticos de este género, Roger Caillois (1942), en el relato policíaco se altera el orden cronológico habitual. A diferencia, por ejemplo, del relato de aventuras, que obedece a una progresión cronológica convencional, de forma que los acontecimientos se encadenan hasta conducir progresivamente a un momento climático, en la novela policiaca se invierte tal progresión. Pues, en efecto, nos presenta en primer lugar un acontecimiento culminante, el crimen, para remontarse a continuación desde este punto a las causas que han precipitado la tragedia. Se invierte así la secuencia temporal o cronológica natural y, asimismo, la propia lógica de los acontecimientos.

También sería preciso reparar en que, como señala Narcejac (1958: 54), Poe descubre al mismo tiempo las reglas del relato policíaco y las reglas de la investigación detectivesca. Pues es evidente que el procedimiento narrativo consistente en concebir la intriga a partir del final coincide en líneas generales con el propio desarrollo del **proceso detectivesco**. Este último también parte del crimen, entendido como resultado de una acción, para remontarse a la serie de causas que lo han producido. De modo que el proceso detectivesco funciona como puente encargado de restablecer la lógica entre causa y efecto: lo que a primera vista parece ser un misterio insondable y aterrador, resulta ser al final y mediante la intervención del principio racional la momentánea desaparición de una serie de eslabones en esa unívoca cadena de causa y efecto. Tal y

como asegura Narcejac (1975: 22-31), con ello se ratifica uno de los fundamentos esenciales del positivismo científico de la época: la existencia de leyes universales que unen mediante nexos necesarios los fenómenos entre sí.

Y de hecho, el **método de investigación** que emplea el detective para dilucidar el enigma criminal se funda, en gran medida, en ese postulado implícito al que alude Narcejac. El propio Sherlock Holmes destila la quintaesencia de dicho método en las primeras páginas de *El signo de los cuatro*, donde explícitamente indica que "detection is, or ought to be, an exact science and should be treated in the same cold and unemotional manner" (p. 9). Holmes va a destacar aquí como características distintivas del "detective ideal" y, por extensión, como operaciones esenciales del método detectivesco el uso del razonamiento analítico y la facultad deductiva con el fin de proceder desde los efectos hasta las causas que los han producido, el poder de observación de los detalles mínimos y, por último, la posesión de vastos conocimientos técnicos en materias tan diversas y extravagantes como los diversos tipos de cenizas, o de huellas, etc. (pp. 9-11). Precisamente a partir de Conan Doyle, el método de investigación se perfilará más claramente como "ciencia de los indicios", es decir, como escrupuloso método de interpretación de los indicios. O como explica Narcejac (1975: 29), es preciso, primero, reducir las apariencias a la categoría de hechos que no dejen lugar a ninguna interpretación deformante; a continuación, el hecho es elevado a la dignidad de indicio y, a su vez, el indicio entra en la esfera de la lógica formal. De ahí justamente que todo el proceso de la investigación se halle estructurado conforme al doblete **indicio/resolución**. Señala Ulises Santamaría (1983: 20) que, formalmente, esto se traduce en que el par indicio/resolución (A/Â) funciona como un sistema de paréntesis que estructuran el texto. Tal funcionamiento, en apariencia sencillo, abre sin embargo un gran abanico de posibilidades, entre ellas la de presentar los indicios en un orden determinado para resolverlos en el orden inverso, de manera que el lector tienda a olvidar que los indicios acumulados no han sido resueltos. Pero, como acertadamente sugiere Santamaría (*ibíd.*), lo destacable, desde el punto de vista narrativo, es que las diversas posibilidades de estructurar el proceso es lo que precisamente permite al autor manipular al lector, haciéndole entrar en su juego.

*Aquí Poe no se planteó estériles cuestiones de fondo y forma; era demasiado lúcido como para no advertir que un cuento es un organismo, un ser que respira y late, y que su vida consiste -no la nuestra- en un núcleo animado inseparable de sus manifestaciones. Corazón y latido no son dos cosas, sino dos palabras. Un corazón vivo late, un latir es un corazón que vive. La intensidad del cuento es ese latir de su sustancia.*

J.Cortázar

## CAPÍTULO 4

### ***E.A. POE: EL RELATO POLICIACO COMO RECONVERSIÓN DEL CUENTO GÓTICO***

Como siempre que se trata de las complejas relaciones entre la filosofía y la literatura, también en lo que se refiere a los orígenes del género policiaco, resulta aventurado establecer hasta qué punto todos los precedentes filosóficos e ideológicos arriba mencionados por la crítica sobre el género ejercieron un influjo efectivo en la gestación del relato de enigmas. Pero sí parece indudable que en el planteamiento que E.A Poe hace de este género convergen si no teorías filosóficas claramente articuladas, sí, al menos, las líneas de fuerza más ostensibles de las, llamémoslas así, diversas ideologías filosóficas que marcaron aquel momento histórico. Resulta curioso observar cómo una vez más, y por obra de esos raros trasvases que comunican el discurso filosófico con el literario (pese a tratarse de discursos que desde la lejana escisión entre el *mythos* y el *logos* mantienen una sorda contienda), ciertas nociones procedentes del ámbito filosófico logran filtrarse, casi por ósmosis, en el territorio del arte; o bien a la inversa, de qué modo el discurso estético, y muy en particular el literario, absorbe dichas nociones filosóficas, transformándolas en material artístico<sup>9</sup>.

Ahora bien, es indispensable reparar en el modo peculiar que el discurso literario (y el artístico en general) ingenia para reabsorber y resolver en su propio terreno aquellas aporías que se generan en otros ámbitos discursivos como el filosófico, el político o el ideológico. Ya que, por lo común, este tipo de trasvases no operan conforme a las leyes un tanto mecánicas de la simple extrapolación temática de un área discursiva a otra, según la cual la literatura se limitaría únicamente a emular ciertos argumentos prestados y a reanudar los términos del debate ideológico de la época, imitando y reduplicando así el propio discurso filosófico. Si acaso este tipo de cómodas

---

<sup>9</sup> Véase a este respecto el capítulo I , “Filosofía y literatura”, del excelente libro de Daniel Innearity (1995), *La irrealidad literaria*.

duplicaciones de la filosofía son el procedimiento usual que aquella literatura más banal -o menos dotada de *insight*- suele utilizar para registrar el pulso de una realidad histórica dada. Muy al contrario, parecería que, en ese secreto y no siempre amistoso diálogo que el *mythos* ha mantenido desde siempre con el *logos*, el primero conduce los conflictos del segundo a sus dominios y los resuelve a través de su propio lenguaje, que no es precisamente el propio del debate racional, sino el lenguaje de los símbolos que, siempre de manera sorprendente, se concretan en ciertas formas estéticas<sup>10</sup>.

Es justamente en este sentido en el que, a nuestro modo de ver, el **conflicto seminal entre racionalismo e irracionalismo**, que queda irresuelto en la filosofía a lo largo de los s. XVIII y s. XIX, en la medida en que no logra superar sus términos antinómicos, se reproduce en el planteamiento del género del relato de enigmas. Y no se trata tanto, como antes decíamos, de que la brillante fórmula literaria inventada por E.A.Poe prolongue en el ámbito de la ficción el debate filosófico de la época, aportando nuevas ideas al respecto. Más bien, lo que la genialidad de Poe consigue, probablemente sin pretenderlo, es, ante todo, **trasladar un conflicto de naturaleza eminentemente ideológica (y filosófica)**, que, por lo mismo, se articula y expresa en un lenguaje racional, **al doble plano de lo simbólico y lo formal**, que es el propio del discurso artístico. Desde una perspectiva estrictamente literaria -que es la que aquí nos interesa-, esto se lleva a cabo mediante la creación de un género nuevo, el relato de enigmas, que, como asegura Tani (1983), supone “una especie de exorcismo racional del espectro del irracionalismo gótico” y muy probablemente, añadiríamos nosotros, la peculiar manera que el complejo escritor norteamericano encontró para ahuyentar sus fantasmas personales. Pero, de acuerdo con nuestra interpretación, lo destacable es que tal exorcismo se lleva a cabo a través de la radical transformación de un género ya existente en otro completamente nuevo. Pues, según la hipótesis que aquí se propone para interpretar los relatos detectivescos de Poe, **el RELATO DE ENIGMAS surge de la TRANSFORMACIÓN Y RECONVERSIÓN del CUENTO GÓTICO a un FORMATO LITERARIO RACIONALISTA**. Al comparar con cierto detenimiento los relatos detectivescos de Poe con sus otros relatos de terror, puede apreciarse, en efecto, que la genial operación de Poe consiste en **TRANSMUTAR ALQUÍMICAMENTE ciertos ELEMENTOS SIMBÓLICOS** ya presentes en sus cuentos de terror, reconvirtiéndolos en nuevos **ARQUETIPOS**, es decir, en elementos que funcionan tanto en el plano formal como en el plano simbólico o alegórico. Mediante esta “operación alquímica”, Poe no sólo consigue, como asegura la crítica,

<sup>10</sup> Lo cual nos remite a la concepción kantiana de lo estético y del símbolo (o idea estética o intuición) en la *Crítica del juicio*; y también al propio *Innenarität*, que dentro de esta misma concepción, señala “La poesía no es incapacidad para el concepto. La poesía crea una imagen del mundo cuyo potencial no es agotado por el concepto.”, *op. cit.*, pp. 30-31. También habría que referirse aquí, naturalmente, a la estética de Mijail Bajtín.

ahuyentar el espectro del irracionalismo gótico (junto a sus propios fantasmas personales), sino, lo que es más importante, rebasar el planteamiento romántico del que arranca su obra narrativa, creando una lógica literaria por completo diferente, es decir, un género nuevo.

De acuerdo con la interpretación que guía nuestro estudio de los relatos detectivescos de Poe, los cuatro elementos que E.A.Poe recoge del cuento de terror para transformarlos en arquetipos diferentes son, como analizaremos a continuación, el **ESPACIO**, el **HÉROE**, el **MISTERIO** y la **INVESTIGACIÓN**.

#### **4.1. EL ESPACIO EN LOS RELATOS DE E.A.POE.**

Hay que recordar, ante todo, que, a excepción de los tres relatos detectivescos de Poe -antes mencionados-, que, por otra parte, pertenecen a su producción literaria más tardía, el escritor norteamericano practicó primordialmente el relato de terror, segregado del género gótico, uno de los dos géneros narrativos más importantes surgidos durante el romanticismo, que ve la luz por primera vez en 1764 con la obra de Horace Walpole *El castillo de Otranto: una historia gótica* y que será perpetuado por autoras/es como Ann Radcliffe, Mary Shelley con su célebre *Frankenstein*, Matthew Gregory Lewis, y posteriormente, en el s. XIX, Charles R. Maturin con *Melmoth el errabundo* (1820)<sup>11</sup>. En ese sentido y aunque Poe ya se halle considerablemente alejado en el tiempo y en el espacio de las primeras y más tumultuosas manifestaciones del romanticismo europeo, comparte con esta tendencia literaria no sólo ciertas inclinaciones estéticas, sino también diversos presupuestos filosóficos, o si se prefiere, una cosmovisión similar.

No es ajena a Poe, por ejemplo, la consideración propiamente romántica del poeta como demiurgo, que queda expresa, entre otros sitios, en su célebre *Eureka*, obra en la que condensa sus principales intuiciones filosóficas en una especie de improvisada cosmología y en la que equipara a Dios con un poeta que crea el universo, ateniéndose a las leyes de armonía y proporción que se utilizan para componer un poema o una obra musical<sup>12</sup>. Más importante para comprender sus relatos de terror es, quizás, su

---

<sup>11</sup> En relación con el género gótico, véanse los interesantes estudios de Punter (1998) y de Clive Bloom (1998).

<sup>12</sup> *Eureka*, que fue una obra escasamente apreciada por los contemporáneos de Poe -quienes prácticamente la consideraron como un producto más de la efervescente imaginación del autor- ha ido aumentando su crédito con los años. El primero en reconocer el interés de dicha obra fue el poeta francés Paul Valéry -ferviente admirador de Poe, como Baudelaire y Mallarmé-, quien, según afirma Tate (1960), la consideró como otra de las intuiciones geniales e inexplicables del escritor norteamericano, a diferencia de los críticos anglosajones que la menospreciaron. Prueba de la creciente popularidad que dicha obra ha cobrado con los años es la considerable cantidad de estudios críticos específicamente dedicados a ella. Particularmente interesantes son los estudios de Conner (1949), quien explica hasta qué punto las ideas de Poe se ajustan a algunas de las teorías propias del paradigma científico de la época (el S.XIX); Benton (1975), más interesado en buscar posibles relaciones entre la “cosmogonía” de Poe y el resto de su obra en prosa; y Norstedt (1930), quien

**concepción metafísica** de la realidad, es decir su creencia en que existe una dimensión que se encuentra más allá de aquella realidad puramente material y perceptible a través de los sentidos<sup>13</sup>. Una idea que, como se sabe, ya está presente en la teoría poética del romanticismo anglosajón que, contrariamente a los planteamientos racionalistas y mecanicistas de los s.XVII y XVIII, revitaliza la antigua teoría de la correspondencia entre el mundo natural (y tangible) y el mundo espiritual (y trascendente), y de ahí su visión sacralizada y simbólica de la naturaleza<sup>14</sup>. Análogamente, la indiscutible afición de Poe por **lo sobrenatural** y por todos aquellos fenómenos que transgreden el orden conocido de las cosas es un elemento que forma parte de la “agenda” poética del romanticismo. En poemas como “The Ancient Mariner”, “Christabel” o “Kubla Khan”, Coleridge explota como motivo poético la intervención de fuerzas telúricas y preternaturales u otros elementos pertenecientes al dominio de lo misterioso como la magia, el folklore, las supersticiones... También el conocido interés de Poe por explorar estados de conciencia alterada, manifiesto en sus cuentos fantásticos, y hasta incluso, en su afición por las teorías de moda en aquel entonces sobre el mesmerismo<sup>15</sup>, se puede rastrear en muchos de los escritores románticos anglosajones como el propio Coleridge o Thomas de Quincey, quien en sus *Confessions of an English Opium Eater* relata sus inusuales experiencias como resultado del consumo de esta droga. Por último, habría que destacar en este breve sumario de afinidades con el romanticismo la obsesión de Poe por auscultar **el lado oscuro e irracional de la naturaleza humana** -patente en numerosos cuentos que relatan, por lo general en primera persona, de qué manera el protagonista planea el asesinato de su víctima-, un elemento que ya encontramos en la novela gótica, género que precisamente saca a relucir el lado instintivo y sombrío del ser humano que se encuentra debajo de la controlada y ordenada superficie de su comportamiento consciente.

No obstante y si bien es verdad que, como acabamos de ver, Poe arranca de la cosmovisión romántica y, en este sentido, mantiene una deuda indiscutible con los

---

considera que algunas de las intuiciones de *Eureka* anticipan ciertas ideas de la ciencia contemporánea, singularmente las de Einstein.

<sup>13</sup> Véase a este respecto, el interesante estudio de Broussard (1969) sobre la incidencia de las concepciones metafísicas de Poe en la conformación de ciertos motivos recurrentes de su obra narrativa.

<sup>14</sup> Vid. a propósito del romanticismo en literatura, la ya clásica, pero indispensable, obra de Abrams (1953), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*; y también Bowra (1949) *La imaginación romántica*.

<sup>15</sup> El mesmerismo, o doctrina del magnetismo animal, fue una teoría inventada a principios del s.XIX por el médico alemán Federico Antonio Mesmer, quien pretendía haber descubierto en el magnetismo animal un remedio para todas las enfermedades. Esta teoría, que gozó de gran popularidad en los círculos de la alta sociedad norteamericana -por aquel entonces muy aficionada a todo tipo de entretenimientos de carácter pseudo-mágico- es empleada por Poe como hilo argumental de su cuento *Revelación mesmérica* (*Mesmeric Revelation*). Véase Lind (1947) y Buranelli (1975) a propósito de las curiosas aficiones de Poe por el hipnotismo, el mesmerismo y demás “ciencias ocultas” así como su utilización de este tipo de conocimientos como inspiración para sus cuentos góticos.



planteamientos estéticos y filosóficos de esta corriente, no se puede considerar que Poe sea un escritor romántico en sentido estricto<sup>16</sup>. Desde nuestro punto de vista, E.A. Poe se situaría justo en el punto de inflexión entre la visión romántica y la conciencia literaria moderna, y más exactamente, constituye uno de los principales artífices de dicha transición, en la medida en que, como trataremos de demostrar a lo largo de este capítulo, **REINTERPRETA de modo singular no sólo el género del cuento gótico, sino toda esa cosmovisión propiamente romántica** a la que antes nos referíamos hasta el extremo de producir un nuevo género, el relato de enigmas, que, como ya dijimos, supone un exorcismo racional de toda la fantasmagoría del gótico romántico. Lo primero que sería conveniente advertir, en este sentido, es que Poe mantiene una **perspectiva más distanciada e irónica** de lo que pueda suponerse respecto de los modelos literarios que maneja, razón por la que, en puridad, ni siquiera se puede considerar que sus relatos de terror constituyan una simple imitación o reproducción del cuento gótico. De hecho, no han faltado autores que, como Wilson (1931: 215), consiguen apartarse de aquella visión canónica que la crítica -comenzando por el propio Baudelaire<sup>17</sup>- suele ofrecer de Poe como estereotipo del héroe-escritor romántico y atormentado, para señalar que, en muchos casos, sus relatos constituyen imitaciones burlescas de las modas literarias del momento, o bien una sofisticada (y privada) sátira de aquella literatura de consumo popular en la época, entre la que, desde luego, se cuenta el propio género gótico y, hasta incluso, las versiones más exaltadas del Romanticismo europeo<sup>18</sup>. Algo que Poe, según afirma el propio Wilson (*ibíd.*, p. 218), no deja de corroborar en una carta a su amigo John Pendleton Kennedy, en la que asegura que la mayoría de sus historias están concebidas a modo de “half-banter”, “half-satire”, aunque ni siquiera él mismo reconociera para sus adentros que éste fuera su principal propósito al escribirlas.

<sup>16</sup> En lo que respecta a la deuda literaria de Poe con el romanticismo véanse los estudios pioneros de Routh (1914), quien sitúa a Coleridge, Keats y Shelley como antecedentes de la poesía de Poe, y Belden (1928), que también vincula al escritor norteamericano con Coleridge, si bien, considera que, a diferencia del romántico inglés, Poe se inspira en la literatura más que en la naturaleza para escribir sus poemas. Más interesante (y más reciente) es, tal vez, la monografía de Thompson (1973) “Poe’s Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales” que rastrea diversos aspectos de la perspectiva romántica en la ficción de Poe.

<sup>17</sup> Como señala Emilio Olcina Aya (1979: 8), “Muchos lugares comunes románticos abundan en los escritos de Baudelaire sobre Poe: el recurso a la frenología, los escritores “malditos” y borrachos, los destinos ineluctables, la apología del suicidio, forman parte, y no de modo accidental, sino sustancial, del retrato del poeta héroe y mártir.” Y ciertamente basta leer algunos de los ensayos de Baudelaire sobre Poe, en particular, “Edgar Allan Poe. Su vida y sus trabajos” (1852) y “Edgar Poe, su vida y sus obras” (1856) para comprobar que las afirmaciones de Olcina Aya están más que suficientemente justificadas.

<sup>18</sup> Véase a este respecto el antes mencionado estudio de Thompson (1973) y también el ensayo de Allen (1969) a propósito de la utilización por parte de Poe de la literatura popular (es decir, la literatura *Kitsch*) de la época como elemento que introduce y recicla en su propia creación literaria.

Mucho más decisivo todavía para explicarse la reinterpretación que el escritor norteamericano hace del romanticismo sería, desde nuestro punto de vista, advertir de qué modo Poe **extrema el proceso de gradual subjetivización** que ya habían iniciado las poéticas del romanticismo, con lo que preanuncia el giro que posteriormente experimentará la conciencia literaria moderna hacia la producción de un tipo de literatura cada vez más ensimismada. Si los poetas ingleses del s.XIX, comenzando por Wordsworth, revisan por completo las poéticas del s.XVIII, que concebían el poema como imitación especular de la vida humana, y desplazan su interés desde el referente exterior hacia la subjetividad del poeta y la expresión de sus emociones<sup>19</sup>; Poe -de acuerdo, al menos con nuestra interpretación- opera una especie de “segunda vuelta de tuerca”, al enfatizar todavía más este desplazamiento hacia lo subjetivo, situándose de lleno en el relato minucioso y, por lo general, obsesivo de **la experiencia intrapsíquica**. Esto es lo que precisamente confiere a sus cuentos esa cualidad claustrofóbica y asfixiante, como si la narración nos fuera sumergiendo en la tupida y engañosa trama de presencias ilusorias que fabrica la psique del protagonista.

#### *4.1.1. EL ESPACIO EN LOS CUENTOS DE TERROR.*

Este giro peculiar que Poe le imprime a la subjetividad romántica se torna particularmente evidente, a nuestro entender, en el tipo de tratamiento que recibe el espacio en sus cuentos de terror. En una lectura incluso apresurada, resulta obvio que Poe reproduce en ellos muchos de los elementos de lo que podríamos denominar el “imaginario romántico”. Ante todo, cierta topografía de lugares remotos y misteriosos que los escritores del s.XIX pusieron de moda y que, en esencia, constituye una idealización de ciertos parajes de Inglaterra y Centro-Europa, o bien, una versión mistificada, pero no por ello menos exquisita, de zonas lejanas y exóticas como el Oriente Próximo. Muchos de los cuentos de terror de Poe, en particular aquéllos de sabor propiamente gótico, se desarrollan en lugares innominados de Europa. Más cercanos todavía a la sensibilidad romántica serían el tipo de escenarios misteriosos y decadentes que Poe escoge para ambientar sus historias de terror y que bien pueden tomarse como una réplica manierista y ultrasofisticada de los más sencillos escenarios de la novela gótica.

Sin embargo y como antes señalábamos, Poe no se limita a reproducir las convenciones del género gótico, ni tampoco a calcar aquellos aspectos del gusto romántico que, a fuerza de repetirse, ya se habían vuelto superficiales y anecdóticos. En este sentido, su recreación del espacio gótico-romántico no consiste en la mera

---

<sup>19</sup>Cfr. Abrams (1953)

incorporación de ciertos lugares remotos o de escenarios exquisitos y decadentes como decorados para ambientar sus historias. En un interesantísimo estudio acerca del espacio en los relatos de Poe, Richard Wilbur (1966), quien, muy razonablemente, comienza su artículo indicando (p.99) la necesidad de considerar la obra en prosa de E.A.Poe como un conjunto de ficciones deliberadamente alegóricas que sería preciso interpretar en clave simbólica, identifica la aparición de una serie de motivos que se repiten de manera recurrente en los espacios en que se ambientan los relatos de Poe. Uno de los motivos que con más frecuencia se repite, es, según afirma Wilbur (p.100), la espiral o vórtice (cfr. *Manuscrito hallado en una botella*, *Un descenso al Maelström*, *Metzengerstein* o *El Rey Peste*); otro, los lugares encerrados y circunscritos (“enclosure or circumscription”, p.103), entre los que cabe destacar la reiterada presencia en los relatos de Poe de la lujosa mansión en ruinas, que a menudo constituye el escenario en el que muchos de sus protagonistas aparecen prácticamente confinados (p.104) (cfr. *La caída de la Casa Usher*, *La cita*, *Ligeia*...). Asimismo, las casas que Poe describe en sus cuentos también exhiben, como asegura Wilbur (p.110), ciertas características que se repiten: se hallan aisladas en un valle, en terrenos desolados o cerca del mar ; presentan un aspecto ruinoso o un estado de gradual descomposición; las habitaciones de la mansión suelen estar ricamente amuebladas de acuerdo con un gusto algo extravagante y ecléctico que combina objetos pertenecientes a diversos estilos y culturas (pp.113-114); y por último, dichas habitaciones a menudo se hallan comunicadas mediante multitud de pasajes intrincados, o bien, de escaleras laberínticas (pp.110-111)<sup>20</sup>.

Pero más allá de la identificación de ciertos motivos que se repiten a lo largo de las historias de Poe, lo verdaderamente interesante es la consideración de Wilbur (p.104) acerca del **tratamiento alegórico** que, a su entender, Poe le confiere a la **arquitectura**, **la decoración**, y de manera más general, a **la configuración del espacio narrativo**. De acuerdo con la interpretación de Wilbur, la mayoría de las historias de E.A.Poe constituyen representaciones alegóricas de dos conflictos fundamentales: la lucha entre el alma poética y el mundo externo y, por otra parte, el conflicto entre el alma poética y el yo terrenal al que se halla ligada (p.102), que constituyen, como se sabe, dos de los temas esenciales del romanticismo. A juicio de Wilbur (*ibíd.*), la solución que Poe arbitra para resolver ambos conflictos en la ficción consiste -en concordancia con el planteamiento de gran parte de la poesía romántica- en el uso de la imaginación como instrumento para abandonar el mundo consciente de la vigilia (en el que se sitúa el “yo terrenal” del poeta), desplazándose hacia esa otra dimensión del ensueño, a la que, más

<sup>20</sup> La cámara nupcial que aparece en *Ligeia*, las estancias de la casa del protagonista de *La cita*, o la habitación privada de Usher en *La caída de la Casa Usher* constituyen buenos ejemplos para ilustrar el arquetipo de habitación al que se refiere Wilbur. Y, por lo que se refiere a las preferencias estéticas de Poe en materia de decoración, véase su curioso ensayo *Filosofía del moblaje* (*Philosophy o Furnishing*) así como la breve reseña de Charles Baudelaire (1854) sobre el ensayo de Poe.

precisamente, Poe se refería como el “estado hipnagógico”, un estado de semi-consciencia, que, a su entender, constituye la condición visionaria por excelencia<sup>21</sup>. Pero, a diferencia de los poetas románticos, Poe identifica literalmente la imaginación con el sueño y, como asegura Wilbur (*ibíd.*), se dedica a observar y a analizar el fenómeno del sueño con una precisión absolutamente clínica. El impulso del alma poética por escapar de la vida consciente para entregarse al sueño constituye, pues, a juicio del crítico, el argumento fundamental de la mayoría de las historias de Poe.

A partir de este planteamiento preliminar, Wilbur va a interpretar (*ibíd.*, pp.103-120) los viajes que emprenden los personajes en los cuentos de Poe (Cfr. *Manuscrito hallado en una botella* o *La caída de la Casa Usher*) como alegorías del viaje del alma en su tránsito desde el mundo consciente de la vigilia hasta el mundo inconsciente del sueño. Claro está que, desde este punto de vista, el espacio cobra una densidad y un relieve adicionales, convirtiéndose en una dimensión plétórica de significado, cuya función excede la de mero decorado para la ambientación de la historia. Ya que, de acuerdo con la clave simbólica que utiliza Wilbur para interpretar los relatos de Poe, la mayor parte de las escenas o situaciones que figuran en sus cuentos constituyen representaciones de diversos estados mentales (p.103). Y en este mismo sentido, cada una de las características arriba mencionadas que, como explicamos, definían la mansión arquetípica de Poe poseen un significado simbólico que alude a los estados mentales por los que atraviesa el alma en su tránsito desde la consciencia al sueño. Así por ejemplo, en *La caída de la Casa Usher* el viaje del yo-narrador a la mansión de los Usher se puede interpretar, a juicio del crítico (pp.108-110), como un sueño en el que el narrador deja atrás el mundo físico y material propio del estado de vigilia para internarse hacia su yo interior (“*moi interieur*”), representado en el personaje de Roderick Usher. El aislamiento de la mansión es indicativo, según interpreta Wilbur (p.110), del progresivo alejamiento del protagonista del mundo consciente de la vigilia; la frágil estructura de la casa (que en el cuento se describe como atravesada de arriba abajo por una enorme grieta) representa la entrada de éste en ese umbral vacilante entre la vigilia y el sueño al que Poe denomina el estado hipnagógico; y el desmoronamiento final de la mansión simbolizaría el abandono total de su yo terrenal y la completa entrega al mundo del sueño<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> A propósito del estado hipnagógico, vid. *Marginalia*, donde Poe se refiere repetidas veces a esta cuestión; y también su ya mencionado relato *Revelación mesmérica*, en donde describe pormenorizadamente dicho estado de conciencia, mostrando la experiencia de un sujeto en trance hipnótico que adquiere consciencia de su muerte inminente.

<sup>22</sup> Las interpretaciones que circulan sobre *La caída de la Casa Usher* son, si no innumerables, sí, desde luego, numerosísimas. Cabe destacar aquí algunas de las interpretaciones clásicas -el *canon*- sobre dicho cuento como la de Abel (1949), quien, al igual que el arriba citado Wilbur, proporciona una interpretación en clave simbólica de *La caída de la Casa Usher*, considerando este cuento como una alegoría psicológica que anticipa algunas de las obras de Kafka como *La metamorfosis*; Maurice Beebe (1964) incide más en los aspectos compositivos del cuento, proporcionando una -a nuestro

Se entiende, por tanto, que, de acuerdo con la interpretación de Wilbur, en los relatos de terror de Poe el espacio no funciona únicamente en calidad de coordenada narrativa para localizar la acción o como sugerente decorado para recrear el clima de misterio y terror, sino que opera también y primordialmente en un segundo nivel simbólico o alegórico. En este sentido, Wilbur apunta a una cuestión aparentemente lateral que, sin embargo y a nuestro parecer, posee una extraordinaria importancia para comprender el alcance simbólico que posee el espacio en la obra de Poe: “The typical Poe story occurs *within* the mind of a poet; and its characters are not independent personalities, but allegorical figures representing the warring principles of the poet’s divided nature.” (Wilbur, 1966:117). En este mismo sentido, Julio Cortázar (1956: 20) - impecable traductor de la obra de E.A.Poe al español- va más allá todavía que Wilbur, al señalar que:

*Es válido sugerir el mundo onírico como impulsor de muchos de los relatos de Poe. Las pesadillas organizan seres como los de sus cuentos; basta verlos para sentir el horror... Y la escotilla que comunica directamente el mundo del inconsciente con el escenario de los relatos de Poe no hace más que transmutar los personajes y sucesos del plano soñado al plano verbal; pero él no se molesta en mirarlos a fondo, en explorarlos, en descubrir sus resortes o intentar una explicación de sus conductas. (Cortázar, 1956: 20).*

Lo que, a nuestro modo de ver, se desprende de las observaciones de Wilbur y de Cortázar es que, en el plano alegórico, el espacio está funcionando como una especie de extensión simbólica del espacio mental del propio narrador. O para ser más claros, el narrador -que, como veremos a continuación, suele ser en la mayoría de los cuentos de Poe un narrador en primera persona- nos introduce a través de su relato absolutamente subjetivo de los acontecimientos en un espacio irreal y onírico que sólo aparentemente se corresponde con las coordenadas del espacio-tiempo ordinario. Pues, a medida que progresa la narración, el narrador (y con él, el lector) se va internando en un espacio peñado de multitud de símbolos que, tal y como sucede en los sueños, constituye una proyección amplificada de lo que sucede en su propia mente. De ahí que, tal y como sugieren tanto Wilbur como Cortázar, sea plausible interpretar que el resto de los personajes que aparecen en el cuento representan a las diversas *dramatis personae* del propio narrador. Resulta sumamente interesante a este respecto recordar que, a propósito de la lógica peculiar

---

parecer- interesantísima explicación de dichos aspectos formales a la luz de la teoría sobre el cosmos que Poe plantea en su obra *Eureka*; y por último, el célebre ensayo de Tate (1960), “Our Cousin, Mr.Poe”, uno de cuyos principales méritos es el de apreciar, por fin, el de este escritor tan injustamente tratado y desacreditado por la crítica anglosajona.

que se instaura en el mundo onírico, Karl Jung<sup>23</sup> señala que es preciso interpretar que todos los personajes que aparecen en el sueño son reflejos o imágenes (*dramatis personae*, como antes decíamos) de diversos aspectos de la psique del soñador. Como analizaremos más detenidamente en epígrafes posteriores, en parte, la genialidad de Poe consiste en situar sus ficciones en un territorio liminar y ambiguo a medio camino entre la realidad y la irrealidad<sup>24</sup>.

#### 4.1.2. EL ESPACIO EN LOS RELATOS POLICIACOS.

Si ahora nos desplazamos a los relatos detectivescos de Poe, *Los crímenes de la calle Morgue*, *El misterio de Marie Roget* y *La carta robada*, encontramos que, al menos según nuestra interpretación, el tratamiento del espacio se ha modificado de manera casi radical en relación con lo señalado por Wilbur al respecto de los relatos no detectivescos del autor <sup>25</sup>. Por lo pronto, resulta obvio que se ha producido un sintomático cambio de decorados. Ya no figura aquí esa topografía antes mencionada de lugares remotos y misteriosos, ni tampoco el ambiente siniestro de los castillos típicamente góticos, sino que la acción se ha trasladado al escenario urbano, y más concretamente, al París de la época, ciudad en la que habita el detective Dupin con su anónimo amigo, el narrador de los tres relatos. El exquisito eclecticismo de todas las ambientaciones propias de un romanticismo ya decadente que aparecen en las historias de terror de Poe ha sido sustituido en los relatos detectivescos por los nuevos decorados de la sociedad incipientemente industrial de la época: suburbios, lóbregas casas vecinales, lúgubres callejones... Digamos, pues, que este “cambio de decorados”, que marca la transición de un género a otro en Poe, es altamente representativo de la profunda alteración que sufre la sociedad occidental del s.XIX como consecuencia de la revolución industrial y de la masiva emigración de la población del medio rural al medio urbano.

---

<sup>23</sup> Vid. a este respecto, el capítulo III de *La psicología de C.G.Jung*, en el que Jolande Jacobi (1963) proporciona una exhaustiva explicación de la extensa y compleja teoría de Jung acerca de la interpretación de los sueños.

<sup>24</sup> En este sentido, la técnica de Poe es bastante similar a la utilizada por Juan Rulfo en su prodigiosa novela, *Pedro Páramo*, al situar la narración en un terreno incierto entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. También en *Pedro Páramo*, hasta bien avanzado el relato al lector le resulta imposible discernir hasta qué punto todos los personajes que figuran en él se desenvuelven en un “plano real” -o para ser más exactos, en un plano narrativamente designado como tal-, o bien, son entidades imaginarias que surgen de la mente del protagonista, en cuyo caso habría que situarlos en un segundo nivel de irrealidad, el de la ficción (el sueño) dentro de la ficción.

<sup>25</sup> En realidad Wilbur se refiere a lo largo de su ensayo indistintamente a los cuentos de terror de Poe y a sus relatos detectivescos. No obstante, como trataremos de demostrar a continuación, nosotros consideramos que la hipótesis de Wilbur es válida para interpretar el funcionamiento del espacio en los relatos de terror de Poe, mientras que el análisis del espacio en sus relatos detectivescos requiere otro tipo de aproximación interpretativa.

Curiosamente, el único hilo de continuidad que, en lo que se refiere a la dimensión espacial del relato, encontramos entre los cuentos de terror y las nuevas historias detectivescas de Poe radica justamente en la mansión en la que habita Dupin y su compañero de andanzas, y que Poe nos describe brevemente en *Los crímenes de la calle Morgue*. Sin embargo, si nos atenemos al punto de vista estrictamente formal, no deja de resultar significativo **el diferente tratamiento narrativo** que en los relatos detectivescos recibe la **configuración del espacio** y, de manera más específica, la **mansión arquetípica** de los cuentos de Poe. Particularmente ilustrativa, en este sentido, resulta la comparación entre la celeberrima mansión de los Usher, que aparece en *La caída de la Casa Usher* -cuento que todavía se inscribe dentro del género gótico, o de la versión que Poe hace del gótico- y la casa de Dupin, tal y como figura en *Los crímenes de la calle Morgue*. En *La caída de la Casa Usher* resulta evidente, incluso en una lectura superficial, que a la mansión se le concede un especial protagonismo. Por lo pronto, su presencia es lo primero que asalta al lector nada más comenzar a leer el cuento. Un narrador en primera persona, amigo del protagonista -Roderick Usher-, inicia su relato contándonos mediante lo que bien podría considerarse una especie de *travelling* narrativo su llegada a caballo a la casa de los Usher. La indiscutible pericia técnica de Poe logra una inmediata identificación entre el lector y el yo-narrador, quien literalmente introduce al primero en la escena, al describir con todo lujo de detalles los lúgubres alrededores de la casa al tiempo que intercala las ambiguas sensaciones de temor y desasosiego que le produce el simple contacto con aquel nuevo e inquietante espacio:

*I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was -but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. (p. 231)<sup>26</sup>*

La inmersión del lector en el espacio va a proceder, sin embargo, de manera gradual, a medida que el narrador se va introduciendo paulatinamente en la mansión y relata de manera secuenciada, primero, el aspecto exterior que presenta el edificio: “Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled

<sup>26</sup> “Crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher. No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza.” (vers. esp., p. 321).

web-work from the eaves.”<sup>27</sup> (p.233). A continuación y siguiendo con ese procedimiento de *travelling* que consiste en detallar todo lo que ve conforme se va desplazando por el espacio, el narrador nos conduce a través de los intrincados y sombríos pasajes de la mansión de los Usher, hasta llegar a la estancia de Roderick Usher. Una vez aquí, daría la sensación de que se detiene y, en un movimiento similar al que haría una cámara cinematográfica del siglo XX, va describiendo pormenorizadamente el aposento del protagonista, de manera que el lector pueda representarse perfectamente la estancia: “The room in which I found myself was very large and lofty. The windows were long, narrow, and pointed, and at so vast a distance from the black oaken floor as to be altogether inaccessible from within...”<sup>28</sup> (p.234). Y, en efecto, la impresión que obtiene el lector tras leer este extenso pasaje del cuento es, tal y como ya se señaló en el epígrafe anterior, la de sumergirse paulatinamente en un espacio irreal, onírico, sea éste la mente del narrador, o las ensoñaciones del propio Poe.

Volvamos ahora a los relatos detectivescos de Poe, y más específicamente a *Los crímenes de la calle Morgue*. En consonancia con el contraste que en el s.XIX debió de producirse entre el nuevo ambiente urbano y los restos del antiguo mundo pre-industrial, la casa de Dupin emerge entre las barriadas de un París que ya goza de modernas prestaciones -la propia policía, surgida por aquella época- como un vestigio, casi una ensoñación, de las postrimerías del romanticismo. Y posee, en efecto, un notable parecido con las mansiones decadentes y fastuosas a las que ya nos referimos con anterioridad. Al igual que éstas, la casa de Dupin se atiene a las características destacadas por Wilbur: se encuentra aislada en el barrio de St. Germain; fue deshabitada hace largo tiempo debido a inciertas y oscuras supersticiones; también se trata de un edificio antiguo, extraño, ruinoso y casi a punto de derrumbarse; y está decorada, según nos relata el narrador (p.144), “de acuerdo con un estilo que concuerda con el temperamento fantástico y sombrío” de Dupin y de su amigo. No obstante, sólo es preciso cotejar ambos textos, *La caída de la casa Usher* y *Los crímenes de la calle Morgue*, para advertir que la presentación narrativa de ambas mansiones es radical y sintomáticamente diferente. Ésta es la sucinta descripción que nos proporciona el narrador de *Los crímenes de la calle Morgue*

*I was permitted to be at the expense of renting and furnishing in a style which suited the rather fantastic gloom of our common temper, a time-eaten and grotesque mansion, long deserted through superstitions in*

<sup>27</sup> “Su rasgo dominante parecía ser una excesiva antigüedad. Grande era la decoloración producida por el tiempo. Menudos hongos se extendían por toda la superficie, suspendidos desde el alero en una fina y enmarañada tela de araña.” (vers. esp., p. 325)

<sup>28</sup> “La habitación donde me hallaba era muy amplia y alta. Tenía ventanas largas, estrechas y puntiagudas, y a distancia tan grande del piso de roble negro, que resultaban absolutamente inaccesibles desde dentro.” (vers.esp., p.325)



*which we did not inquire, and tottering to its fall in a retired and desolate portion of the Faubourg St. Germain*<sup>29</sup>.(The Murders in the Rue Morgue, p. 144)

Resulta evidente, nos parece, que la casa (física, material) de Dupin representa una especie de **versión considerablemente atenuada y debilitada** de la más espantosa e inquietante mansión de Los Usher, en la que aquellos elementos escénicos que allí suscitaban la gradual sensación de miedo, aquí se ven despojados de toda su siniestra fuerza originaria. Pero hay que reparar en que ese debilitamiento o amortiguación del efecto siniestro no se debe tanto a las características objetivas del edificio, que, como antes dijimos, mantiene casi todas las particularidades del arquetipo de casa estudiada por Wilbur, cuanto a que se ha operado una modificación radical del tipo de técnica narrativa de la que Poe se sirve en este caso. Ante todo, la casa no aparece aquí al principio de la narración y destacada en un primer plano como sí sucedía en *La caída de la Casa Usher*, sino que se introduce *in media res*, tratándola como un elemento más, quizás destacable por exótico, pero en ningún caso central para el desarrollo de la acción narrativa. Por otra parte, la extensión de la descripción es considerablemente menor; y lo que es más importante, ésta no se desarrolla siguiendo la compleja y gradual secuenciación, ni lo que antes denominábamos -faltando al decoro histórico- *travellings* narrativos que Poe utilizaba para introducirnos “dentro” de la mansión de Roderick Usher. Aquí sólo tenemos acceso a la casa “desde el exterior”, por así decirlo. De manera que, aparte del hecho obvio de que “la casa” ha perdido en el primero de los relatos detectivescos de Poe un protagonismo sustancial, parece evidente que ha pasado a convertirse en una mera referencia espacial que guarda el aire extravagante y vagamente misterioso de aquellas mansiones góticas que aparecen en *Ligeia*, *La cita*, etc., pero que, no obstante, ha perdido por completo su siniestra resonancia.

Más decisivo aún, a nuestro parecer, que esa sensible disminución del efectismo de “lo siniestro” -que, indudablemente, marca la transición del género gótico al detectivesco- es el hecho de que en los relatos detectivescos **el espacio está operando ya únicamente en su dimensión de coordenada espacio-temporal narrativa y ha desaparecido esa segunda dimensión metafórica o alegórica** que, como veía Wilbur, se halla latente en el cuento gótico. Si, como apunta la crítica<sup>30</sup>, la ruinoso morada de los

<sup>29</sup> “Logré que quedara a mi cargo alquilar y amueblar -en un estilo que armonizaba con la melancolía un tanto fantástica de nuestro carácter- una decrepita y grotesca mansión abandonada a causa de supersticiones sobre las cuales no inquirimos, y que se acercaba a su ruina en una parte aislada y solitaria del Faubourg Saint-Germain.” (vers.esp., p. 429)

<sup>30</sup> Vid. a este respecto la interpretación de Maurice Beebe (1964), quien establece una interesantísima relación entre la cosmología de Poe (tal y como el autor la desarrolla en *Eureka*) y su teoría del cuento corto. Beebe considera que *La caída de la Casa Usher* constituye una ilustración perfecta de la teoría de la totalidad de Poe y que, en este sentido, la mansión de los Usher se puede interpretar como

Usher se puede considerar como imagen cabal del propio estado de decadencia de la familia, o hasta incluso como metáfora del cuerpo en progresiva degradación de Roderick Usher es, desde luego, porque a lo largo de todo el texto existen multitud de referencias cruzadas así como ciertas alusiones explícitas que permiten establecer una clara identificación entre la casa y sus moradores. Así por ejemplo, el narrador nos comenta que Roderick Usher mantenía ciertas supersticiones al respecto de la extraña influencia que la mera forma y substancia de la mansión, o sea, su entidad material ejercía sobre el espíritu del protagonista, y en particular sobre su moral (vid. *La caída de la Casa Usher*, p. 235)<sup>31</sup>. Y de hecho, el paralelismo entre la casa y sus moradores es un hilo narrativo tan ostensible en este relato que se lleva al extremo de hacer coincidir, al final del mismo, la destrucción de ambos: la casa se desmorona justo a continuación de que el protagonista perezca fruto del terror de ver cómo su hermana se levanta de su tumba para llevárselo a él consigo<sup>32</sup>.

En *Los crímenes de la calle Morgue*, el narrador y el protagonista, el *amateur* detective Dupin, también se hallan confinados, al igual que Roderick Usher y su amigo, dentro de la casa. Y Dupin se demuestra capaz de resolver todos los complicados casos que la policía francesa no logra solventar sin necesidad de poner un pie en la calle. Sin embargo, el protagonista ya no elabora, en este caso, toda esa compleja y sutil red de referencias intratextuales que le permite identificar la casa consigo mismo o con el estado de su espíritu. La casa funciona aquí como mero habitáculo. O en otros términos, **el espacio puramente material y físico (la casa como tal) ha dejado de constituir una especie de extensión simbólica del protagonista que habita en su interior**. Todo lo más, se trata de una morada que, efectivamente y como puede advertirse en el pasaje arriba citado, se acomoda al espíritu vagamente romántico, misterioso y ensoñador del

---

imagen de un universo, en el cual tanto los personajes como los objetos se hallan interconectados en virtud de extrañas relaciones de simpatía o de correspondencia.

<sup>31</sup> “He was enchained by certain superstitious impressions in regard to the dwelling which he tenanted, and whence, for many years, he had never ventured forth -in regard to an influence whose supposititious force was conveyed in terms too shadowy here to be re-stated -an influence which some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion had, by dint of long sufferance, he said, obtained ove his spirit- an effect which the *physique* of the gray walls and turrets, and of the dim tarn into which they all looked down, had, at length, brought about upon the *morale* of his existence. (*The Fall of the House of Usher*, p. 235)

<sup>32</sup> “Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely discernible fissure, of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened -there came a fierce breath of the whirlwind - the entire orb of the satellite burst at once upon my sight -my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder -there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters -and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the “*House of Usher*” (*The Fall of the House of Usher*, p. 245)

protagonista, pero que en ningún caso está operando como reflejo animado de los estados emocionales de éste.

Pero lo que, a nuestro modo de ver, marcaría una diferencia realmente radical en lo que respecta al tratamiento del espacio entre *La caída de la Casa Usher* y *Los crímenes de la calle Morgue* es el diverso comportamiento del Yo-narrador<sup>33</sup>. Lo primero que habría que advertir es que, en el primero de estos relatos, el narrador (homodiegético) coincide sutilmente con el protagonista. Sutilmente, porque cualquier lectura apresurada del cuento da la impresión de que el protagonista es Roderick Usher. Sin embargo, lo que el anónimo narrador de *La caída de la casa Usher* nos relata es, en realidad, su propia experiencia subjetiva -su llegada a la Casa de los Usher-, en la que Roderick Usher y su hermana juegan un papel indudablemente central. Más importante aún sería el hecho de que Poe utiliza en este cuento una rigurosísima focalización interna en el yo-narrador<sup>34</sup>, que es lo que precisamente confiere a la narración esa cualidad profundamente subjetiva. De manera que todas esas minuciosas descripciones del espacio antes referidas (los alrededores de la casa, el lago, el exterior del edificio, las habitaciones...) siempre aparecen conjugadas con el también meticuloso relato de las sensaciones, emociones e ideas que discurren por la mente del narrador conforme va visitando los diversos lugares. Más allá de toda la parafernalia más o menos truculenta que Poe introduce en sus relatos góticos, es este tipo de técnica narrativa, la del relato intensamente subjetivo que no escatima detalle alguno relativo a la emocionalidad o la sensorialidad del yo-narrador, la que, a nuestro juicio, produce la impresión de que éste se va adentrando progresivamente en un territorio cada vez más alejado del espacio y el tiempo reales, para aventurarse en una zona incierta y equívoca, sea ésta el sueño o el estado hipnagógico -como sugería Wilbur-, o más sencillamente, el propio espacio psíquico de la mente del narrador. Si la casa de Usher se puede interpretar no ya como símbolo del cuerpo en descomposición de Roderick Usher, sino también como extensión alegórica de la mente del narrador, es precisamente porque la brillante técnica narrativa de Poe consigue recrear los espacios que figuran en este relato de tal manera que aparezcan no tanto como lugares objetivamente descritos, sino como el producto distorsionado e irreal de la elaboración psíquica.

Retornando, una vez más, a los relatos detectivescos de E.A.Poe, encontramos que tanto en *Los crímenes de la calle Morgue* como en *El misterio de Marie Roget* o en *La carta robada*, Poe se sigue sirviendo, al igual que en *La caída de la Casa Usher* y en

<sup>33</sup> En lo que se refiere a la técnica narrativa de Poe, merece la pena incidir en los interesantísimos ensayos de Stovall (1963 y 1969), uno de los más acreditados intérpretes de la obra de Poe y Gargano (1963), que se dedica a explorar de manera más específica el comportamiento de los narradores en los relatos de terror de E.A.Poe.

<sup>34</sup> En relación con la nomenclatura aquí utilizada para analizar la narración, vid. Genette (1972: 270-322) a propósito de la "Voz"; y con respecto a lo que habitualmente se conoce como perspectiva, a la que Genette más exactamente se refiere como "Modo", vid. (Ibíd: 219-270).

otros muchos de sus relatos de terror, de un narrador homodiegético y de una narración en primera persona. Sin embargo, en este caso, el narrador desempeña un papel más claramente secundario en el relato, por lo que se puede incluir dentro de lo que Genette (1972: 299) considera como narrador-testigo u observador. Más importante todavía es el hecho de que tanto el estilo como la técnica narrativa que en estos tres relatos utiliza Poe son sustancialmente diferentes: ha desaparecido todo vestigio de la casi asfixiante subjetividad que, muy al estilo del romanticismo, expresa sentimientos, emociones o sensaciones. Pese a que el narrador, haciendo uso también de la focalización interna, se permite ciertas indiscreciones o numerosos comentarios acerca de la acción narrativa o incluso de las impresiones que en un momento determinado le pueden producir ciertos personajes o lugares, su relato se aproxima más a la minuciosa redacción con que se elabora un informe que a las desbordadas efusiones del sujeto que se halla inmerso en una experiencia anormal o insólita. Como consecuencia de esta mayor objetividad descriptiva que suprime por completo la expresión emocional del narrador, el espacio físico (o más precisamente, escénico) ya no se puede interpretar, en propiedad, como una extensión simbólica de la mente del narrador. En sus relatos detectivescos, Poe consigue **disolver la amalgama entre la dimensión material y la dimensión alegórica del espacio**, rasgando la asfixiante claustralidad en la que habitan los personajes de sus historias de terror. Precisamente por esta razón, la narración, como tal, deja de alojarse en la ambigua frontera entre la realidad y la irrealidad -antes referida-, y se sitúa en un espacio narrativo claramente designado como “real”. De este modo, Poe, probablemente sin ser consciente de ello, trasciende el espacio de la subjetividad romántica, convirtiéndolo en un espacio diverso.

#### 4.2. DEL HÉROE ROMÁNTICO AL HÉROE-DETECTIVE

Una vez que el espacio deja de concebirse como ese entorno de pesadilla claustral y asfixiante en el que tanto narrador como personajes quedan atrapados, el héroe ya se halla dispuesto para “abandonar su casa”, es decir, su propio espacio mental, que antes se configuraba a la manera de una tupida telaraña de visiones y ensoñaciones de la que era incapaz de zafarse y en la que, finalmente, acababa pereciendo de uno u otro modo. Señala Tani (1983: 7) que los relatos detectivescos de Poe, concebidos en el espíritu de la Ilustración y motivados por la acuciante necesidad de orden del escritor, escenifican la lucha de la razón por exorcizar el fantasma del irracionalismo gótico. Y añade (*ibíd.*) que la revolucionaria conquista de Poe consiste en fundir el racionalismo y el irracionalismo literarios, ideando, entre otras cosas, la figura de un detective dual, “el creativo” y “el resolutivo”, que posee el doble talento de la razón y la imaginación. De acuerdo con nuestra interpretación, Monsieur C. Auguste Dupin, el héroe-detective de

los tres relatos policíacos de E.A.Poe, constituye, como trataremos de demostrar a lo largo de este capítulo, una suerte de **MUTACIÓN o METAMORFOSIS del TIPO DE HÉROE que protagoniza muchos de los RELATOS GÓTICOS de Poe**. Y en este sentido, bien parecería que, impelido por esa necesidad a la que apunta Tani de exorcizar el irracionalismo gótico, E.A.Poe lleva a cabo cierta **OPERACIÓN** que bien podría calificarse de **TERAPÉUTICA**. Aquellos héroes casi siempre cercanos a la locura que protagonizan sus cuentos de terror se transforman en sus relatos detectivescos en un héroe que, aun manteniendo una indiscutible semejanza con ellos, ha logrado, sin embargo, salir victorioso de los intrincados vericuetos que fabrica su fantasía. El caballero Dupin es, fundamentalmente, un **HÉROE DEL INTELECTO** no sólo porque, como veremos a continuación, su atributo más destacable al tiempo que su arma esencial es la razón, sino también porque su triunfo fundamental consiste precisamente en ahuyentar toda aquella fantasmagoría irracional que termina devorando a los otros protagonistas de los cuentos góticos de E.A.Poe<sup>35</sup>.

Si releemos algunos de los cuentos de terror de Poe, *Ligeia*, *Berenice*, *Eleonora*, *La cita*, o *La caída de la Casa Usher*, advertiremos que sus protagonistas masculinos frecuentemente se describen como personajes aquejados de lo que hoy en día no dudaríamos en denominar neurastenia. Así, por ejemplo, de Roderick Usher textualmente se nos dice que:

*He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of a certain texture; the odors of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror*<sup>36</sup>. (*The Fall of The House of Usher*, p.235)

<sup>35</sup> Llegados a este punto, hemos de matizar que la presente investigación se aparta por completo del, por desgracia, extendido hábito entre los críticos de Poe de confundir su vida con su obra. Inclinación esta que puede apreciarse no ya en “investigaciones” como las de Bolle (1946) o Bonaparte (1949), cuyo principal esfuerzo crítico consiste en demostrar hasta qué punto las presuntas “anomalías psicológicas” de Poe se proyectan en su obra literaria (Bolle), o bien, en la banal tarea de psicoanalizar a Poe a través de sus escritos (Bonaparte), sino en multitud de ensayos pertenecientes a otros críticos supuestamente más rigurosos. Pues es preciso señalar que en la extensa bibliografía sobre Poe abundan las biografías más o menos sensacionalistas o truculentas (vid. Allen (1934); Winwar (1959) y Porges (1963), por citar tan sólo unos pocos ejemplos), las invectivas más o menos disimuladas de su obra y de su persona (Krutch (1926 y 1954), un elaborado y erudito ensayo cuyo último propósito consiste en demostrar que Poe no es más que un “caso psicopático”; Aldous Huxley (1923), cuyo título, “From Vulgarly in Literature”, de sobra ilustra las no demasiado nobles intenciones del escritor inglés) y escasean las interpretaciones que, evitando el incierto terreno de lo biográfico y psicológico, le hagan justicia a su obra.

<sup>36</sup> “Padecía mucho de una acuidad mórbida de los sentidos; apenas soportaba los alimentos más insípidos; no podía vestir sino ropas de cierta textura; los perfumes de todas las flores le eran opresivos; aun la luz más débil torturaba sus ojos, y sólo pocos sonidos peculiares, y éstos de instrumentos de cuerda, no le inspiraban horror.” (vers.esp., p.327)

También el protagonista de *Ligeia* demuestra tener una aguda sensibilidad auditiva y visual, sin duda potenciada por su habitual consumo de opio. Frente al lecho de muerte de su segunda esposa, Rowena, siente la presencia invisible de sombras que pasan ligeramente a su alrededor; huellas que se imprimen sobre la rica alfombra oriental, y que se hallan cercanas al tálamo nupcial ya convertido en cámara mortuoria; y, procedentes del lecho en donde se encuentra su recién fallecida esposa amortajada, escucha sonidos apenas perceptibles, murmullos, hasta que finalmente descubre que el cadáver se agita: Ligeia, su primera esposa muerta hace tiempo, se ha posesionado del cuerpo de Rowena (cf. *Ligeia*, p.662-666)<sup>37</sup>. En otros cuentos de Poe, protagonizados por personajes menos sofisticados que los arriba mencionados, también encontramos con frecuencia una idéntica exacerbación de los sentidos que parece actuar como la antesala más inmediata a su posterior estado de locura. El protagonista de *El corazón revelador*, por ejemplo, comienza su relato en primera persona con la truculenta confesión de su crimen, admitiendo su desquiciado estado de nervios: (True! -nervous-very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses... Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth.<sup>38</sup>) (*The Tell-Tale Heart*, p. 303). En todos los casos, los personajes se distinguen por poseer una exacerbada y, en ocasiones, exquisita sensibilidad que es la que, quizás, les permite acceder a otro tipo de realidades de orden sobrenatural. Pero qué duda cabe de que ese refinado instrumento, tenso como las cuerdas de un violín, en que se convierte su sensibilidad es asimismo lo que les coloca en un terreno fronterizo con la locura, pues, en cierto sentido (un sentido no científico-clínico), ¿acaso la locura no consiste también en rasgar el velo que nos preserva y protege de todos aquellos fenómenos que, por no hallarse incluidos dentro de lo que de común acuerdo denominamos “La Realidad”, dañan irremisiblemente nuestro delicado y complicado equilibrio mental? Casi todos los héroes, o más precisamente, anti-héroes que pueblan los cuentos góticos de E.A.Poe han traspasado por osadía o por error ese velo sutil que separa “La Realidad” de las otras realidades aparte y vuelven para relatarnos la desquiciada y desorbitada confesión de lo que han presenciado o protagonizado “extraños crímenes, presencias fantasmagóricas, muertos que se levantan de sus tumbas...”.

<sup>37</sup> Véase, por ejemplo, como muestra de lo señalado el siguiente pasaje: “I was a second time aware of some vague sound issuing from the region of the bed. I listened -in extremity of horror. The sound came again -it was a sigh. Rushing to the corpse, I saw -distinctly saw- a tremor upon the lips.” (p. 664); y más adelante: “And again I sunk into visions of Ligeia -and again (what marvel that I shudder while I write?), again there reached my ears a low sob from the region of the ebony bed.” (p. 665). (Vers. esp., pp.317-318)

<sup>38</sup> “Es cierto! Siempre he sido nervioso, muy nervioso, terriblemente nervioso ¿Pero por qué afirman ustedes que estoy loco? La enfermedad había agudizado mis sentidos, en vez de destruirlos o embotarlos. Y mi oído era el más agudo de todos. Oía todo lo que puede oírse en la tierra y en el cielo.” (*El corazón delator*, p.134).

Es interesante reparar en que los anti-héroes de Poe representan una de las modalidades, acaso una de las más extremas, del **héroe romántico**. Como precisa Cortázar (1956: 44), “los personajes de Poe llevan al límite la tendencia nocturna, melancólica, rebelde y marginal de los grandes héroes inventados por el romanticismo alemán, francés o inglés; con la diferencia de que éstos actúan por razones morales o pasionales que carecen de todo interés para Poe”. Cortázar parece referirse aquí a las versiones más benéficas y exultantes del héroe romántico, que son de sobra conocidas y que, en cierto modo, algunos de los escritores del romanticismo como Lord Byron llegaron a encarnar en su propia vida real. Menos popular es el reverso de este tipo de héroe, que se cuela de rondón entre los resquicios del idealismo romántico y cuya silueta asoma en algunas de las obras de otros escritores de la época como Coleridge, De Quincey e incluso el propio Lord Byron. La monstruosa criatura concebida por Mary Shelley en su celeberrimo *Frankenstein* bien puede tomarse, en este sentido, como símbolo cabal de la menos espléndida cara oculta de los exaltados ideales del romanticismo: un extraño engendro que es el resultado de la actividad incansable de una inteligencia y creatividad extremas como las del Dr. Frankenstein. Las criaturas de Poe parecen fermentar en esa zona umbría que de manera, al parecer, inevitable acompaña a la radiante pureza de todo idealismo; representan, quizás, el reverso más ominoso de la sensibilidad romántica.

Monsieur Dupin, el héroe-detective de los tres relatos policíacos de E.A.Poe, ciertamente conserva algunas de las peculiaridades de los héroes góticos del autor, sólo que, como más adelante veremos, ha conseguido transformarlas en útiles que juegan a su favor más que en instrumentos de autodestrucción. Mantiene, por ejemplo, ciertas reminiscencias del gusto romántico por lo nocturno y misterioso, por la ensoñación y los placeres de un espíritu caprichoso y refinado. Su fiel compañero de andanzas y también narrador de los tres relatos comenta que ambos aman la noche, “that sable divinity”, y que, para disfrazar la presencia del día, cuando despuntaban los primeros rayos de la mañana corrían los tupidos cortinajes y encendían velas perfumadas, simulando la oscuridad. Asimismo, gustaban de vagar durante la noche por las calles misteriosas y solitarias, perdiéndose en sus ensoñaciones (cf. *The Murders in the Rue Morgue*, p. 144)<sup>39</sup>. Digamos también, para seguir perfilando ese sutil hilo de continuidad que conecta al héroe-detective de Poe con sus otros héroes de los cuentos góticos, que, al igual que estos, Dupin posee asimismo tanto una aguda sensibilidad como cierta tendencia a comportarse de manera rara y estafalaria, hasta el extremo de que su admirado y atónito compañero llega a señalar que la actitud del detective bien puede

<sup>39</sup> “The sable divinity would not herself dwell with us always; but we could counterfeit her presence. At the first dawn of the morning we closed all the massy shutters of our old building; lighted a couple of tapers which, strongly perfumed, threw out only the ghestliest and feeblest of rays.” (*The Murders in the Rue Morgue*, p.144)

deberse a una inteligencia demasiado excitada, o hasta incluso, trastornada: “What I’ve just described in the Frenchman is merely the result of an excited, or perhaps, of a diseased intelligence<sup>40</sup>.” (*The Murders in the Rue Morgue*, p. 145). Otra curiosa afinidad entre Dupin y los protagonistas de los cuentos góticos de Poe reside en que, si nos fijamos atentamente, descubriremos que aquél rara vez abandona su mansión si no es para efectuar esos erráticos paseos nocturnos que acabamos de mencionar. Sorprendentemente, es capaz de resolver los tres casos que el jefe de la Policía de París le plantea sin necesidad siquiera de acudir al escenario del crimen o de entrevistar personalmente a los sospechosos. No deja de resultar curioso cómo las discrepancias metodológicas entre Dupin y Sherlock Holmes traducen, al menos, a nuestro modo de ver, cierta diferencia esencial entre las tradiciones filosóficas en las que cada uno de ellos presumiblemente se apoya. Pues, a diferencia de Sherlock Holmes, que, como buen anglosajón, posee un talante indudablemente empirista, Dupin, al más puro estilo francés y cartesiano, resuelve los enigmas criminales trasladándose imaginariamente a la escena del crimen, la cual ha reconstruido mentalmente a través de recortes de periódicos u otro tipo de información que le proporciona el propio Jefe de la Policía parisina.

Visto lo anterior y si volvemos a hacer efectiva aquella ecuación que Wilbur proponía entre el espacio físico de la casa y la mente del protagonista, no podríamos decir, en justicia, que Monsieur Dupin haya abandonado los exiguos confines de su propio espacio mental<sup>41</sup>, pero, como trataremos de argumentar, sí los ha modificado sustancialmente. En otro de sus penetrantes comentarios al quehacer literario de Poe, Julio Cortázar (1956: 18-19) observa que E.A.Poe fue “uno de los egotistas más cabales de la literatura” y añade:

*Si en el fondo ignoró siempre el diálogo, la presencia del tú que es la auténtica inauguración del mundo, se debe a que sólo consigo mismo condescendía a hablar... La consecuencia inevitable de todo orgullo y de todo egotismo es la incapacidad de comprender lo humano, de asomarse a los caracteres, medir la dimensión ajena. (Ibíd.)*

Y de ahí, de ese profundo solipsismo de Poe -explica Julio Cortázar (*ibíd.*)-, que no alcance nunca a crear un solo personaje con vida interior; que sus héroes sean maniqués empujados por una fatalidad exterior o interior; y que, en resumidas cuentas, sus personajes sean “Poe mismo, sus criaturas más profundas, de modo que cree

<sup>40</sup> “Lo que he referido de mi amigo francés era tan sólo el producto de una inteligencia excitada o quizá enferma.” (*Los crímenes de la calle Morgue*, p. 431)

<sup>41</sup> No así el narrador de los tres relatos detectivescos de Poe, quien, como ya explicamos, a diferencia de los narradores de los cuentos de terror, sitúa su relato de los hechos en una dimensión real, o narrativamente, indicada como tal.



conocerlas, como cree conocerse a sí mismo, y luego son personajes, es decir, otros, seres ya ajenos a él, en el fondo insignificantes para él” (*ibíd.* p.20). La reflexión de Cortázar es válida no sólo para los personajes de los cuentos góticos de Poe, sino, quizás, para el propio Dupin, quien, indudablemente, también se nos muestra como otra de esas “criaturas profundas” del autor. Tal vez, la diferencia sea que, en un gesto conmovedor por lo que de desesperado esfuerzo supone, el último de los personajes que Poe nos presenta es una criatura adecentada, como si el autor se hubiera entretenido en extirparle -pues de eso se trata- todas las anomalías, las íntimas monstruosidades que en esos otros personajes-engendros del submundo de Poe surgían como extrañas protuberancias psíquicas, para ofrecernos su más flamante y luminoso *alter ego*: un detective lúcido e infalible, poeta y matemático a la vez.

En este sentido y aunque, en puridad, Dupin permanezca enclaustrado, al igual que el resto de los personajes de Poe, en su propio mundo mental, lo que sí parece evidente es que ese espacio mental se configura y auto-representa ahora de un modo por completo diferente. He aquí lo que antes calificábamos como la “operación terapéutica” de Poe, pues en Dupin aparecen transformados muchos de los atributos mentales o características psicológicas que distinguen a los otros héroes, llamémosle, neuróticos de Poe. Tomemos por caso ciertas facultades mentales extra-ordinarias que Dupin comparte con esos héroes y que en ellos suelen derivar en lo que Baudelaire (1852: 63), refiriéndose al protagonista de *Berenice*, muy apropiadamente denomina “enfermedad del espíritu”, describiéndola como trastorno que “consiste en una exageración de la potencia meditativa, en una irritación mórbida de las facultades de la atención”. Uno de los síntomas más evidentes de esa “enfermedad del espíritu”, aparte de la ya comentada exacerbación de la sensibilidad auditiva y visual, radica en el pernicioso hábito de, en palabras del propio protagonista de *Berenice*, “To muse for long unwearied hours, with my attention riveted to some frivolous device on the margin or in the typography of a book to become absorbed, for the better part of a summer’s da, in a quaint shadow falling aslant upon the tapestry or upon the floor...” (p.644)<sup>42</sup>.

No deja de resultar curioso que Monsieur Dupin también se sumerja con frecuencia en estos súbitos estados de trance. En diversas ocasiones, el narrador de *Los crímenes de la calle Morgue* alude precisamente a ellos, refiriéndonos una escena que, con escasas variaciones -el uso de la cocaína-, será recuperada por Conan Doyle para inmortalizar a su célebre detective:

*His manner at this moments was frigid and abstract; his eyes were vacant in expression; while his voice, usually a rich tenor, rose into a*

<sup>42</sup> “Cavilar durante largas horas con una infatigable atención fijada en cualquier ocurrencia intrascendente; quedar absorbido todo un día de verano contemplando alguna sombra curiosa alargándose sobre las colgaduras o en la puerta...” (vers. esp., p. 297)

*treble which would have sounded petulant but for the deliberateness and entire distinctness of the enunciation*<sup>43</sup>. (*The Murders in the Rue Morgue*, p. 144).

Pero si el protagonista de *Berenice* experimenta dichos trances como signo inequívoco de cierto trastorno mental (“disease”, vid. *Berenice*, p.644), Dupin se sirve de ellos, en cambio, como instrumento de trabajo. Se trata obviamente de la **intuición**, a la que Poe no alude explícitamente en su breve prefacio a *Los crímenes de la calle Morgue*, pero sobre la que indudablemente versa su célebre comparación entre la investigación detectivesca y el juego de damas, sobre la que trataremos en capítulos posteriores. De manera que todos estos repentinos accesos en los que Dupin se adentra en una especie de estado alterado de conciencia “se le modifican la voz y la mirada), similar al estado hipnagógico al que se refería Wilbur en su estudio sobre Poe, constituyen, en nuestra opinión, el indicativo más certero de que el detective se halla en proceso de resolver alguno de los complicados enigmas criminales que se le plantean. El “ensueño”, o si se prefiere los “estados hipnagógicos”, que, como vimos, situaban a los otros personajes de Poe al borde de la locura, al exponerlos a realidades sobrenaturales que no podían asimilar, se han convertido en Dupin en fértiles estados de conciencia que le permiten intuir, percibir e interpretar correctamente todos aquellos elementos aparentemente irrelevantes que suelen pasar desapercibidos y que, no obstante, permiten desentrañar el enigma criminal. Así que, paradójicamente, lo que para los otros personajes de Poe constituía un veneno se ha transmutado para Dupin en una saludable medicina, responsable, además, de todos sus brillantes éxitos como detective. La diferencia fundamental que existe entre Dupin y los otros héroes terroríficos de Poe radica, en este sentido, en la dosis con la que se emplea el -para Poe- fascinante *farmakon* del estado hipnagógico “sea éste inducido de manera natural, o bien, artificialmente mediante el consumo del alcohol, el opio o cualesquiera otra sustancias a las que, como se sabe, el autor era aficionado). Y justamente en la sabia dosificación de este *farmakon* radicaría, a nuestro juicio, el breve paso que dista de la cordura a la locura en las ficciones de Poe, desfiladero por el que todas sus “criaturas”, a excepción de Dupin, discurren con frecuencia. Hay que recordar que en esa introducción ya referida a *Los crímenes de la calle Morgue* el narrador elogia y distingue el cálculo (la estratégica capacidad para prever) como una de las facultades analíticas más

<sup>43</sup> “En aquellos momentos su actitud era fría y abstraída; sus ojos miraban como sin ver, mientras su voz, habitualmente de un rico registro de tenor, subía a un falsete que hubiera parecido petulante de no mediar lo deliberado y lo preciso de sus palabras.” (*Los crímenes de la calle Morgue*, p.131); y también: “Ya he mencionado su actitud abstraída en esos momentos. Sus palabras se dirigían a mí, pero su voz, aunque no era forzada, tenía esa entonación que se emplea habitualmente para dirigirse a alguien que se halla muy lejos. Sus ojos, privados de expresión, sólo miraban a la pared.” (*Ibid.*, p.446; vid. *The murders in the Rue Morgue*, p.155)

importantes. Precisamente porque Dupin ya no se entrega arrebatadamente a las mórbidas manos del ensueño, sino que, al igual que después hará Sherlock Holmes con la cocaína, sabe calcular sabiamente la dosis de ensoñación y fantasía requeridas, todas esas otras facultades tradicionalmente consideradas como las (potencias irracionales del espíritu” (fantasía, imaginación, intuición...) han dejado de constituir para él elementos perturbadores que trastornan su mente y se han convertido en geniales herramientas de trabajo: instrumentos que le permiten obtener un conocimiento (o utilizando la expresión del propio Dupin, *insight*) profundo y atinado de la realidad exterior, incluso de aquella que por su sutileza y complejidad escapa fácilmente a ojos de la gente común.

Pero, sin duda, la genial operación terapéutica de Poe no consiste únicamente en liberar a su héroe de esa tupida maraña de ensoñaciones que, finalmente, le condenaba a perecer a manos de sus obsesiones; ni siquiera en librarle de la locura, transformando sus estados alterados de conciencia en herramientas útiles para ampliar y agudizar su visión sin necesidad de enloquecer. Poe introduce en sus relatos policíacos un elemento por completo nuevo que no figuraba en sus cuentos de terror, la **razón**, con la que, a modo de pequeño demiurgo, dota a su nuevo y flamante héroe. Bien mirado, no se trata tanto de que los héroes de los cuentos góticos de Poe no razonen, sino, más bien y como vimos a propósito del protagonista de *Berenice*, de que razonan o “cavilan” en exceso y sobre cualquier ocurrencia por intrascendente que ésta sea, con lo que su pensamiento se torna no ya ineficaz, sino, sobre todo, obsesivo. Esa manera anómala y desmesurada de pensar parece, pues, obedecer más a una motivación irracional -o si se prefiere, a aquella “enfermedad del espíritu” a la que aludía Baudelaire-, que a un principio racional. Por el contrario, Dupin se va a singularizar justamente por su precisión a la hora de razonar, por su calibrado cálculo y por una aguda capacidad de observación que le permite distinguir qué es relevante y qué no lo es en una situación dada<sup>44</sup>.

Con todo, lo importante es reparar en que la Razón (con mayúsculas) -que, como asegura la crítica en su totalidad es, a todas luces, la “heroína” indiscutible de los relatos detectivescos de E.A.Poe no sólo desde el punto de vista argumental, sino también desde el punto de vista formal\*-parece abrirse paso justamente a partir del personaje de Dupin. Donde, a nuestro modo de ver, primero puede atisbarse este principio de “lo racional”, operando como foco inicial que luego se extiende y permea otras instancias narrativas, es en la categoría del héroe. En un interesante artículo a propósito de las relaciones entre el método detectivesco de Poe y la abducción peirciana, Nancy Harrowitz (1983:249-250) observa que en muchos de los relatos de Poe, incluso en

<sup>44</sup> Cfr. La breve introducción del narrador a *Los crímenes de la Calle Morgue* (pp. 141-143, en inglés; pp. 425-428, en la versión española), acerca de la que discutiremos más detenidamente en epígrafes subsiguientes, en donde Poe *via* el narrador expone las facultades más sobresalientes del “analista”, es decir, del buen detective.

algunos que no son *per se* relatos policíacos -*El gato negro*, *Tú eres el hombre* o *El escarabajo de oro*-, la razón actúa como término mediador entre el mundo de la mente del narrador y el mundo físico donde habita; y que, en este sentido, sirve para poner orden -o por lo menos una apariencia de tal- en el caos de “lo hiperreal” de Poe. Una idea que, según la autora, puede apreciarse de manera particular en *Un descenso al Maelström*, donde el narrador cuenta cómo se salvó analizando las diversas formas físicas de los objetos que flotaban a su alrededor.

No obstante, si bien es cierto que, como apunta Harrowitz, la razón ya opera como una especie de “tabla de salvación” en algunos de los personajes de los relatos de terror de E.A.Poe, sin embargo, a nuestro entender, el principio racional únicamente adquiere un privilegio y un peso especiales en Dupin, el héroe-detective. Ante todo, porque aquí la razón se propone como **principio rector y regulador de la entera personalidad del héroe**, al que estarían subordinadas las otras demás facultades, incluso las así llamadas facultades “irracionales” (intuición, fantasía, imaginación...) del personaje. Pero fundamentalmente porque, desde nuestro punto de vista, la razón constituye justamente el elemento que introduce la transformación radical -transmutación, como ya dijimos- del héroe neurótico de Poe -el estereotipo del personaje culto, sofisticado, sensible, sumamente inteligente y sumamente exaltado- en un nuevo héroe que se distingue por su aguda inteligencia y su impecable actuación en el mundo. En este sentido, no parece aventurado afirmar que, en los relatos detectivescos de Poe, la Razón actúa tanto como **elemento de reestructuración y ordenación del mundo psíquico del héroe** cuanto como **principio de “curación”**, en la medida en que ella sería la encargada de sujetar, moderar y domeñar esas otras potencias irracionales del alma a las que ya aludimos con anterioridad.

Justamente por ello, a diferencia de los héroes góticos que, como ya dijimos, suelen perecer (bien físicamente, bien simbólicamente) devorados por su propia irracionalidad, en el caso de Dupin, el resultado de esta transmutación o reconfiguración es la creación de un personaje que, como el propio narrador de *Los crímenes de la Calle Morgue* no deja de observar, es un doble Dupin, el creativo y el resolutivo: “Observing him in these moods, I often dwelt meditatively upon the old philosophy of the Bi-Part Soul, and amused myself with the fancy of a double Dupin -the creative and the solvent<sup>45</sup>.” (*The Murders in the Rue Morgue*, p. 144).

Lo primero que habría que advertir es que el personaje de Dupin, en tanto que detective *amateur* que protagoniza la investigación racional, va a cumplir aquí con máxima eficiencia su papel como mero elemento funcional del relato, es decir, como “función del cuento”, en el sentido que Vladimir Propp le asigna a esta categoría. De

<sup>45</sup> “Al observarlo en esos casos, me ocurría muchas veces pensar en la antigua filosofía del *alma doble*, y me divertía con la idea de un doble Dupin: el creador y el analista”(vers.esp., p. 431)

ahí, seguramente, -de esa sutil economía de sentido que Poe nos propone en sus relatos de enigma-, que Monsieur Dupin haya de ser necesariamente otro de esos personajes con escasa profundidad psicológica -un maniquí- a los que, como ya vimos, se refería Cortázar (1956) a propósito de los cuentos de Poe. Pero, de no ser por su cualidad unidimensional, ¿cómo podría Dupin llevar a cabo con impecable eficacia el arduo cometido que se le ha encomendado? Precisamente porque es una *entelequia*, porque no está afectado de las múltiples dudas y vacilaciones que asaltan a otros personajes con mayor profundidad psicológica<sup>46</sup>, Dupin es capaz de lograr que la Razón (con mayúsculas) se convierta en un implacable perseguidor de lo irracional, que en el relato detectivesco se representa mediante esa segunda función desempeñada por el antagonista, o sea, el malvado criminal.

Sin embargo, conviene hacer memoria y remontarse a la genealogía de esas dos funciones, **protagonista-detective** y **antagonista-asesino** que articulan los relatos detectivescos de Poe y que, como decíamos, suponen la encarnación simbólica de “lo racional” y “lo irracional”. Es interesante advertir, a este respecto, que uno de los cuentos inmediatamente anteriores a *Los crímenes de la Calle Morgue* (1941) es precisamente ese perturbador cuento de *William Wilson* (1939). Ya comentamos que en este cuento el protagonista, William Wilson, hombre de costumbres disolutas -jugador, bebedor y pendenciero-, cree ser objeto de una feroz persecución desde su más tierna infancia por parte de una especie de doble en todo similar a él, hasta incluso en aquello que nos distingue y nos vuelve únicos, el nombre. Pero curiosamente, este *Döppelgänger* -para decirlo con Freud- que le hostiga permanentemente demuestra ser a lo largo de todo el cuento una especie de reflejo especular de su conciencia, si no su conciencia misma. Una conciencia ciertamente inquisitorial y despiadada que pone al descubierto públicamente sus trampas de tahúr, arruinando su buen nombre y su selecta posición social. En este desdoblamiento con visos de paranoia entre el disoluto William Wilson, el protagonista, y el honorable y formal William Wilson, su antagonista, ya se prefigura, a nuestro modo de ver, el **reparto de funciones** que Poe va a plantear en el género policiaco. Si bien, en los relatos detectivescos se opera una **inversión (o subversión) absoluta del esquema funcional** que exhibía el relato gótico.

Sería preciso insistir, ante todo, en que esa instancia que en los cuentos góticos de Poe apenas si tiene cabida y que en “William Wilson” es tan sólo un doble espectral (el, llamémosle así, “segundo William Wilson” no es sino la inquietante sombra de la conciencia. No en vano, el relato de Poe aparece encabezado por una cita de Chamberlain en la que textualmente se lee: “What say of it? What say CONSCIENCE grim, that spectre in my path?”<sup>47</sup> (*William Wilson*, p.626). Pero este vago espectro de la

<sup>46</sup>“Personajes redondos” según la célebre categorización de Forster.

<sup>47</sup> “¿Qué decir de ella? ¿Qué decir de la torva CONCIENCIA, de ese espectro en mi camino?”

conciencia parece haberse emancipado por completo, pasando a adquirir en los relatos detectivescos del autor una identidad propia, hasta el punto de convertirse en una *dramatis persona* claramente delimitada, el detective. La inversión del esquema funcional del relato gótico se torna mucho más extrema si reparamos en que, además, esta nueva *dramatis persona* ostenta nada menos que el papel protagonista: las funciones se han trocado y el “segundo William Wilson”, que con anterioridad era un oscuro e impreciso antagonista (la sombra de la conciencia que remedaba mordazmente cada gesto del auténtico William Wilson), se ha transformado en el protagonista indiscutible del relato detectivesco. Pues todo indica que Dupin, el flamante héroe del nuevo género concebido por Poe, representa no sólo -y como ya dijimos- la “criatura” más decente y honorable del autor, sino, sobre todo, esa **conciencia desgajada** de aquellos otros anti-héroes góticos que, al fin manumitida de las múltiples esclavitudes de lo irracional, viene a cobrarse sus derechos. Una conciencia que ahora se reviste con el pulcro manto de “La Razón”, pero que, preciso es subrayarlo, sigue actuando como perseguidor y mostrándose tan implacable con sus adversarios como despiadado era el siniestro doble de William Wilson, quien no cejó en su empeño hasta verlo completamente aniquilado. Claro está que la diferencia estriba en que en esta ocasión el perseguidor labora al amparo de la Ley y el Orden, lo cual, técnicamente, supone una indiscutible coartada. Inversamente, el disoluto William Wilson, antes protagonista del relato, pasa a ocupar la función de **antagonista** en los relatos detectivescos, convirtiéndose en cualquiera de los, a veces, insólitos adversarios de Dupin (un orangután, por ejemplo, en *Los asesinatos de la Rue Morgue*). Obviamente, por “William Wilson” no se alude aquí específicamente al personaje del relato de Poe, sino, por extensión, al variopinto espectro de asesinos, psicópatas y dementes que protagonizan muchos de sus cuentos de terror; y hasta incluso, a esa especie de entidad bastante más inasible a la que podríamos denominar “lo irracional”, o en expresión del propio Poe, *The Imp of the Perverse*, que indefectiblemente se apodera de todos los héroes del escritor. En los cuentos detectivescos, “lo irracional” ya no aparece encarnado en primera persona, en un “yo” narrativo -¿cuántos relatos de Poe no son la confesión a tumba abierta de algún oscuro crimen? [NOTA:Cfr.]-, sino que se ha sacado al exterior y se ha **objetivado en una tercera persona**, en otra *dramatis persona* que ya no coincide con la del protagonista. Y no deja de resultar destacable que, además, esta tercera persona, que anteriormente poseía una voz propia, haya pasado aquí a no tener voz alguna. Todos los adversarios de Dupin -al igual que ocurrirá con la mayoría de los rivales de los sucesivos detectives de ficción- son, curiosamente, invisibles e intangibles; únicamente los conocemos al final del relato, cuando la investigación ya ha concluido y se ha descubierto al malhechor. En la peculiar economía de funciones (y de sentido) que propone E.A.Poe en sus relatos de enigma, el **antagonista es un personaje**

**inexistente** desde el punto de vista narrativo, o más exactamente, sólo actúa como función narrativa que justamente “funciona” *in absentia*, pero carece de entidad psicológica alguna, no sabemos nada de él, jamás se le otorga la voz ni la palabra.

### 4.3. DEL MISTERIO ROMÁNTICO AL ENIGMA POLICIACO

Pero si, ciertamente, el caballero C. Auguste Dupin, en tanto que héroe de ficción y figura que presumiblemente encarna el “ideal del yo” de su autor, logra resolver con éxito la antinomia entre “las potencias racionales” y “las potencias irracionales del espíritu”, la solución narrativa que E.A.Poe arbitra para resolver este conflicto simbólico en el relato de enigmas es de signo bien diverso. Parece claro que la solución de Poe para este último no consiste en una integración más o menos armónica entre ambas tendencias, sino en la **VICTORIA última DE LA RAZÓN sobre LO IRRACIONAL**. Idea ésta que confirma la casi totalidad de la crítica sobre el género de la novela-enigma. Así, por ejemplo, Thomas Narcejac (1958: 53) señala que, considerada sociológicamente, la novela policiaca fue en sus orígenes el símbolo de una cruzada contra todos los fantasmas de la ilusión: “La mueve una certeza: el razonamiento tendrá, siempre y en todas partes, la última palabra.” Algo que queda de sobra patente en el propio argumento más o menos estereotipado de las obras del género en el que se nos presenta a un héroe -Dupin, Holmes o el propio Baskerville- capaz de resolver el enigma del crimen, o sea, la irrupción de lo irracional, a través del escrupuloso ejercicio de una investigación efectuada en términos puramente racionales. No obstante, el verdadero triunfo de lo racional en este tipo de narrativas tiene lugar no ya en el ámbito de lo temático o argumental, donde es a todas luces manifiesto, sino, al menos, de acuerdo con nuestra interpretación, en **EL PLANO SIMBÓLICO y FORMAL** al que ya aludimos al comienzo de este capítulo; es decir, en el modo específico en que Poe maneja los elementos arquetípicos del **MISTERIO** y la **INVESTIGACIÓN**.

#### 4.3.1. LO SINIESTRO.

Revisemos, por lo pronto, la categoría de misterio tal y como ésta se plantea a lo largo de la obra de E.A.Poe y, más específicamente, de qué manera el **MISTERIO** o “**LO MISTERIOSO**” se **transmuta** en una categoría sutilmente diferente, el **ENIGMA**, en sus tres relatos detectivescos.

El misterio, en calidad no sólo de elemento simbólico, sino también como principio constructivo, ya formaba parte de los relatos de terror de Poe. Sin embargo, se trata de un misterio en cierto modo cercano a la sensibilidad romántica y que se plantea

en términos similares a los de horror genuinamente gótico. Ya mencionamos en epígrafes anteriores que Poe compartía con el Romanticismo una similar consideración metafísica de la realidad, patente en su creencia de que existe una segunda dimensión más allá de la realidad tangible que somos capaces de percibir a través de nuestros sentidos. Y de ahí, tal vez, la sistemática intervención en la mayoría de sus cuentos de terror de “lo sobrenatural” en forma de espacios animados por oscuras fuerzas telúricas o personajes cuya conducta se ve súbitamente secuestrada por poderosos impulsos que escapan a su control, por no mencionar toda la amplia gama de fenómenos, llamémosle, paranormales, tales como presencias fantasmales, muertos que vuelven a la vida, dobles inquietantes...

Pero es sumamente importante reparar en que Poe trasciende los aspectos más superficiales y espectaculares de lo sobrenatural romántico -que se cifrarían en la creación de un decorado lo suficientemente tenebroso, unos personajes taciturnos y atormentados y el necesario clima de terror y expectación- para capturar la esencia del misterio romántico o del horror gótico. Tal y como Poe lo interpreta (en el sentido que este término tiene en el lenguaje musical), se diría que, más allá de toda esa aparatosa *mise en scène*, el misterio procede de lo que vamos a llamar **SOSPECHA METAFÍSICA**: la íntima zozobra acerca de la existencia de una segunda realidad agazapada y al acecho detrás de la realidad aparentemente normal y cotidiana. Algo así como una “realidad aparte”<sup>48</sup> en la que de improviso el poeta se desliza en una especie de inevitable “descenso al Maelström”, para utilizar el título de uno de los célebres cuentos del autor norteamericano. Esta “realidad aparte” presenta su cara más benéfica en el tratamiento de la naturaleza que ya se apreciaba en la poesía de Shelley, Keats o Wordsworth, quien en *Tintern Abbey*\* prácticamente rescata la antigua teoría de las correspondencias, según la cual la naturaleza constituye un sistema de símbolos sagrados que remiten a una dimensión espiritual o metafísica. Pero, desde luego, el romanticismo no ignora, como ya dijimos antes, esa otra vertiente menos bucólica y más inquietante de las fuerzas naturales que, sobre todo, se manifestaría en la concepción romántica de “lo sobrenatural”, tal y como, por ejemplo, se evidencia en algunos de los poemas de Coleridge o en el propio género de la novela gótica.

Ahora bien, como ya comentamos en otro lugar, Poe no se limita únicamente a reproducir ciertos planteamientos esenciales de la cosmovisión romántica, sino que opera un giro singular, al extremar el proceso de subjetivización que ya habían iniciado las poéticas del romanticismo, sumergiéndose de lleno en el lábil y complejo terreno de la psique, no sólo en su normalidad, sino fundamentalmente en sus manifestaciones más extremas y anómalas. En este sentido y aunque parece indiscutible que sus historias de

---

<sup>48</sup> Tomamos aquí prestado el término “realidad aparte” del libro de Carlos Castaneda, *Una realidad aparte*.



terror se instalan en lo que bien podríamos denominar el lado oscuro o “la sombra” del Romanticismo, la versión que Poe nos ofrece del misterio varía sutilmente respecto del planteamiento romántico. Es preciso reparar en que Poe **desplaza la sospecha metafísica** a la que antes nos referíamos del ámbito puramente externo al individuo donde lo situaba el romanticismo, es decir, de aquella naturaleza sobrenatural (animada por fuerzas que escapan al control humano), **al terreno subjetivo de la experiencia psíquica**. De manera que, en sus cuentos de terror, los sucesos sobrenaturales se yuxtaponen a la más diversa y variada fenomenología psicológica de los personajes, hasta el extremo de que ambos planos, lo sobrenatural y lo psíquico-irracional, se vuelven indistinguibles. Y de hecho, si nos fijamos algo más detenidamente, advertimos que en todas estas historias el misterio y el terror que lo acompañan no proceden tanto de la intervención de lo sobrenatural o de la irrupción de lo irracional en forma de atroces y extraños crímenes cuanto de la inquietante presencia de una **ambigüedad radical**: nunca sabemos a ciencia cierta si nos hallamos ante la narración más o menos objetiva de una serie de fenómenos extraordinarios que violan las leyes de la naturaleza, o bien, ante el relato exaltado de un narrador poco fiable que percibe la realidad de manera distorsionada. Más inquietante aún resulta preguntarse si, en efecto, los narradores de Poe poseen una percepción distorsionada, o más claramente, son locos enajenados, en cuyo caso parece fácil desestimar sus versiones de la realidad; o si por el contrario, poseen una percepción particularmente aguda y penetrante que les permite capturar los destellos de esas “realidades aparte” a las que antes nos referíamos. Poe alimenta deliberadamente todas estas desazonantes incertidumbres, difuminando a propósito las fronteras entre la locura y el *insight*, entre lo subjetivo y lo objetivo, lo psíquico y lo metafísico, de manera tal que el plano **psicológico (lo irracional)** se mezcla y confunde con el plano **parapsicológico (lo metafísico o sobrenatural)** <sup>49</sup>.

El efecto de esta yuxtaposición, del inquietante deslizamiento entre la realidad psicológica del personaje (que con frecuencia es un narrador en primera persona) y la realidad exterior a él, que habitualmente presenta un aspecto sobrenatural, se puede describir en términos de lo que Sigmund Freud (1916) denominó **UNHEIMLICH**, cuyo significado en español viene aproximadamente a ser **LO SINIESTRO**. Es sumamente significativo que Freud, apoyándose en la etimología de la voz alemana “*unheimlich*” así como en el análisis de diverso material psicológico e incluso literario -como el

<sup>49</sup> Precisamente por esta razón, los relatos de Poe consienten, a nuestro modo de ver, dos lecturas aparentemente incompatibles entre sí, al menos para el lector contemporáneo: aquélla que, considerándolos desde el punto de vista de la literatura fantástica en su modalidad de literatura de terror, los interpreta conforme a una clave “sobrenatural”, por así llamarla; o una segunda lectura que, utilizando otro tipo de clave psicológica más familiar para el lector contemporáneo, los considera como el relato minucioso de una serie de experiencias puramente subjetivas, fruto, bien de la percepción extremadamente distorsionada de un narrador poco fiable (por enajenado), bien del tipo de vislumbraimientos que se alcanzan en estados alterados de conciencia.

cuento de Hoffman “El hombre de arena”- define lo siniestro como aquello que en algún momento fue *heimisch* (familiar, entrañable, íntimo, hogareño), es decir, familiar a nuestra vida psíquica, pero que posteriormente y por efecto de la represión se tornó *unheimlich*, esto es, extraño y amenazante para el sujeto (cf.1919: 2.498-2.500). Y, cuestión importante, precisa Freud que lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, o en otras palabras, cuando lo que habíamos tenido por puro producto de nuestra imaginación cobra realidad ante nosotros (p.2.499). Sin duda, ésta es justamente la experiencia a la que, por lo general, suelen enfrentarse los personajes de los cuentos de terror de Poe: la mágica y terrible materialización en el exterior de sus propios fantasmas, de sus peores pesadillas. He aquí el carácter profundamente siniestro de las historias de E.A.Poe. Pues a diferencia de lo simplemente terrorífico, lo siniestro se produce no tanto por la cualidad anómala y sobrenatural de la realidad exterior, sino porque dichos sucesos externos resultan angustiosamente familiares al individuo y guardan una íntima relación con su vida psíquica, que, no obstante, su conciencia se niega a reconocer. Se produce, por tanto, cierto reconocimiento por parte del sujeto -o, utilizando el término aristotélico, una *anagnórisis*- y, al mismo tiempo, un rechazo visceral de aquello en lo que se reconoce y que le espanta.

Existen pocos cuentos que hayan logrado reproducir con mayor fidelidad esta esencia de lo misterioso-siniestro (lo *unheimlich*) que *William Wilson* (1839). En este cuento de Edgar Allan Poe, que, no por azar, pertenece a su etapa más tardía, se puede apreciar perfectamente con qué sutileza Poe va deslizándose, a través de una técnica narrativa impecable, desde la realidad exterior al personaje a su realidad psíquica interna y de qué modo ambos planos se solapan y confunden a lo largo del relato. El protagonista, William Wilson, narra en primera persona su extraño encuentro con un compañero de escuela también llamado William Wilson y extraordinariamente parecido a él en multitud de detalles. Esta especie de doble o imagen especular del protagonista irá desarrollando una progresiva animadversión contra él que se concreta, según nos cuenta el protagonista, en tratar de desenmascararlo, retándolo, burlándose de él y reproduciendo todos sus actos como si se tratara de su propia imagen en el espejo. Finalmente, en su último encuentro durante una velada en la que William Wilson (el protagonista) está jugando a las cartas y haciendo trampas a los otros jugadores, su doble aparece de improviso y lo delata para asombro de sus compañeros, provocando su descrédito y ruína en los círculos de la alta sociedad a los que William Wilson pertenecía así como su más completa devastación psicológica. El interés de este cuento radica, a nuestro modo de ver, en el hecho de que todo el relato se halla construido en torno a una ambigüedad narrativa fundamental que solapa las percepciones internas del yo-narrador con los hechos externos a él. En realidad, si nos atenemos al punto de vista

narrativo, es imposible discernir si estamos leyendo la historia de la feroz persecución de William Wilson por parte de un personaje anómalamente parecido a él en todos los aspectos, o bien, el relato paranoide de un sujeto con personalidad desdoblada que está fantaseando con la imagen familiar y extraña a la vez (*unheimlich*) de un doble, que es su igual y su rival.

En la casi inapreciable distinción que venimos comentando entre el horror gótico y lo misterioso-siniestro, es donde, según nuestra interpretación, Poe se aparta del romanticismo en lo que al tratamiento del misterio se refiere. En este último, todo apunta a que la “sospecha metafísica” proviene del descubrimiento o del atisbo de aquella inquietante “realidad aparte” a la que antes nos referíamos, pero se diría que tal sospecha no ha alcanzado de lleno al sujeto (aunque se halle implícita de manera seminal). Por el contrario, en las historias de Poe la duda y la sospecha se desplazan para recaer en el sujeto mismo. De manera que la **SOSPECHA METAFÍSICA se va traduciendo gradualmente en una SOSPECHA PSICOLÓGICA**, que es la que, si nuestra interpretación es correcta, dará pie posteriormente a las ficciones detectivescas. La esencia de lo siniestro consiste, pues, en la intuición de que lo extraño, lo anómalo, lo sobrenatural, en suma, se halla, primeramente, en el interior de uno mismo. Y de hecho, en los cuentos góticos de Poe ya encontramos una duda fundamental acerca de si dicha “realidad aparte” (meta-física, más allá de la física) es un mero eco de la frenética actividad de la psique humana: el resultado de una sutil modificación de nuestro punto de vista, bien como consecuencia de la enajenación mental, bien como efecto de cierto estado alterado de conciencia. En este sentido, el encuentro con lo misterioso para los personajes de Poe no consiste tanto en una caída al otro lado de la realidad (al lado meta-físico de la realidad) cuanto en un descenso a las profundidades abisales de su propio mundo psíquico. La locura, en su vertiente de paranoia -como es el caso de William Wilson- o en cualquiera de sus otras sobrecogedoras manifestaciones, suele ser, como sabe todo asiduo lector del escritor norteamericano, la terrible gratificación que obtienen los personajes de Poe como recompensa a estos descensos vertiginosos, o tal vez, como el precio que han de pagar por prestar ojos y oídos a esa segunda dimensión de la realidad, la “realidad aparte”.

#### 4.3.2. *EL ENIGMA.*

Pero, como ya dijimos, mientras que el caballero Dupin logra armonizar las fuerzas racionales y las potencias irracionales de su alma (la razón y la intuición), E.A.Poe no va a guiar los destinos del género policiaco por esos mismos derroteros. Desde el punto de vista simbólico, los relatos detectivescos de Poe se plantean como una **CRUZADA de LO RACIONAL CONTRA LO IRRACIONAL**; una ardua

batalla que, seguramente, no es del todo ajena al propio empeño de Poe por mantener un poco de orden en su pobre cabeza.

El primer indicio del triunfo de lo racional sobre lo irracional, o lo que viene a ser otra versión de lo mismo, del orden sobre el caos (lo magmático, lo telúrico, las infinitas posibilidades) radica en el nuevo tratamiento que E.A.Poe le confiere a lo misterioso en este tipo de relatos: **lo MISTERIOSO-SINIESTRO se TRANSFORMA aquí en el ENIGMA**. El enigma supone, en realidad, una manera de considerar el misterio o lo misterioso desde un punto de vista que ya sí diverge radicalmente del planteamiento romántico, pues, como acertadamente señala Valles Calatrava (1991: 42), esta categoría se halla segregada desde **una perspectiva ideológica** claramente **racionalista**. Y de hecho, la mayoría de los estudiosos del género policiaco coinciden, como explica Valles (*ibid.* pp. 37 y 40-41), en caracterizar el enigma como la presentación de unos sucesos criminales como misteriosos, oponiéndolos a la lógica de la investigación que finalmente los explicará. El enigma aparece así como un conjunto de hechos misteriosos o confusos de índole criminal que constituyen una dificultad para la razón del investigador, pero que finalmente son ordenados y explicados mediante procedimientos lógicos.

Sin embargo, es Thomas Narcejac -un clásico en el estudio de este género- quien acierta a captar la esencia del enigma, cuando señala (1958: 53) que en el relato policiaco, tal y como es concebido por E.A.Poe, “el misterio está imaginado en función de la investigación que debe aclararlo”. Aquí radica, a nuestro modo de ver, la principal diferencia que separa al enigma del misterio, tal y como Poe lo representaba en sus cuentos góticos. En los tres relatos detectivescos del autor, el misterio ya no precede a la escritura, sino que es su resultado: se ha convertido en un sofisticado diseño, un ingenio de la inteligencia del escritor, que él mismo plantea y él mismo se encargará de resolver lo más pulcra y eficazmente posible, escamoteándole la solución al lector hasta el final del relato. Y no se trata tanto de que en sus cuentos góticos Poe no premedite con idéntica alevosía y pericia narrativas todo el efectismo de lo misterioso<sup>50</sup>, sino de que, como él mismo declara en el prólogo a sus *Cuentos de lo grotesco y arabesco*, “Si muchas de mis producciones han tenido como tesis el terror, sostengo que ese terror no viene de Alemania, sino del alma”\*. Lo que, indudablemente, ya no está presente en los relatos detectivescos del escritor es ese misterio que precede a la escritura y que procede del terror del alma, de sus abismos insondables.

Basta leer superficialmente cualquiera de sus tres cuentos policiacos, para advertir que Poe ha logrado, al menos en apariencia, cerrar su particular caja de Pandora; o ha dejado de ser, en palabras de J.L.Borges (1952: 73), citando a Plinio (XXVIII, 2), “un *monstrorum artifex*, un tejedor de pesadillas”. Y hay que reparar en que lo primero que

---

<sup>50</sup> Vid. Poe, “The Poetic Principle” y “Philosophy of Composition”.

Poe hace para exorcizar de una buena vez toda esa aterradora pululación de espectros es darle la espalda a aquella “realidad aparte” que animaba no poca literatura romántica y que él mismo alimenta en sus cuentos góticos, al poblarlos con presencias inquietantes, sucesos extraordinarios, extraños seres que retornan de la muerte... En este sentido, el enigma supone la definitiva **CLAUSURA de la DIMENSIÓN METAFÍSICA** que sí se hallaba implícita en el misterio, puesto que el enigma ya no se apoya en lo sobrenatural, ni en la sospecha de la existencia de otros niveles de realidad, ni siquiera en el descenso a los siniestros sub-mundos de la propia psique del protagonista. Una clausura que viene a cancelar también la deuda literaria que Poe mantenía con la literatura del romanticismo, y lo que es más importante, con la mentalidad o la cosmovisión románticas, ya que, con la transmutación de “lo misterioso” en “lo enigmático”, Poe se está haciendo eco, seguramente sin saberlo, de una transformación más profunda y más generalizada, un cambio de *episteme* -para utilizar la terminología de Foucault- que ya se estaba gestando en el s.XIX. Se trata de lo que Narcejac muy acertadamente califica (1958: 65-68) como la transición de “lo maravilloso cándido” a “lo maravilloso lógico”. Es decir, ese momento histórico en el que el conocimiento científico comienza a hacer retroceder el ámbito de lo fabuloso, poniendo en cuestión las raíces de lo insólito y logrando que la imaginación deje de tomar en serio sus propias creaciones. Es justamente en este momento de transición cuando, en opinión del crítico francés (*ibid.* p.66), el triunfo de la razón hace posible otro aspecto de lo maravilloso: “lo maravilloso lógico”, en donde la lógica es la encargada de crear lo maravilloso (o lo misterioso, que en este caso vienen a coincidir), porque es ella quien plantea los problemas.

No es difícil advertir, por tanto, que, con independencia de otros elementos que concurren en el género policiaco, el solo planteamiento de lo misterioso como enigma ya entraña un claro predominio de lo racional frente a lo irracional, una batalla ganada a todo ese ámbito incierto, caótico y magmático que en los cuentos anteriores de Poe se anunciaba como lo misterioso-siniestro. En este sentido, y esto es algo fundamental para comprender la profunda transmutación que se ha operado en los relatos detectivescos de Poe, el enigma, sin necesidad siquiera de recurrir a su inseparable acompañante, la investigación, ya supone de antemano la **DOMESTICACIÓN Y NORMALIZACIÓN de lo irracional y de lo misterioso**, que en el género gótico corren a la par. Pues, por una parte, presupone acallar la sospecha metafísica a la que ya nos referimos a propósito de los cuentos góticos de Poe, negando u obviando la dimensión sobrenatural de la realidad; y por otra, implica empaquetar y etiquetar ese mismo ámbito de lo misterioso, o de lo *maravilloso cándido* -en términos de Narcejac-, en un formato racional, convirtiéndolo en un problema lógico, un acertijo, un enigma, en resumidas cuentas. De nuevo, Narcejac (1958: 67) acierta a dar con el *quid* de la cuestión al definir la lógica -

auténtica artífice del enigma- como “poderoso talismán”: “Ella sola prevé las sorpresas y los peligros cuando se aplica su poder. Es ella quien primero solicita lo extraño, y lo desafía. Le da forma para mejor exorcizarlo.” Y también J.L. Borges, que ha sabido captar como pocos lo que Umberto Eco (1983: 524) denomina “La metafísica policiaca”, asegura en una modesta nota a pie de página (cf. Borges, 1952: 74) que “No la explicación de lo inexplicable sino de lo confuso es la tarea que se imponen, por lo común, los novelistas policiales”. Digamos que este trasvase de “lo inexplicable” a “lo confuso” se lo debemos al genio de E.A.Poe; en esto justamente consiste la transmutación del misterio en el enigma. Con ello Poe logra reducir a la dimensión de lo humano y, en consecuencia, susceptible de ser comprendido y resuelto aquel Otro misterioso, sobrenatural e inexplicable del romanticismo.

#### **4.4. DE LA INDAGACIÓN IRRACIONAL A LA INVESTIGACIÓN POLICIACA**

Desde el punto de vista simbólico, la investigación policiaca no es sino la continuación natural de la lógica narrativa previamente instaurada mediante el enigma: su función principal estriba, a nuestro modo de ver, en llevar a término la **DOMESTICACIÓN DE LO IRRACIONAL** a través de la **INVESTIGACIÓN RACIONAL** que protagoniza el detective. Ya mencionamos en otro lugar que la crítica en torno al género policiaco (en su vertiente de novela-enigma) suele subrayar precisamente el carácter racional de la investigación detectivesca, consideración que, desde luego, se ajusta en gran medida a la mayoría de obras pertenecientes al género. Sin embargo, en el caso de Poe, quien, no lo olvidemos, es el artífice de dicho género, esta idea ha de ser revisada cuidadosamente. En primer lugar, porque, como veremos a continuación, lo que Poe entiende por “lo racional” o “la razón” (a la que más precisamente suele referirse como “raciocination”) dista mucho de parecerse a nuestra actual concepción de dicha facultad, y hasta incluso, a la noción decimonónica de la misma. Pero también porque, como trataremos de demostrar a lo largo del presente capítulo, la investigación policiaca se plantea en los relatos de Poe primordialmente como una **INDAGACIÓN PSICOLÓGICA** que pretende sondear en la mente del adversario con el fin de descubrirlo y capturarlo. En este sentido, y como también tratará de probarse, la investigación policiaca guarda toda una serie de interesantes semejanzas con las extrañas y, por lo general, irracionales indagaciones que llevan a cabo algunos de los protagonistas de los cuentos de terror de Edgar Allan Poe.

#### 4.4.1. LA INVESTIGACIÓN RACIONAL-ABDUCTIVA.

Examinemos, pues, en primer lugar, en qué términos específicos plantea Poe la así denominada “investigación racional” del detective. Hay que recordar, ante todo, que la posición que Poe mantiene acerca de “lo racional” es considerablemente ambigua y aun contradictoria. Si, por una parte, el escritor repudiaba esa inclinación tan propia de su época -corrompida, en su opinión, por un racionalismo y un materialismo extremos- que exalta la razón científica por encima de la intuición poética\*; por otra, se mostraba absolutamente fascinado por los poderes de la razón, tal y como queda patente en su interés por la criptografía o por la resolución de todo tipo de problemas, puzzles, anagramas, jeroglíficos, etc<sup>51\*</sup> (cfr. Wilbur, 1966: 101). Pero, seguramente, donde con mayor claridad Poe expone su peculiar concepción de esta facultad mental es en la ya citada introducción a *Los crímenes de la calle Morgue*, que constituye un breve pero interesantísimo tratado acerca de lo que el autor denomina las “**facultades analíticas**”, en el que, a través del anónimo narrador, Poe establece no sólo el método de la investigación detectivesca, sino también las premisas filosóficas que en lo sucesivo se convertirán en fundamentos incuestionables del género de la novela-enigma.

Significativamente, Poe comienza dicha introducción señalando que: “As the strong man exults in his physical ability, delighting in such exercises as call his muscles into action, so glories the analyst in that moral activity which *disentangles*” (*Murders in the Rue Morgue*, p. 141)<sup>52</sup>. Y de ahí -explica Poe (*ibíd.*)- la afición del “analista” por ocupaciones tan aparentemente triviales como enigmas, acertijos o jeroglíficos que le sirven tanto de entretenimiento como de entrenamiento para sus facultades mentales. Por lo pronto, ya puede apreciarse hasta qué punto Poe asocia la razón, a la que más precisamente se refiere aquí como “facultad analítica”, con la capacidad de “desenredar”, esto es, de descifrar algún enigma de difícil resolución. A continuación, Poe procede a explicar en apenas tres páginas en qué consiste la mencionada facultad, delineando lo que a todas luces puede considerarse como una precisa metodología que será la que justamente le permita a Dupin resolver felizmente los tres enigmas criminales que se le plantean en los tres relatos que protagoniza. Señala el narrador, en primer lugar, que la capacidad de resolución se ve muy vigorizada por el estudio de las matemáticas y de su rama más alta, el análisis (*ibíd.*). Y para ilustrar su particular concepción del *análisis* así como las diferencias entre éste y el mero cálculo, Poe se va a servir del célebre ejemplo del juego de damas y de otro juego de cartas muy de moda

<sup>51</sup> Cuentos como *El escarabajo de oro* repleto de mensajes cifrados o los mismos relatos detectivescos de Poe dan buena cuenta de lo señalado.

<sup>52</sup> “Así como el hombre robusto se complace en su destreza física y se deleita con aquellos ejercicios que reclaman la acción de sus músculos, así el analista halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en *desenredar*” (vers.esp.,p.423)

por aquella época llamado *whist*. A diferencia del ajedrez, en el cual, a decir del autor, “what is only complex, is usually mistaken (a not unusual error) for what is profound” (p.141)<sup>53</sup>, en el más sencillo juego de damas lo que se pone a prueba no es tanto la capacidad de concentración del jugador (como sucedería en el ajedrez), sino su capacidad de penetración proveniente de una perspicacia superior (cfr. *Ibíd.* pp. 142-143). Justamente en relación a ambos juegos (las damas y el *whist*), Poe va a destacar dos cualidades o facultades, que, a su entender, se hallan asociadas con el *análisis*, y que habría de poseer todo buen jugador y, presumiblemente, todo buen detective para llevar a cabo la investigación racional. Se trata de la **observación** y la **deducción**:

*But it is in matters beyond the limits of the mere rule that the skill of the analyst is evinced. He makes, in silence, a host of observations and inferences. So, perhaps, do his companions; and the difference in the extent of the information obtained, lies not so much in the validity of the inference as in the quality of the observation. The necessary knowledge is that of what to observe. (p. 142)*<sup>54</sup>

Puede apreciarse, a partir de lo visto, que lo que Poe entiende como las “facultades analíticas” indispensables para el ejercicio de la investigación detectivesca se aparta considerablemente tanto de nuestra concepción ordinaria de la razón o de lo racional como de la noción propiamente decimonónica y científicista de la misma. Pero donde, sin lugar a dudas, el escritor norteamericano más diverge de la concepción decimonónica de lo racional es en la estrecha relación que propone al final de este breve exordio entre el *análisis* y la **imaginación**, relación que nos incita a sospechar que, probablemente, Poe está utilizando el término *análisis* en un sentido bien diverso al usual. A fin de delinear la distinción entre el mero ingenio y la aptitud analítica, el autor (via el narrador de *Los crímenes de la calle Morgue*) señala:

*Between ingenuity and the analytic ability there exists a difference far greater, indeed, than that between the fancy and the imagination, but of a character very strictly analogous. It will be found, in fact, that the ingenious are always fanciful, and the truly imaginative never otherwise than analytic. (p.123)*<sup>55</sup>

<sup>53</sup> “Lo que sólo resulta complejo es equivocadamente confundido (error nada insólito) con lo profundo”(p. 426)

<sup>54</sup> “Pero la habilidad del analista se manifiesta en cuestiones que exceden los límites de las meras reglas. Silencioso, procede a acumular cantidad de observaciones y deducciones. Quizá sus compañeros hacen lo mismo, y la mayor o menor proporción de informaciones así obtenidas no reside tanto en la validez de la deducción como en la calidad de la observación. Lo necesario consiste en saber *qué* se debe observar.” (p.427)

<sup>55</sup> “Entre el ingenio y la aptitud analítica existe una diferencia mucho mayor que entre la fantasía y la imaginación, pero de naturaleza estrictamente análoga. En efecto, cabe observar que los ingeniosos



En un interesante artículo -ya mencionado con anterioridad- en el que relaciona el método detectivesco de E.A.Poe con las teorías sobre la abducción del semiótico norteamericano C.S.Peirce, Nancy Harrowitz (1983:258), incidiendo en el primer pasaje arriba citado donde el narrador ofrece un ejemplo de cómo procede el *análisis* en el juego de damas, detecta que aquí Poe se está refiriendo a un tipo de habilidad mucho más compleja que la simple elaboración de operaciones inductivas y deductivas, a las que Poe se refiere como “cálculo” y que ilustra con su otro ejemplo de la partida de ajedrez. Y, en efecto, a partir de un riguroso y detenido estudio de un largo pasaje posterior de *Los crímenes de la calle Morgue* (cfr. pp. 145-147 y 429-434, vers.esp.) en el que Dupin es capaz de adivinar el hilo de los pensamientos de su compañero el narrador mediante la elaboración de una serie de conjeturas realizadas a partir del método analítico previamente descrito, Harrowitz (*ibíd.*, pp. 253-258) demuestra que el *modus operandi* al que Poe se refiere mediante el término de *análisis* se corresponde extraordinariamente con el concepto peirciano de **ABDUCCIÓN**, ya visto a propósito de Eco en la primera parte del presente trabajo de investigación. Esta relación se veía, además ratificada -como asegura la autora (*ibíd.* 258-259)- por diversos pasajes en los que Dupin, explicitando su peculiar modo de operar en la investigación, enuncia toda una serie de planteamientos asombrosamente similares a los utilizados por C.S.Peirce, casi un siglo más tarde, para explicar el funcionamiento de los procesos abductivos.

#### 4.4.2. LA INVESTIGACIÓN DETECTIVESCA COMO INDAGACIÓN PSICOLÓGICA.

Hasta aquí hemos visto de qué modo opera la investigación policiaca en su vertiente de indagación racional, que es, como dijimos, aquel aspecto sobre el que más incide la crítica acerca del género policiaco. Sin embargo, lo que, en general, el discurso crítico -al parecer, más interesado en destacar el talante racionalista de la investigación- suele obviar es el carácter de **INDAGACIÓN PSICOLÓGICA** que en los relatos de Poe reviste la investigación policiaca. Y lo que, hasta donde nosotros sabemos, ni siquiera ha llegado a considerarse es el tenue hilo de continuidad que la investigación del detective mantiene con esas otras indagaciones presuntamente irracionales que llevan a cabo los protagonistas de los relatos de terror del escritor norteamericano. Ya que, al menos, según nuestra hipótesis, la investigación racional, que, efectivamente, supone una innovación narrativa indiscutible por parte de Poe, no es, sin embargo, un elemento que surja *ex nihilo*, sino que, al igual que sucede con los otros parámetros que hemos venido analizando (el espacio, el héroe, el misterio), constituye el resultado de

---

poseen siempre mucha fantasía mientras que el hombre *verdaderamente* imaginativo es siempre un analista” (p. 428).

una especie de “transmutación química” de elementos ya presentes en otros relatos del autor.

Sin restar validez alguna a la interesantísima relación que, como acabamos de ver, Harrowitz (1983) propone entre el método de Dupin y la abducción peirciana, es preciso reparar en que muchas de las indicaciones acerca del *modus operandi* del buen jugador que el narrador de *Los crímenes de la calle Morgue* proporciona en los pasajes que se han ido citando con anterioridad poseen un indudable carácter psicológico, en la medida en que se asientan sobre una premisa fundamental: conocer cómo es la *psique* (cuya etimología griega apunta al doble significado de mente y alma) del adversario. Y de hecho, la propia Harrowitz al comentar (1983: 157) uno de esos pasajes -ya mencionado (cfr. pp. 145-147 y 429-434, vers.esp.)- en el que Dupin adivina lo que piensa su compañero el narrador no puede por más que admitir que “Dupin utiliza aquí una buena dosis de proyección”. A nuestro modo de ver, no se trata tanto de la “proyección”, mecanismo psicológico conforme al cual el individuo proyecta de manera inconsciente en el otro un conjunto de imágenes o pensamientos que pertenecen a sí mismo, pero que rechaza y, en consecuencia, atribuye a los demás, cuanto de lo que, como trataremos de demostrar a continuación, el propio Dupin denomina **identificación**. Y de hecho, basta releer la introducción con cierto detenimiento para comprobar que todos los juegos (damas, *whist*, pares o nones) que Poe propone como metáforas analógicas de la investigación detectivesca se apoyan en la identificación a la que en repetidas ocasiones tanto el narrador como Dupin consideran como operación mental clave de su método analítico (cfr.p. *Murders in the Rue Morgue*, p. 142 y *The Purloined Letter*, p.215). A propósito del ya mencionado juego de damas, que, como se dijo, Poe estima como uno de los más idóneos para favorecer el ejercicio de las facultades analíticas, se señala:

*Deprived of ordinary resources, the analyst throws himself into the spirit of his opponent, identifies himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance, the sole method (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may seduce into error or hurry into miscalculation. (p. 142)<sup>56</sup>(negrita nuestra)*

Y análogamente, al referirse al juego del *whist* y a la decisiva importancia que en éste tienen las facultades de la observación y la deducción, el narrador de *Los crímenes...* -en un largo pasaje, que deliberadamente hemos omitido anteriormente con objeto de destacarlo aquí- incide en la necesidad de que el buen jugador efectúe una serie de operaciones que, desde luego, están relacionadas con el intento de auscultar en

<sup>56</sup> “El analista consigue *penetrar en el espíritu* de su contrario. Por tanto, se *identifica con él* y a menudo descubre de una ojeada el único medio -a veces, en realidad absolutamente sencillo-, en virtud del cual puede inducirle a error o llevarlo a un cálculo equivocado.”(vers.esp.,p.142)(cursiva nuestra)

la mente de sus compañeros de juego a través de cualquier mínimo gesto o movimiento de estos:

*He examines the countenance of his partner, comparing it carefully with that of each of his opponents...; he notes every variation of face as the play progresses; from the manner of gathering up a trick he judges whether the person taking it, can make another in the suit...; embarrassment, hesitation, eagerness, or trepidation- all afford, to his appatently intuitive perception, indications of the true state of affairs. (Murders in the Rue Morgue, pp.142-143)<sup>57</sup>.*

También en *La carta robada* (cfr. pp. 215-216 ; pp. 535-536, vers.esp.), Dupin, que acostumbra a burlarse del prefecto de la policía parisina por la torpeza de sus rutinarios métodos, saca a relucir el juego infantil de “pares o nones” para ilustrar cómo hasta un niño de corta edad es capaz, a diferencia del prefecto, de adivinar la jugada de sus adversarios mediante la observación y el cálculo de la astucia de estos últimos. E interrogado por Dupin acerca de cuál era su método de adivinación, el niño significativamente responde, según nos refiere Dupin:

*When I wish to find out how wise, or how stupid or how good, or how wicked is any one, or what are his thoughts at the moment, I fashion the expression of my face, as accurately as possible, in accordance with the expresión of his, and then wait to see what thoughts or sentiments arise in my mind or heart, as if to match or correspond with the expression. (The Purloined Letter, p. 215-216)<sup>58</sup>*

No deja de ser destacable que, considerada desde este ángulo, la investigación detectivesca guarde una interesante semejanza con aquellas **prospecciones psicológicas** en el interior de sí mismos o de otros que realizan muchos de los “héroes neurasténicos” de Poe en sus cuentos de terror. Si bien, como ya dijimos, en este tipo de cuentos tales sondeos parecen obedecer a motivaciones predominantemente irracionales y obsesivas, que, en consecuencia, escapan por completo al control de los personajes. Pero lo interesante es que, si seguimos más de cerca el tipo de procedimiento que, de manera

<sup>57</sup>“examinar el semblante del compañero, comparándolo cuidadosamente con el de cada uno de sus oponentes...; advierte cada variación de la fisonomía a medida que avanza el juego...; juzga si la persona que la recoge será capaz de repetirla en el mismo palo...; la vacilación, el apuro o el temor...todo ello proporciona a su percepción, aparentemente intuitiva indicaciones sobre la realidad del juego” (vers.esp., pp.427-428)

<sup>58</sup> “Si quiero averiguar si alguien es inteligente, o estúpido, o buen, o malo, y saber cuáles son sus pensamientos en ese momento, adapto lo más posible la expresión de mi cara a la de la suya, y luego espero hasta ver qué pensamientos o sentimientos surgen en mi mente o en mi corazón, coincidentes con la expresión de mi cara.” (vers.esp. p.536)

inconsciente<sup>59</sup>, asumen algunos de ellos a la hora de efectuar sus insólitos sondeos en la psique propia o ajena, descubriremos que, con frecuencia, hacen uso del antes mencionado recurso de la identificación, sólo que en un sentido y con una intención bien diversos de los que animan al detective Dupin. En ellos, el irreprimible impulso de bucear en la psique del “otro” para escrutarla conduce de manera casi inevitable, o bien, a que el protagonista arroje toda suerte de proyecciones inconscientes sobre otros personajes, confundiendo su propia imagen interna con la de los demás; o bien, a que, identificándose con ellos, termine disolviendo el límite entre sí mismo y el “otro” hasta el extremo de diluirse.

En el interesante estudio preliminar a su traducción de los cuentos de Poe al español, Cortázar (1956: 43) alude a la “absoluta incapacidad de Poe para penetrar en el espíritu ajeno” y a que, en consecuencia, el autor considere que lo que a él le sucede es lo que universalmente acontece: “sus leyes le parecen leyes de la especie” (*ibíd.*). Ignoramos si esta un tanto enérgica observación del escritor argentino se ajusta verdaderamente a la personalidad de Poe, pero sí resulta hasta cierto punto operativa para describir a algunos de los personajes de sus cuentos de terror. Sólo que en el caso de estos últimos, la “incapacidad para penetrar en el espíritu ajeno” parece proceder, a nuestro juicio, más que de un ilimitado egotismo, de cierta confusión primordial que les impide establecer un límite claro entre ellos mismos y los demás. Muchas de las historias de Poe describen, como sabemos, las extrañas relaciones de personajes entre los que se producen las más variadas y extraordinarias transferencias psicológicas y aun parapsicológicas. Pero hay que reparar en que, probablemente, todas estas raras *simpatías* no serían posibles si no fuera porque el protagonista -cuyo hilo discursivo es el que habitualmente teje la historia- no hubiera previamente establecido una especie de *continuum* psíquico indiferenciado entre él mismo y el resto de los personajes. Y de hecho, si seguimos atentamente el discurso de estos personajes, fácilmente advertiremos de qué manera van elaborando una red tan tupida de identificaciones y asociaciones irracionales entre ellos y todo cuanto les rodea que los límites naturales entre el “yo” y el “tú” quedan por completo difusos, de manera que la impresión que, en última instancia, obtiene el lector es que el resto de los personajes secundarios únicamente actúan como ecos o imágenes refractadas del personaje principal\*<sup>60</sup>. Esta impresión

<sup>59</sup> Obviamente, cuando nos referimos al comportamiento “inconsciente” de cierto personaje, en absoluto pretendemos aplicar a entidades ficticias como son los personajes de un cuento categorías que únicamente se pueden atribuir a seres de carne y hueso. Éste sería, sin duda, un planteamiento crítico absurdo. Se trata, más bien, de identificar hasta qué punto el comportamiento de cierto personaje está marcado narrativamente como “inconsciente”, o más claramente, como algo que éste efectúa de manera compulsiva y automática sin darse cuenta cabal de que lo hace. Los relatos de terror de Poe están, desde luego, plagados de personajes cuyos comportamiento deliberadamente se elabora desde el punto de vista narrativo con el fin de conseguir este tipo de efecto.

<sup>60</sup> Claro está que esta especie de “*panpsiquismo*” que caracteriza las relaciones entre los personajes en todos estos cuentos constituye, en buena medida, el artificio narrativo del que se sirve Poe para

resulta particularmente evidente en toda esa serie de relatos de Poe que versan sobre las extrañas relaciones de algún personaje masculino con su incorpórea y casi siempre letal amada: *Morella* (1835), *Berenice* (1835), *Ligeia* (1838), *Eleonora* (1842) y, hasta incluso, *La caída de la Casa Usher* (1839), cuentos que Cortázar, con buen juicio crítico, reúne bajo la rúbrica de “relatos de lo sobrenatural”. Así por ejemplo, en *Ligeia* se puede advertir cómo, antes de que se produzca el truculento desenlace en el que Ligeia, la primera y difunta esposa del protagonista, se posesiona literalmente del cuerpo de Rowena (su segunda esposa), la identificación entre el protagonista y Ligeia ya está operando de manera muy activa. Al releer la primera parte del relato en la que el protagonista hace una pormenorizada descripción de Ligeia, encontramos un largo y curiosísimo pasaje (cf. pp. 655-657; y pp. 304-307, vers. esp.) consagrado a los ojos de su bienamada. El protagonista nos informa, en primer lugar, de que justamente a través de ellos “Ligeia’s beauty passed into my spirit” (*ibíd.*)<sup>61</sup> (*Ligeia*, p. 656) para indicar a continuación que: “And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia’s eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression... And (strange, oh, strangest mystery of all!) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression.”<sup>62</sup> No es difícil apreciar de qué manera la identificación del protagonista con su amada, que se inicia a través de su intensa contemplación de ésta, da paso a un segundo momento en el que imperceptiblemente el héroe ya cree estar observando el universo a través de los ojos de Ligeia, con lo que, evidentemente, la identificación ya se ha consolidado de tal modo que no puede distinguir con claridad entre sí mismo y ella. A nuestro modo de ver, únicamente en virtud de este mecanismo psicológico se puede explicar que, con posterioridad, el protagonista “sienta” que la sobrenatural voluntad de su primera esposa logra triunfar, apoderándose del espíritu y la vida de su segunda esposa. Cuando -y aquí está la doble clave que suele manejar Poe en las “historias de lo sobrenatural”- otra lectura posible (una lectura fáctica) es que él mismo, sin apercibirse de ello, ha ido disponiendo todos los elementos necesarios para la muerte de su segunda esposa, en particular, un fastuoso tálamo mortuorio (valga el oxímoron)<sup>63</sup>.

Si ahora nos trasladamos a los relatos detectivescos de Poe, advertiremos que también Dupin, dejándose guiar esta vez por el “método analítico”, efectúa una

---

producir todo ese efectismo de lo terrorífico y lo sobrenatural. Pues de no ser porque implícitamente se postula la posibilidad de que se produzcan extraños trasvases entre una y otra mente, asombrosas y aterradoras transferencias entre el culpable y el asesino; o, en definitiva, de no ser porque -como ya comentamos en otro lugar- en los cuentos de Poe la psicología común cede paso al ámbito de lo parapsicológico ¿cómo podríamos asistir al surgimiento del terror sobrenatural?.

<sup>61</sup> “La belleza de Ligeia penetró en mi espíritu”, asegura el protagonista (vers. esp., p. 306)

<sup>62</sup> “Y así cuántas veces, en mi intenso examen de los ojos de Ligeia, sentí que me acercaba al conocimiento cabal de su expresión...Y (¡extraño, ah, el más extraño de los misterios!) encontraba en los objetos más comunes del universo un círculo de analogías con esa expresión” (vers. esp., p. 306).

<sup>63</sup> Cf. Basler (1948) y Griffith (1954) para otras interpretaciones de *Ligeia*.

prospección gradual y a tientas en la psique del “otro”, que, en este caso, ya no es ni la amada, ni el inquietante *döppelgänger*, ni la víctima potencial, sino un adversario desconocido. Y asimismo, tal y como evidencian las citas arriba referidas a propósito de los diversos juegos que sirven como analogía a la investigación detectivesca, Dupin se sirve para este tipo de sondeos no sólo de procedimientos racionales y abductivos, sino, fundamentalmente, de la **identificación** como operación clave de su método analítico y como recurso indispensable para descubrir al asesino. Otra curiosa analogía entre la investigación que lleva a cabo Dupin y las irracionales indagaciones de los héroes de los cuentos de terror radica en que, en ambos casos, la identificación procede de manera similar. Si, como vimos, el protagonista de *Ligeia* pretende sondear en el espíritu de ésta y apoderarse de todos sus secretos a través del intenso escrutinio de los ojos de su amada; el narrador de *Los crímenes de la calle Morgue* literalmente aconseja “to throw himself into the spirit of the opponent”<sup>64</sup>. Y recordemos que, justamente con el fin de “penetrar en el espíritu” del adversario, en esa misma introducción se insiste repetidamente en la necesidad de que el jugador/analista/detective desarrolle al máximo sus facultades de observación: también aquí se trata de escrutar, tal y como lo haría el obsesionado y ardiente esposo de Ligeia, cada uno de los gestos, movimientos, miradas o estados de ánimo no ya de la amada, sino del adversario. En esa misma línea de actuación, el sagaz niño que Dupin toma como ejemplo de cómo ha de procederse correctamente en una investigación lleva la identificación al extremo de mimetizarse con sus compañeros de juego (adopta la expresión de sus caras) para averiguar cuáles son las intenciones de éstos. Y, por su parte, el propio Dupin en *La carta robada* consigue averiguar el paradero de la carta, porque, previamente -y a diferencia del prefecto de policía-, se ha identificado con la mente del ladrón y, a partir de ahí, ha logrado conjeturar atinadamente cuál iba a ser su manera de proceder a la hora de esconder la carta: colocarla en un sitio que, por demasiado obvio y sencillo, escaparía a los minuciosísimos y exhaustivos (aunque torpes) registros del prefecto de la policía parisina. Desde este punto de vista, no parece descabellado, por tanto, conjeturar que las investigaciones que lleva a cabo Dupin constituyen una especie de versión corregida y mejorada de las indagaciones psicológicas efectuadas por un Roderick Usher o cualquiera de los protagonistas de los relatos antes mencionados.

No obstante, sería del todo inexacto afirmar que, pese a todas las semejanzas, ambos tipos de indagaciones son idénticas. La investigación detectivesca representa otra de esas sorprendentes transmutaciones que Poe lleva a cabo al transitar del género de terror al género detectivesco. Y en este sentido, supone la creación de un arquetipo literario (simbólico y formal) nuevo que no figura ni en los relatos anteriores de Poe, ni tampoco en la literatura precedente. La novedad estriba, a nuestro modo de ver, en el

<sup>64</sup> “penetrar en el espíritu del oponente”(vers.esp., p.143).

radical cambio de enfoque literario, filosófico e ideológico que se le ha imprimido a un mismo tema o motivo -en este caso, la indagación psicológica- en el transcurso de esa transición de un género a otro. Lo primero que habría que advertir, en este sentido, es que mientras que los protagonistas de todos esos relatos de lo sobrenatural -arriba comentados- terminan sucumbiendo al albur de no se sabe qué presencias sobrenaturales e intangibles; o bien, si utilizamos una clave de lectura no-metafísica, perecen en la intrincada red de sospechas y extrañas ideas que ellos mismos han fabricado; Dupin logra salir sorprendentemente **indemne y victorioso de esa prospección psicológica en el “otro”** que, al fin y al cabo, supone toda investigación detectivesca. Y hasta incluso, en este caso, es el protagonista quien logra ganarle la partida a ese “otro” misterioso e invisible que se encarna en la figura del temido adversario.

Su éxito se debe, en primer lugar, a que, si nos fijamos, Dupin es el único personaje de Poe que ha logrado escabullirse de esa maraña irracional en la que se desenvuelve el pensamiento de los otros héroes. Y lo que es más importante, ha conseguido liberarse de aquella concepción igualmente irracional conforme a la cual los otros protagonistas de Poe establecían toda suerte de asociaciones, identificaciones y transferencias entre sí mismos y el resto de los personajes, y que, con anterioridad, nosotros denominábamos *panpsiquismo*. Pues parece evidente que, en contraste con los otros personajes de Poe, Dupin sí logra distinguir nítidamente entre “yo” y “tú”/ “otro”, o bien, entre “sí mismo”, como entidad diferenciada, y todo lo que le rodea y está fuera de él. Y en este sentido, una de las modificaciones más radicales que, a nuestro modo de ver, se operan en la transición del género gótico al detectivesco es que en este último la indagación psicológica deja de ser una búsqueda más o menos irracional y caótica en el interior del yo-protagonista para convertirse en una **prospección psicológica en “El otro”**. Un planteamiento que, desde luego, resultaba inviable en los otros cuentos de Poe, desde el momento en que en ellos ni siquiera parecía arbitrarse un espacio narrativo definido en el que situar al “otro” como personaje claramente diferenciado del yo-protagonista. Desde nuestro punto de vista, esto explicaría por qué, en los relatos detectivescos, la investigación adquiere, por primera vez en la obra de Poe, un **carácter objetivo** en el sentido más esencial del término: aquello sobre lo que se investiga, sea un aspecto de la propia personalidad o un aspecto de la personalidad de los otros personajes, es ya algo que se ha exteriorizado, que se simboliza como “otro” y que, en consecuencia, puede examinarse como objeto de investigación.

Justamente por esta razón, en los relatos policíacos la identificación opera de manera radicalmente diferente y es gestionada por Dupin de un modo que poco tiene que ver con la manera en que la utilizan los protagonistas de los relatos de terror. Pues, a juzgar por lo ya señalado a propósito de *Ligeia* o *La caída de la Casa Usher*, parece evidente que en este tipo de relatos la identificación está operando -o al menos, así se

representa narrativamente- como mecanismo psicológico inconsciente; o dicho de otro modo, aquí los personajes evidentemente no poseen control alguno sobre ella: el protagonista de *Ligeia* se identifica con ésta hasta el punto de confundir su propia identidad y voluntad con la de su amada no como consecuencia de una intención deliberada, sino -según puede rastrearse textualmente- arrastrado por la ardiente pasión que le consume y obsesiona. Igualmente sucedería con el personaje de Roderick Usher, quien, asaltado por toda clase de extraños pensamientos y obsesiones, llega a considerar que, efectivamente, su destino, el de su hermana y el de la propia mansión discurren de manera fatalmente paralela. No es éste, desde luego, el caso de Dupin, quien -si recordamos todas las citas que se han ido refiriendo con anterioridad- es capaz, ante todo, de reflexionar sobre cómo procede la identificación; y a partir de esta reflexión, logra transformar lo que en principio se presentaba como mecanismo psicológico más o menos automático y compulsivo en un **recurso cognitivo**. Con el personaje de Dupin, la identificación se eleva, por tanto, al rango de **operación mental** que puede ser manejada a voluntad y de manera absolutamente deliberada con un fin o un propósito concretos, convirtiéndola, además, en recurso clave de la investigación policiaca. Una operación que, por cierto, el inseparable compañero del detective resume en *La carta robada* como: “An identification of the reasoner’s intellect with that of his opponent” (*The Purloined Letter*, p.215) y que, de acuerdo con su explicación, consiste en “And the identification,” I said, “of the reasoner’s intellect with that of his opponent, depends, If I understand you aright, upon the accuracy with which the opponent’s intellect is admeasured.” (*Ibid.*, p.216)<sup>65</sup>. De manera que, en este caso, la identificación se convierte en el procedimiento cognitivo que le permite al héroe-detective llevar a cabo una investigación objetiva de la mente de sus adversarios, es decir, profundizar en la psique del “otro” sin llegar a fundirse o a confundirse con él.

Ahora bien, lo que todavía dista de quedar claro desde el punto de vista de esa peculiar economía simbólica que Poe instaura en sus relatos detectivescos es **quién es o a quién representa el “otro”**, ese adversario invisible al que se enfrenta el detective Dupin en los tres relatos policiacos. En su breve ensayo titulado “Sobre Chesterton”, Jorge Luis Borges observa (1935: 127-128), no sin ironía, que “los practicantes chapuceros” del género policiaco “abundan en la historia de una alhaja puesta al alcance de quince hombres y luego retirada por el manotón de uno de ellos. Se imaginan que el hecho de averiguar de qué apellido procedió el manotón es de considerable interés.” En este mismo sentido, Narcejac (1958: 67) señala que, en esencia, los relatos policiacos tratan “del duelo entre el detective y las potencias del mal”. Y en efecto, basta seguir

<sup>65</sup> “La identificación del intelecto del razonador con el de su oponente”; “Si comprendo bien -dije- la identificación del intelecto del razonador con el de su oponente depende de la precisión con la que se mida la inteligencia de este último” (vers.esp. p. 536)



con cierta atención el hilo filosófico que Poe va tejiendo a lo largo de sus cuentos, para advertir que para este singular escritor el principal adversario es “**El Mal**” y que, a sus ojos, “El Mal” es invisible, multiforme y ubicuo. Pese a que tradicionalmente Poe ha sido etiquetado de “fantástico” e incluso de simple y pueril en su truculento tratamiento del terror, cualquier lectura mínimamente profunda y bienintencionada de su obra fácilmente prueba que este atormentado escritor en absoluto fue ingenuo en lo tocante al mal y al indefinible terror que éste nos suscita\*. Más allá de la profusa imaginería que Poe elucubra en torno a este asunto, seguramente, su definición más cabal del “Mal” se encuentre en uno de esos breves preludios filosóficos que gustaba de introducir al comienzo de sus cuentos. En la introducción a *El demonio de la perversidad*, Poe define el mal como “a paradoxical something, which we may call *perverseness*, for want of a more characteristic term”, y añade que se trata de “a *mobile* without motive, a motive not motivated. Through its promptings we act without comprehensible object or,... for the reason that we should not act.” (“The Imp of the Perverse”, p. 281). Como ejemplos de esa perversidad que se infiltra en el corazón humano y que, a su entender, constituye “a radical, primitive impulse -elementary” (*ibid.*) Poe propone ejemplos tan triviales como el irreprimible impulso de mortificar a cierto interlocutor alargando mediante interminables circunloquios el discurso hasta hacerlo estallar de ira; o demorar, sin pretenderlo, una tarea de la que depende nuestro prestigio hasta que ya es demasiado tarde y el plazo expide inexorablemente; o bien, merodear por un precipicio, experimentando el vértigo y la angustia del vacío hasta convertir esas terribles sensaciones en una no menos horrible delectación, el deseo de arrojarse al abismo. El último y menos trivial de los ejemplos en esta secuencia *in crescendo* que Poe expone en boca de su protagonista para ilustrarnos acerca de la perversidad consiste en el irrefrenable impulso, por parte de éste, de confesar cierto crimen cometido en el pasado y del que no queda evidencia alguna que le acuse, provocando así su propia ruina. Desde luego, no es infrecuente en la obra de Poe que esa extraña propensión del alma a la perversidad se traduzca en numerosas ocasiones en la destrucción ajena o en la autodestrucción de sus propias “criaturas”. De manera que “El Mal”, o lo que Poe entiende por tal, en absoluto es algo tan sólido y rotundo como pudiera parecer, sino que, más bien es evanescente y ubicuo y se encuentra, primeramente, en el interior de uno mismo (noción esta no poco familiar al sustrato puritano que alimenta buena parte de la literatura norteamericana). Acaso por esa razón, porque se trata de un único y proteico enemigo, los adversarios de Monsieur Dupin, aunque finalmente identificados y entregados al “brazo secular” de La Ley, permanecen ocultos e invisibles a lo largo de todo el relato; ciertamente, como asegura Borges, lo que menos interesa es su apellido.

#### 4.5. DE LO *OUTRÉ* A LO *ORDINARY*

Pero, según nuestra hipótesis, la función simbólica de la investigación detectivesca en los relatos policíacos de E.A. Poe no consiste únicamente en la domesticación de lo irracional, el mal, la perversidad..., que en este tipo de cuentos aparece simbolizado mediante la figura del asesino. Más importante para comprender esa sutil economía de sentido que Poe nos propone en sus historias detectivescas es reparar en una segunda función que ha pasado por completo desapercibida a la crítica: se trata de la **TRANSFORMACIÓN de lo INSÓLITO (o *OUTRÉ*) a una DIMENSIÓN COTIDIANA Y FAMILIAR (*ORDINARY*)**.

Ya hemos visto de qué manera el detective Dupin logra exorcizar todo ese ámbito incierto y caótico de lo irracional, al que Poe llamaba “el demonio de la perversidad” y que abarca desde las más nimias inclinaciones a la destrucción propia o ajena hasta los crímenes más insólitos (por inmotivados), pasando por todo tipo de macabros contactos con la muerte y el más allá. Así que, evocando de nuevo las teorías del genial psicoanalista vienés, bien podríamos considerar que toda esa anómala y dispar fenomenología a la que Poe se refiere como “el demonio de la perversidad” guarda una curiosa semejanza con lo que casi un siglo más tarde Sigmund Freud denominó *thanatos* o “**principio de muerte**” y que describía como: “la tendencia de todo lo orgánico a volver a lo inorgánico”. De esta extraña, morbosa e irreprimible inclinación de Poe hacia el *thanatos* -al menos, en lo que a su literatura se refiere- dan buena cuenta no sólo la mayoría de sus relatos, en particular aquellos consagrados a los espectros de amadas mujeres muertas. Desde este punto de vista, el detective Dupin encarna en la obra narrativa de Poe si no el *eros* freudiano, el “principio del placer” que se opone al “principio de muerte”, sí, al menos, el *logos*, es decir, el único principio racional y mínimamente saludable capaz de poner un límite a los vertiginosos y letales abismos que devoraban a los otros personajes de sus cuentos de terror. O en otros términos, Dupin es el único personaje de Poe que logra enfrentarse a lo irracional desde un ángulo que le permite objetivarlo, sacarlo al exterior, combatirlo y aniquilarlo.

Evidentemente, esta proeza no se debe tanto al indiscutible ingenio y audacia del héroe de ficción cuanto a la genial visión de su autor. Ya que lo que, en realidad, se ha modificado en la transición de un género a otro es el tipo de enfoque o ángulo de visión desde el que Poe aborda un idéntico tema: toda esa confusa y magmática constelación de fenómenos a la que genéricamente denominamos “lo irracional”, o sea, todo lo que se sitúa más allá de los límites de la razón y lo racional, que en Occidente suele identificarse con el *finis terre*<sup>66</sup>. En sus relatos de terror, Poe nos muestra lo irracional

<sup>66</sup> Recordemos aquella célebre y sentenciosa afirmación de Hegel: “Todo lo real es racional y todo lo racional es real”

desde el interior; es decir, nos proporciona una ventana a través de la cual el lector asiste aterrorizado al drama de unos personajes que sucumben ante fuerzas terribles, poderosas e imprecisas, pues realmente nunca sabemos a ciencia cierta si se trata de las propias pasiones desatadas del protagonista o de entidades sobrenaturales que escapan a su control y se conjuran contra él. Por el contrario, en los relatos detectivescos lo irracional aparece enfocado no ya desde un punto de vista racional, sino, lo que es mucho más importante, desde una perspectiva exterior y distanciada (que no necesariamente coincide con “lo racional”) que permite analizar el surgimiento de lo irracional, considerándolo como enigma o problema que, por arcano e inescrutable que resulte a primera vista, se puede, no obstante, desentrañar y resolver. Desde esta perspectiva radicalmente nueva que se instaura en el relato detectivesco, lo irracional ya no se percibe, en consecuencia, como esa proliferación monstruosa de dimensiones extraordinarias (el *monstrorum artifex* del que hablaba Borges a propósito de Poe) que poblaba los otros cuentos de terror, sino que se ve reducido a una dimensión mucho más humana, común y manejable. En este sentido, bien puede considerarse que la investigación policiaca, tal y como es concebida por Poe, constituye una especie de curioso **antecedente literario del psicoanálisis**. Pues ¿de qué trata la investigación detectivesca sino de traducir a términos conscientes y racionales todo aquello que, con anterioridad, se anunciaba como un magma indefinido, confuso y aterrador? Con más de medio siglo de anticipación, Poe imagina y diseña un método interpretativo (racional-abductivo) que le permite a su héroe de ficción adentrarse en esa región oscura, inconmensurable y misteriosa de lo irracional para arrancarle sus secretos sin sucumbir a la locura o a la muerte.

Ahora bien, es importante recordar que en los relatos góticos de Poe el terror no procedía únicamente de la irrupción de lo irracional, sino también de la incursión de lo sobrenatural. O más precisamente, el pánico se suscitaba por la extraña conexión entre las angustiosas percepciones internas del personaje y una realidad exterior que, si creemos en la visión que nos ofrecen los narradores-protagonistas de Poe, refrendaba estas extrañas percepciones, disponiendo toda clase de fenómenos anormales y paranormales que desafiaban las leyes de lo que habitualmente concebimos como “realidad”. Se trata de lo que en otro lugar denominamos, tomando prestado el término de Freud, lo siniestro o *unheimlich*. Se entiende entonces por qué la función de Dupin, en tanto que soporte o vehículo del “principio racional y ordenador” y agente principal de la investigación detectivesca, no se limite únicamente al ya comentado “exorcismo de lo irracional”, sino que ha de **EXORCIZAR**, asimismo, toda esa dimensión de la realidad a la que ya nos referimos en otro lugar como **“REALIDAD APARTE” o DIMENSIÓN METAFÍSICA O SOBRENATURAL**. De lo contrario, el triunfo sobre las fuerzas irracionales del espíritu sería parcial.

No parece casual, en este sentido, que en la primera publicación de *El misterio de Marie Roget*<sup>67</sup> Poe, que para escribir este cuento se había inspirado en un caso criminal auténtico sucedido en las cercanías de Nueva York, introduzca una especie de apostilla final o nota del autor en la que afirma: “Se comprenderá que hablo de coincidencias y nada más. Lo que he dicho sobre este punto debe bastar. No hay fe en mi corazón sobre lo preternatural.” (vers. esp. p. 523). Desde luego, resulta difícil dirimir hasta qué punto la afirmación anterior refleja las auténticas convicciones de Poe sobre “lo preternatural” o, de nuevo, se trata de otra *dramatis persona* en boca de la cual el escritor pone ideas que en absoluto se corresponden con las suyas propias. Pero, con independencia de las verdaderas creencias de Poe al respecto, lo cierto es que, como antes decíamos, sus relatos detectivescos obedecen a un enfoque radicalmente nuevo en el que lo irracional, entendido como las fuerzas ingobernables de la *psique*, se ve reducido a la función del asesino y en el que, preciso es subrayarlo, ya no tiene cabida aquella dimensión metafísica o sobrenatural que siempre estaba operando en el trasfondo de los cuentos de terror del escritor norteamericano.

En este sentido, el punto de vista que Dupin mantiene acerca de lo sobrenatural no es más que reflejo y vehículo del nuevo enfoque que E.A.Poe ha adoptado en los relatos detectivescos. Justamente por ello, Dupin es uno de los pocos personajes de Poe, si no el único, que, pese a su conducta estrafalaria y su reiterado uso de los estados de ensoñación como instrumento para la investigación, afirma explícitamente su falta de fe en lo sobrenatural. En *Los crímenes de la calle Morgue* Dupin le comenta a su compañero de andanzas: \*“Supongo que bien puedo decir que ninguno de los dos cree en acontecimientos sobrenaturales. Madame y mademoiselle L’Espanaye no fueron asesinadas por espíritus. Los autores del hecho eran de carne y hueso, y escaparon por medios naturales” (vers. esp. p. 449). Una reflexión que difícilmente hubiera pronunciado cualquiera de los personajes de los cuentos de terror de Poe, siempre predispuestos a encontrar una causa de orden sobrenatural para explicar cualquier fenómeno natural. Es importante reparar en que Dupin es el único personaje de Poe que elabora una **interpretación de la realidad en clave no-metafísica**. Cuestión esta fundamental, pues, aparte del ya mencionado carácter intelectual, racional... de la investigación policiaca, el *quid* radica en que, registrando el pulso de la nueva *episteme* que estaba emergiendo en la segunda mitad del s.XIX y que triunfaría sobre la *weltanschauung* del romanticismo, E.A.Poe diseña un método detectivesco que es, en el fondo, un método interpretativo que permite leer la realidad sin necesidad de remitir sus signos a una segunda dimensión más allá de lo tangible, que es lo que precisamente el romanticismo sí hace. En este sentido, el principal esfuerzo de Dupin consiste precisamente en mantenerse en un ángulo de visión desde el que cualquier

<sup>67</sup> Publicado por primera vez en *Ladies’ Companion*, noviembre-diciembre de 1842.

acontecimiento, por extraordinario y anómalo que resulte, pueda interpretarse en una clave no-metafísica, es decir, pueda leerse de acuerdo con los términos y los límites de la realidad ordinaria, descartando cualquier posible correspondencia, referencia o alusión a una segunda dimensión sobrenatural y al margen o más allá de esa realidad ordinaria. En realidad, este planteamiento se puede rastrear perfectamente en los tres relatos detectivescos de Poe a través de la reflexión, a nuestro juicio central, que Dupin hace en ellos a propósito de la **RELACIÓN entre lo ORDINARY y lo OUTRÉ**, reflexión que, por cierto, ha pasado completamente inadvertida, al menos hasta donde nosotros sabemos, a los críticos de Poe.

Donde por primera vez se menciona lo “**OUTRÉ**” es en *Los asesinatos de la Rue Morgue*<sup>68</sup>. En este célebre relato de Poe, Dupin se enfrenta con un caso de muy difícil resolución, al menos en apariencia: Madame L’Espanaye y su hija mademoiselle Camille L’Espanaye han aparecido asesinadas en extrañas circunstancias en su piso del *quartier* Saint-Roch. Lo extraordinario del caso estriba no sólo en la inhumana brutalidad que caracteriza ambos crímenes -pues aquí Poe no escatima un ápice de su habitual tendencia sádico-macabra en el relato de los morbosos detalles del doble asesinato-, sino, fundamentalmente, en la imposibilidad fáctica de que el asesino escapara sin ser visto por los vecinos de Madame y Mademoiselle L’Espanaye, quienes subieron inmediatamente hacia el piso al oír los gritos de ambas mujeres. Aparte de la puerta de entrada no existía, aparentemente, ninguna otra salida, dado que las ventanas estaban completamente cerradas y, en todo caso, el asesino no hubiera podido saltar desde un piso tan alto sin lastimarse o ser visto. Se trata, por supuesto, del célebre “misterio del cuarto cerrado”, que, a partir de la invención de Poe, se convertirá en un auténtico “clásico” del género de la novela-enigma. Dados los numerosos precedentes de intervenciones sobrenaturales que Poe había sentado en sus cuentos góticos anteriores, nada más fácil (a poco que reconstruyamos el “horizonte de expectativas” de la época) para el lector familiarizado con los relatos del norteamericano que anticipar algún tipo de causa sobrenatural para explicarse las extraordinarias circunstancias de los crímenes de la calle Morgue.

Pero, como antes señalábamos, en los relatos detectivescos Poe ya ha modificado radicalmente el enfoque, de manera que el misterio se interpreta aquí en una clave no-metafísica. Justamente por esa razón, el detective Dupin puede hacerle la siguiente observación a su inseparable compañero de fatigas, de paso que se la hace al lector: “It appears to me that this mystery is considered insoluble, for the very reason which should

<sup>68</sup> Lo OUTRÉ: cf. definición del COLLINS MONOLINGÜE y del PETIT ROBERT  
Collins Concise Dictionary : adj. Deviating from what is usual or proper < F, p.p. of *outrer* to pass beyond.  
Roget’s International Thesaurus: lo sitúa en la entrada Foolish, crazy: fantastic, fantastical, grotesque, monstrous, wild, weird, outrageous, incredible, beyond belief, *outré* <Fr>, extravagant, bizarre.

cause it to be regarded as easy of solution - I mean for the *outré* character of its features.” (*Murders in the Rue Morgue*, p.154)<sup>69</sup>. Dupin, que, como todo detective que se precie, posee una visión particularmente privilegiada (o *insight*), comprende que lo que está confundiendo a la policía -que, por otra parte, representa al paradigma interpretativo oficial y no demasiado perspicaz de la época- es la naturaleza *outré*, es decir, atroz e insólita del caso: la brutalidad de los asesinatos, la falta de móvil, las extrañas voces que se oyeron cuando se perpetró el crimen, la imposibilidad de que el asesino saliera del cuarto sin ser visto por los testigos... (cfr. *The Murders in the Rue Morgue*, p. 154), elementos todos que fácilmente podrían interpretarse como indicio inequívoco de la intervención de algún poderoso agente sobrenatural. Sin embargo, el brillante detective de Poe hace notar que la policía “They have fallen into the gross but common error of confounding the *unusual* with the *abstruse*.<sup>70</sup>” (p.154) Y es aquí donde justamente se sitúa el punto de inflexión entre el enfoque interpretativo que determina la visión de los otros héroes de Poe y el ángulo desde el que Dupin interpreta “lo misterioso”. Para el caballero francés lo insólito o *outré*, que bien podríamos relacionar con lo *unheimlich*, no es más que una subespecie de lo abstruso, es decir, de aquello que por presentarse bajo una apariencia complicada e intrincada nos resulta extraño y aterrador. Todavía Dupin hace la siguiente consideración que posee la máxima importancia para comprender su procedimiento:

*But it is by these deviations from the plane of the ordinary, that reason feels its way, if at all, in its search for the true. In investigations such as we are now pursuing, it should not be so much asked ‘what has occurred’ as ‘what has occurred that has never occurred before’. In fact, the facility with which I shall arrive, or have arrived, at the solution of this mystery, is in direct ratio of its apparent insolubility in the eyes of the police (ARM, p. 154)<sup>71</sup> (subrayado nuestro)*

A diferencia de Roderick Usher o de cualquiera de los otros anónimos protagonistas de Poe, Dupin no se deja sobrecoger y apabullar por esa primera y terrible impresión que produce lo *outré*, sino que interpreta lo insólito como una anomalía en el

<sup>69</sup> “Tengo la impresión de que se considera insoluble este misterio por las mismísimas razones que deberían inducir a considerarlo fácilmente solucionable; me refiero a lo excesivo, a lo *outré* de sus características.” (vers. esp. p. 445)

<sup>70</sup> “Han caído en el grueso pero común error de confundir lo insólito con lo abstruso” (p.446)

<sup>71</sup> “Han caído en el grueso pero común error de confundir lo insólito con lo abstruso. Pero, justamente a través de esas desviaciones del plano ordinario de las cosas, la razón se abrirá paso, si ello es posible, en la búsqueda de la verdad. En investigaciones como la que ahora efectuamos no debería preguntarse tanto ‘qué ha ocurrido’ como ‘qué hay en lo ocurrido que no se parezca a nada ocurrido anteriormente’. En una palabra, la facilidad con la cual llegaré o he llegado a la solución de este misterio se halla en razón directa de su aparente insolubilidad a ojos de la policía.” (*Los asesinatos de la calle Morgue*, p. 445)

curso natural de la realidad ordinaria que, como tal, exige la movilización de todos los recursos intelectuales al alcance para ser explicada. Desde este punto de vista, la tarea de Dupin y, de manera más general, la función de la investigación detectivesca consistirá, en primer lugar, en aislar aquellos hechos que se “desvían del plano de lo ordinario”; reafirmarse, frente al resto de los personajes (incluido su propio compañero), en un ángulo de visión que le permita reconsiderar estas desviaciones o anomalías conforme a las claves de una realidad, tal vez incomprensible, pero en ningún caso sobrenatural; no caer, tampoco, en la visión demasiado común, y por lo mismo, miope y obtusa de aquellos que, como el prefecto de la policía, no logran ver más allá de lo que tienen enfrente de sus narices (pues el prefecto exhibe una clara *penuria* meta-física); elaborar, haciendo uso de su razón, su intuición y su imaginación, conjeturas (hipótesis abductivas) que le permitan explicar los hechos anómalos; y por último, y lo más importante, en la medida en que se trata de la función primordial de la investigación detectivesca, reconducir esas anomalías o “desviaciones del plano de lo ordinario” al plano de lo ordinario; o en otras palabras, **TRANSFORMAR LO OUTRÉ EN ORDINARY**.

En *Los asesinatos de la calle Morgue* el principal reto del detective Dupin consiste precisamente en ir cercando todas las manifestaciones de lo *outré* hasta lograr identificarlo, desenmascararlo y descifrarlo. En este sentido, Dupin repara, primero de todo, en lo que de “extrañamente insólito” tiene la voz del criminal, cuyos tonos no han podido ser reconocidos por los diversos testigos que pertenecían a diversos países europeos (Cfr. p. 156; p. 448, vers. esp.). A continuación, y tras examinar detalladamente todos los incidentes relativos a los asesinatos, el detective llama la atención a su amigo acerca de “*very extraordinary- the almost praeternatural character of that agility which could have accomplished it*” (*ARM*, p. 159)<sup>72</sup> El resultado aparente de todos los datos que Dupin va recabando a lo largo de su investigación es, desde luego, espeluznante: “*We have gone so far as to combine the ideas of an agility astounding, a strength superhuman, a ferocity brutal, a butchery without motive, a grotesquerie in horror absolutely alien from humanity, and a voice foreign in tone to the ears of men of many nations...*” (*ARM*, p. 161)(cursiva nuestra)<sup>73</sup>. Qué duda cabe que todo apunta a que el responsable del doble asesinato es un ser extraordinario y monstruoso, razón por la que el aterrado compañero de Dupin exclama horrorizado: “¡No es cabello humano!”. Mediante un admirable ejercicio de gradual incremento del suspense -similar, por otra parte, al que ya analizamos a propósito de *La caída de la Casa de Usher*- Poe consigue generar la apariencia ilusoria de que los crímenes de la calle Morgue han sido

<sup>72</sup> “el carácter *extraordinario*, casi sobrenatural, de ese vigor capaz de cosa semejante” (vers. esp., p.453)

<sup>73</sup> “hemos llegado al punto de poder combinar las nociones de una *asombrosa* agilidad, una fuerza *sobrehumana*, una ferocidad *brutal*, una carnicería *sin motivo*, una *grotesquerie* en el horror *por completo ajeno a lo humano* .”(vers. esp., p.456)

perpetrados por algún agente no humano sino sobrenatural. Y una vez que esta expectativa ha sido convenientemente fomentada en la mente del lector, quien, a buen seguro, ya está interpretando los crímenes como obra de alguna poderosa, maléfica y “extra-ordinaria” entidad, proporciona una lectura completamente diferente de los hechos. Es en este punto en el que Dupin, que hasta el momento había sido el encargado de alentar toda clase de insólitas expectativas, interviene para proporcionar a su compañero y al lector la interpretación definitiva de los hechos criminales: los asesinatos fueron cometidos por un orangután que se había escapado de la tutela de su dueño, un marinero normando; se había encaramado hasta el piso donde habitaban Madame y Mademoiselle L’Espanaye; logró introducirse a través de la ventana medio abierta; se asustó al ver a ambas mujeres y reaccionó, de acuerdo con su feroz naturaleza, asesinando brutalmente a madre e hija; y, finalmente, volvió a escapar por la ventana. Se trata, desde luego, de unos hechos que desafían la realidad ordinaria y común así como las leyes habituales y rutinarias de la razón, pero que, no obstante, forman parte de esta dimensión de lo real.

En *El misterio de Marie Roget* el planteamiento de Poe acerca de esa curiosa dialéctica entre lo *ordinary* y lo *outré* es ligeramente diferente, dado que, simbólicamente, se podría considerar que la victoria de lo *ordinary* sobre lo *outré* ya se ha consumado en el relato anterior de *Los asesinatos de la calle Morgue*. En su primer cuento detectivesco Poe demuestra, a través de su *alter ego* en la ficción, que lo *outré*, o si se prefiere, lo *unheimlich*, es tan sólo una apariencia, una manifestación aterradora de aquello que simplemente ignoramos o desconocemos, o como decía Borges: “No la explicación de lo inexplicable sino de lo confuso es la tarea que se imponen, por lo común, los novelistas policiales” (1952:74). Con ello, Poe deja definitivamente a sus espaldas esa segunda dimensión extraordinaria y sobrenatural de la realidad de paso que se aparta de una concepción romántica de “lo misterioso”, previniéndonos contra la desmesurada inclinación del romanticismo por lo *outré*, por sus formidables monstruos y fantasmagorías. Pero una vez que Poe hace retroceder, en su primer relato detectivesco, todo el ámbito de lo *outré*, propone en el segundo un reto sutilmente diferente: lo **ORDINARY**, es decir, lo que se oculta tras la apariencia sencilla y ordinaria de la realidad. Con ello, Poe, experto en olfatear el horror allá donde se esconda, anticipa los nuevos temores que caracterizarán a las modernas sociedades industriales que ya estaban emergiendo en la segunda mitad del s.XIX.

*El misterio de Marie Roget*, el relato de la trilogía detectivesca que más críticas recibió, por considerarse fallido desde el punto de vista formal, es, sin embargo y a nuestro modo de ver, una pieza fundamental para comprender de qué manera Poe desarrolla esta dialéctica entre lo *ordinary* y lo *outré*. Retomando la reflexión que ya



había iniciado a propósito de este asunto en *Los asesinatos de la calle Morgue*, el detective Dupin le declara en esta ocasión a su amigo:

*“I need scarcely tell you,” said Dupin, as he finished the perusal of my notes, “that this is a far more intricate case than that of the Rue Morgue; from which it differs in one important respect. This is an ordinary, although an atrocious, instance of crime. There is nothing peculiarly outré about it. (MMR, p. 180)<sup>74</sup>.*

Evidentemente, en este segundo relato detectivesco y a diferencia del anterior, Poe ya sitúa de entrada el misterio criminal en el terreno de la realidad común y ordinaria, por más atroz que ésta sea; o en otros términos, y tomando una vez más prestado un célebre título de Freud, en el terreno de la “psicopatología de la vida cotidiana”. Esto haría pensar que se trata de un caso criminal de fácil resolución. Y, de hecho, tal es la hipótesis interpretativa que, de nuevo equivocadamente, maneja el prefecto de la policía parisina. Pero, Dupin, quien, como ya dijimos, posee una visión prósbita, desafía por segunda vez el punto de vista común y corriente y vuelve a actuar en tanto que intérprete privilegiado de una realidad que oculta su verdadero sentido a aquellos que no logran ver más allá de lo que se manifiesta. A diferencia del resto de los personajes implicados en la resolución del caso criminal, Dupin considera que la aparente sencillez de este caso entraña, por el contrario, una gran dificultad:

*There is nothing peculiarly outré about it. You will observe that, for this reason, it should have been considered difficult, of solution ”...)*In the investigations at the house of Madame L’Espanaye, the agents of G-were discouraged and confounded by that very unusualness which to a properly regulated intellect, would have afforded the surest omen of success; while this same intellect might have been plunged in despair at the ordinary character of all that met the eye in the case of the perfumery-girl, and yet told of nothing but easy triumph to the functionaries of the Prefecture. (MMR, p. 180)<sup>75</sup>

En el caso de *El misterio de Marie Roget* la dificultad estriba, como advierte el propio Dupin, en que “la razón se abra camino por encima del nivel ordinario” (p.180;

<sup>74</sup> “Apenas necesito decirle -declaró Dupin al finalizar el examen de mis notas- que este caso es mucho más intrincado que el de la rue Morgue, del cual difiere en un importante aspecto. Estamos aquí en presencia de un crimen *ordinario*, por más atroz que sea. No hay nada particularmente excesivo, *outré*, en sus características.” (vers. esp., p.483).

<sup>75</sup> “En las investigaciones en casa de madame L’Espanaye, los agentes de G... quedaron confundidos y descorazonados por lo *insólito*, lo infrecuente del caso que, para un intelecto debidamente ordenado, hubiese significado el más seguro augurio de buen éxito; mientras ese mismo intelecto podría desesperarse ante el carácter ordinario de todas las apariencias en el caso de la muchacha de la perfumería, que para los funcionarios de la prefectura eran signos de un fácil triunfo.” (vers. esp., p. 484)

p.484, vers. esp.). Por lo pronto, este “nivel ordinario” de la realidad está constituido por todo la densa maraña de opiniones banales -lo que Platón denominaba *doxa*- que desvían la atención de la verdad del caso, es decir, de la realidad de las cosas tal y como verdaderamente son. A diferencia de su forma de proceder en el caso de *Los asesinatos de la calle Morgue*, donde Dupin se guiaba siguiendo el hilo claro y ostensible de lo insólito o *outré*, en el caso de *El misterio de Marie Roget* su procedimiento va a consistir, curiosamente, en desbrozar la espesa hojarasca de opiniones, indicios, pruebas, móviles, sospechosos... que obstaculizan el descubrimiento de la verdad. Prueba inequívoca de lo cual es el hecho de que, a partir del pasaje anterior, la investigación de Dupin se centra en realizar lo que a todas luces pueden considerarse como una serie de exhaustivos comentarios de texto de todos los artículos aparecidos en diversos periódicos parisinos -*L'Etoile*, *Le Commercial*, *Le Soleil*, *Le Moniteur*- a raíz del asesinato de Marie Roget, refutando una por una todas las falsas opiniones que en ellos se vierten y acusando a los mencionados periódicos de faltar a la verdad por un afán de comprar a su público.

Pero, más allá de esta obvia vertiente de la *doxa*, es decir, de las falsas opiniones que deliberadamente enturbian la verdad de los sucesos con el propósito de engañar a las buenas gentes, el nivel ordinario de la realidad todavía ofrece -parafraseando el célebre título de Paul de Man- una evidente “resistencia a la interpretación”. Y se podría considerar que lo que obstaculiza la aprehensión del sentido verdadero de esa realidad ordinaria sigue siendo todavía la *doxa*, sólo que en un sentido bastante más sutil: el de la “opinión común”, o en otras palabras, el de esa clase de visión gregaria, adocenada y miope que es incapaz de penetrar más allá de las apariencias. Esto es lo que, a poco que leamos con cierta atención, Dupin critica cuando señala:

*I would observe that very much of what is rejected as evidence by a court, is the best of evidence to the intellect. For the court, guided itself by the general principles of evidence -the recognized and booked principles- is averse for swerving at particular instances. And this steadfast adherence to principle, with rigorous disregard of the conflicting exception, is a sure mode of attaining the maximum of attainable truth, in any long sequence of time. The practice, in mass, is therefore philosophical; but it is not the less certain that it engenders vast individual error. (MMR, p.188)<sup>76</sup>*

<sup>76</sup> “Le haré notar aquí que mucho de lo que en un tribunal se rechaza como prueba constituye la mejor de las pruebas para la inteligencia. Ocurre que el tribunal, guiándose por principios ya reconocidos y registrados, no gusta de apartarse de ellos en casos particulares. Y esta pertinaz adhesión a los principios, con total omisión de las excepciones en conflicto, es un medio seguro para alcanzar el máximo de verdad alcanzable, en cualquier período prolongado de tiempo. Esta práctica, *en masse*, es, por tanto, razonable; pero no es menos cierto que engendra cantidad de errores particulares”. (Vers. esp. p. 496)

De manera que en el caso de *El asesinato de Marie Roget* Dupin se va a tener que abrir paso, empuñando la razón cual espada todopoderosa, a través de las opiniones infundadas y sensacionalistas de los periódicos que, con el solo afán de granjearse el favor (y el dinero) del público, desvían la atención hacia pistas (o rutas interpretativas) falsas; pero, también, tendrá que rasgar con la espada de la razón la opinión común, es decir, aquella visión de la realidad que se guía “por principios ya reconocidos y registrados” y, en consecuencia, no toma en consideración los casos particulares, o sea, aquello que verdaderamente constituye la realidad ordinaria. El mérito de Dupin consiste, por tanto, en que él es el único que, apartándose de la visión común y soslayando los prejuicios interpretativos que de ésta se derivan, logra ver más allá de la incesante metamorfosis de las apariencias, la realidad misma.

Ahora bien ¿qué es lo que Dupin se encuentra una vez que ha dejado de lado por completo lo *outré* (lo insólito, monstruoso, siniestro...) y ha logrado abrirse paso a través de la engañosa e intrincada telaraña de apariencias que constituyen el nivel ordinario de la realidad? O formulado en otros términos ¿de qué manera **define** Poe en *El misterio de Marie Roget* lo *ordinary*, **el plano ordinario de la realidad**? Para responder a esta pregunta es indispensable, a nuestro modo de ver, concederle una atención particular tanto a la introducción como al breve epílogo mediante los que el narrador, preciso es reparar en ello, enmarca y contextualiza la interpretación del crimen de Marie Roget. Poe nos vuelve a sorprender una vez más al proponer, a través de éste, una hipótesis filosófica del todo asombrosa, en particular, si tenemos en cuenta que se enuncia a mediados del s.XIX. Lejos de lo que afirma la opinión común, la realidad se halla gobernada, según afirma el narrador (*MMR*, p. 169), conforme a “**coincidences of so seemingly marvellous a character** that, as *mere coincidences*, the intellect has been unable to receive them”<sup>77</sup>. Como ya sucedía en *Los crímenes de la calle Morgue*, donde el largo *excursus* de la introducción en torno al método analítico hacía las veces de premisa que daba pie a la narración del doble asesinato de Madame y Mademoiselle L’Espanaye; también en este relato, la reflexión del narrador sobre el azar ha de tomarse como premisa filosófica a partir de la cual se deduce el caso criminal en cuestión. En este sentido, la historia del asesinato de Marie Roget prácticamente se presenta aquí como ejemplo, o más bien, hecho empírico que viene a corroborar la hipótesis filosófica enunciada en la introducción, a saber, que la realidad se rige por el azar:

*The extraordinary details which I am now called to make public, will be found to form, as regards sequence of time, the primary branch of a series scarcely intelligible coincidences, whose secondary or concluding*

<sup>77</sup> “coincidencias de naturaleza tan asombrosa que, en cuanto *meras coincidencias*, el intelecto no ha alcanzado a aprehender.” (Vers. esp. p. 467)

*branch will be recognized by all readers in the late murder of Mary Cecilia Rogers, at New York” (Mystery of Mary Roget, p. 170)<sup>78</sup>*

Es interesante destacar que el narrador observa <sup>79</sup> que son precisamente este tipo de extrañas coincidencias las que inducen a muchos pensadores, incluso a los más sosegados, a mantener algún tipo de creencia, por vaga que sea, en lo sobrenatural. No obstante, y fiel a esa cruzada contra lo sobrenatural que, como venimos argumentando, impulsa los relatos detectivescos de Poe, justo a continuación, el inseparable compañero de Dupin matizará que tales creencias o sentimientos acerca de lo sobrenatural únicamente logran aplacarse cuando las coincidencias se explican gracias a la “Doctrine of chance, or, as it is technically termed, the Calculus of Probabilities” (MMR, p. 169).

Pero es el caballero Dupin quien, ya en el curso del relato, desarrolla con mayor precisión su peculiar concepción de esta -traducimos literalmente- “**Doctrina del azar**” o “Cálculo de las probabilidades”. Tras examinar exhaustivamente las opiniones de los periódicos parisinos a propósito del crimen de Marie Roget, y refutar la opinión común, principalmente representada por el prefecto de la policía, Dupin se propone establecer una dirección adecuada, es decir, una ruta interpretativa atinada para proseguir su investigación del crimen. En este contexto, el sagaz detective le hace observar a su compañero que uno de los principales errores que se comete en la investigación policiaca consiste en limitar la indagación a lo inmediato, con total negligencia de los acontecimientos colaterales o circunstanciales. Sin embargo, a su modo de ver, la verdad surge de lo que se considera marginal y accesorio, es decir, de aquellos acontecimientos o circunstancias colaterales que se producen de manera contemporánea a los hechos en cuestión, en este caso, al crimen de Marie Roget. Para fundamentar esta hipótesis -que, por otra parte, constituye uno de los pilares fundamentales del método intuitivo-abductivo de Dupin- el detective francés efectúa un breve *excursus* filosófico acerca del método científico y, en concreto, sobre la teoría de las probabilidades:

*Yet experience has shown, and a true philosophy will always show, that a vast, perhaps the larger, portion of truth arises from the seemingly irrelevant. It is through the spirit of this principle, if not precisely through its letter, that modern science has resolved to calculate upon the*

<sup>78</sup> “Los extraordinarios detalles que me toca dar a conocer constituyen, por lo que se refiere al tiempo, la rama principal de una serie de *coincidencias* apenas comprensibles, cuya rama secundaria o final reconocerán todos los lectores en el reciente asesinato de *Mary Cecilia Rogers*, en Nueva York” (vers. esp., p. 468).

<sup>79</sup> Textualmente el narrador afirma “There are few persons, even among the calmest thinkers, who have not occasionally been startled into a vague yet thrilling half-credence in the supernatural, by *coincidences* of so seemingly marvellous a character that, as *mere* coincidences, the intellect has been unable to receive them. Such sentiments -for the half-credences of which I speak have never the full force of *thought*-such sentiments are seldom thoroughly stifled unless by reference to the doctrine of chance, or, as it is technically termed, the Calculus of Probabilities.” (MMR, p. 169)

*unforeseen. But perhaps you do not comprehend me. The history of human knowledge has so interruptedly shown that to collateral, or incidental, or accidental events we are indebted for the most numerous and most valuable discoveries, that it has at length become necessary, in prospective view of improvement, to make not only large, but the largest, allowances for inventions that shall arise by chance, and quite out of the range of ordinary expectation. It is no longer philosophical to base upon what has been a vision of what is to be. Accident is admitted as a portion of the substructure. We make chance a matter of absolute calculation. We subject the unlooked for and unimagined to the mathematical formulae of the schools. (MMR, p. 191)<sup>80</sup>*

Más allá de lo que de asombroso tiene que, a mediados del s.XIX, Poe intuya cuáles iban a ser los derroteros que efectivamente seguiría la ciencia del s.XX, lo importante, a efectos de comprender esa dialéctica entre lo *ordinary* y lo *outré* en los relatos detectivescos de Poe, es reparar en cómo **redefine el escritor la “realidad ordinaria”** en su segundo relato detectivesco. Pues no deja de resultar paradójico que precisamente cuando ya se ha exorcizado del todo la dimensión *outré* de la realidad para centrar la atención en el nivel ordinario de lo real, Dupin descubra que lo que se considera como “realidad ordinaria” está sorprendentemente sujeto al azar, o para ser más exactos, a la caprichosa intervención de un azar capaz de provocar asombrosas y extrañas coincidencias que desafían las leyes de causa y efecto por las que el común de la gente, incluido el prefecto de la policía parisina, considera que se gobierna la realidad. Tal parece que lo que con tanto esfuerzo se sacó por la puerta “lo *outré*, lo sobrenatural) vuelve ahora a entrar por la ventana, sólo que mostrando una faz más amable, o por lo menos, menos aterradora, ominosa y fatal que la que veíamos en los cuentos góticos de Poe. Pero, como asegura Cortázar (1956:47), “La literatura juega con frecuencia esas malas pasadas a las buenas gentes”.

Como veremos en el siguiente capítulo, Jorge Luis Borges toma el testigo de Edgar Allan Poe justamente en este segundo giro o pirueta que el escritor norteamericano propone en *El misterio de Marie Roget*. Baste decir, para concluir con el genial escritor norteamericano y con ese momento histórico, el siglo XIX, en el que se

<sup>80</sup> “Pero la experiencia ha mostrado, como lo mostrará siempre la buena lógica, que una parte muy grande, quizá la más grande de la verdad, surge de lo que se consideraba marginal y accesorio. Basándose en el espíritu de este principio, si no en su letra, la ciencia moderna se ha decidido a *calcular sobre lo imprevisto*. Pero quizá no me hago entender. La historia del conocimiento humano ha mostrado ininterrumpidamente que la mayoría de los descubrimientos más valiosos los debemos a acaecimientos colaterales, incidentales o accidentales; se ha hecho necesario, pues, con vistas al progreso, conceder el más amplio espacio a aquellas invenciones que nacen por casualidad y completamente al margen de las esperanzas ordinarias. Ya no es filosófico fundarse en lo que ha sido para alcanzar una visión de lo que será. El *accidente* se admite como una porción de la subestructura. Hacemos de la posibilidad una cuestión de cálculo absoluto. Sometemos lo inesperado y lo inimaginado a las fórmulas matemáticas de las escuelas.” (Vers. esp., p. 501)

produce un giro decisivo en la cosmovisión literaria, que, como acertadamente asegura Narcejac (1958:66) durante el s.XIX la experiencia hizo retroceder el ámbito de lo fabuloso, al menos, en su acepción de “lo maravilloso cándido”, pero, a partir de ese momento, la lógica será la encargada de crear “lo maravilloso moderno”, porque ella es quien plantea los problemas:

*La ambientación insólita que obtenía la novela de aventuras naïve colocando al lector en un decorado convencional, lo consigue la novela policiaca de manera más sencilla, más enérgica también, al sugerirnos que los objetos familiares son máscaras (...) La voluntad perversa de un asesino hábil ha conseguido lo que no supo obtener la mitología: una inquietante proliferación de oscuras divinidades metamorfoseando ante nuestra vista los objetos más prosaicos (...) En efecto, descubrimos la fundamental duplicidad de las cosas, su aspecto inocente y cotidiano y a continuación, su dimensión secreta y simbólica. Por ejemplo: el bosquecillo bañado por la luna que es, al mismo tiempo, el bosquecillo-desde-donde-ha-disparado-el asesino... (p.68)*

*¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez?*

J.L.Borges

## CAPÍTULO 5

### ***J.L.BORGES: LA TRANSICIÓN DE “LO ORDINARY” A “LO OUTRÉ”***

Tal vez, lo primero que habría que decir sobre Borges y el género policiaco es que, si nuestra interpretación es correcta, el brillante autor argentino no parece estar interesado en absoluto en los monstruos de Edgar Allan Poe, a quien, como ya dijimos en otro lugar, calificaba (1952: 73), utilizando la acuñación de Plinio, de *monstrorum artifex* o “tejedor de pesadillas”; y en consecuencia, tampoco tiene la urgencia ni la necesidad de exorcizarlos. Quizás por este motivo, Borges **DESCUIDA** por completo en sus relatos policiacos ese **HILO DE SENTIDO** que Poe teje en los suyos y que, como hemos venido viendo hasta aquí, consiste en **el ENFRENTAMIENTO radical ENTRE LAS “FUERZAS DEL BIEN”, encarnadas en el principio supremo de “LA RAZÓN”, y LAS “FUERZAS DEL MAL”, que simbolizan “LO IRRACIONAL”,** o bien, aquel “espíritu de la perversidad” del que hablaba Poe, siempre presto a colarse por cualquier mínima rendija que se le ofrezca al paso. Y en este mismo sentido, J.L.Borges también **DESATIENDE por completo el ASPECTO PSICOLÓGICO** que, como ya vimos, posee la investigación detectivesca en los relatos de Poe, al plantearse como profundo sondeo en la *psique* del adversario.

Por el contrario, Borges parece mucho más interesado en esa segunda línea de sentido que se perfila a lo largo de los tres relatos detectivescos de Poe, y muy en particular, en *El misterio de Marie Roget*: la sutil **DIALÉCTICA ENTRE “LO ORDINARY” Y “LO OUTRÉ”**. Pero es natural que un autor que, como asegura su propio amigo Bioy Casares (1943: 56), “ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica” escoja la que, sin duda, es la vertiente más metafísica del género policiaco. Pues, como explicamos, al transformar “lo *outré*” en “*ordinary*”, Poe transitaba de la *meta-física*, en donde el misterio todavía posee un carácter sobrenatural, a la *física*, es decir, al terreno de una realidad puramente ordinaria en la que el misterio pierde su halo sobrecogedor y se convierte en una apariencia momentáneamente ininteligible, un enigma al alcance de la comprensión humana. Dada su afición por los juegos metafísicos, se entiende que Borges opte por recorrer el camino señalado por Poe en la dirección justamente inversa. Pues, si nuestra interpretación es correcta, en sus dos

únicos relatos policíacos, *El jardín de senderos que se bifurcan* y *La muerte y la brújula*, Borges **SUBVIERTE EL SENTIDO instaurado por POE y vuelve a TRANSFORMAR “LO ORDINARY” EN “OUTRÉ”**.

En cierto modo, esta idea ya viene sugerida por alguno de sus lacónicos comentarios sobre el propio género, y más específicamente, sobre dos de sus más ilustres practicantes, G.K. Chesterton y el propio E.A.Poe. En el curso de una serie de entrevistas con M<sup>a</sup> Esther Vázquez (1977: 122), Borges apunta brevemente que “En *Los asesinatos de la calle Morgue* tenemos el tema del asesinato cometido en un cuarto cerrado, tema que sugiere lo mágico, aunque luego se resuelva lógicamente”; y algunas páginas más adelante (p. 125) señala que Chesterton ha escrito “un centenar de cuentos policiales que tienen un carácter doble. En cada uno de ellos se sugiere una solución sobrenatural, mágica, y luego el detective (el padre Brown) da con la solución lógica.” Parece evidente, por tanto, que Borges no es del todo ajeno a ese hilo subrepticio de sentido entre “lo *ordinary*” y “lo *outré*” que, a nuestro modo de ver, se plantea en el género y al que el escritor argentino alude como “carácter doble” en el que concurre una también doble solución, la mágica y la lógica. Tal y como veremos más detenidamente al comentar *El jardín de senderos que se bifurcan* Borges apuesta velada y discretamente por la “solución mágica”, sentando así el predominio de “lo *outré*” sobre “lo *ordinary*”.

Hay que precisar, no obstante, que tal planteamiento en absoluto consiste en retornar a una concepción romántica del misterio, ni mucho menos en la reanimación de aquella insólita fantasmagoría mediante la que Poe escenificaba “lo *outré*” en sus relatos. **“LO OUTRÉ” de Borges** dista mucho de parecerse a “lo *outré*” de Poe. Entre otros motivos, porque a diferencia de este último, el escritor argentino demuestra una escasa, por no decir nula, inclinación por lo desmesurado o excesivo en cualquiera de sus manifestaciones. Ya vimos que en los relatos detectivescos de Poe el misterio *outré* -que, de todos modos, alcanza su máxima expresión en sus cuentos de terror- siempre discurre mano a mano con lo irracional, algo que, sin ir más lejos, se evidencia en las macabras puestas en escena del doble asesinato de la Calle Morgue o del crimen de Marie Roget. En los relatos policíacos de Borges, **el ASPECTO IRRACIONAL del MISTERIO del CRIMEN simplemente se OMITE** y toda esa oscura constelación de elementos ominosos que rodean el asesinato desaparece. Esto se debe, en parte, a que, como dijimos, a Borges no parecen interesarle en absoluto las motivaciones más o menos irracionales del acto criminal, ni siquiera el aspecto psicológico de la investigación; y en parte, a que, como veremos, su interés por el género policíaco tiene más que ver con la elegancia de su forma que con el carácter ominoso y terrible de su contenido.



**LO OUITRÉ** borgiano tiene, más bien, que ver -al menos, según nuestra hipótesis- con lo **INSÓLITO**, y más precisamente, con la **TRANSMUTACIÓN del NIVEL ORDINARIO de la REALIDAD en otra REALIDAD ASOMBROSA Y EXTRA-ORDINARIA**. Así por ejemplo, en *El jardín de senderos que se bifurcan* se ofrece una primera solución lógica que explica el misterio del crimen en términos racionales, pero, subrepticamente, se insinúa una segunda solución sobrenatural que prevalece sobre la primera, y en la que se sugiere que el crimen no es producto de la mano humana del criminal, sino que es el perverso e irónico resultado de una trama infinita de casualidades, de un laberinto temporal, el laberinto del “jardín de senderos que se bifurcan” concebido por Ts’ui Pên. De este modo, Borges confronta al lector con el misterio de una realidad que es *extra-ordinaria* no tanto por su carácter fantástico o irreal, cuanto por el hecho de que desborda la comprensión humana y, en consecuencia, no puede ser resuelto mediante el tipo de soluciones racionales con que los relatos policíacos al uso resuelven los enigmas que en ellos se proponen.

En este sentido, “lo *outré*” de los cuentos policíacos de Borges tiene mucho más que ver con el carácter monstruoso -o como el autor gusta decir, “abominable”- de la *meta-física* y con el vertiginoso infinito que se esconde tras las explicaciones lógicas de la realidad que con los monstruos de lo irracional. Si, tal y como acertadamente señala Alazraki (1971: 190), Borges “ha descubierto las posibilidades y los alcances metafísicos de la ficción fantástica”; no es menos cierto que también ha descubierto “las posibilidades y los alcances metafísicos” de la ficción policíaca.

### 5.1. EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN

En uno de los breves y deslumbrantes ensayos que componen *Otras Inquisiciones* (1952:72-75), titulado “Sobre Chesterton”, Borges comenta que Edgar Allan Poe “escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura *bizarrierie*”, fue también el inventor del cuento policial, y, no obstante, nunca combinó ambos géneros (*ibíd.*, p.72). Y ya vimos que, en efecto, los cuentos policíacos de Poe parecían estar orientados por la firme voluntad de desterrar el “puro horror fantástico” y de cancelar también lo que en el capítulo anterior denominamos “dimensión metafísica”, “realidad aparte”, “lo siniestro”... A continuación, Borges incide en el giro que Chesterton le imprime al género al combinar, a diferencia de Poe, lo racional o analítico con lo fantástico: “En cambio, Chesterton prodigó con pasión y felicidad esos *tours de force*. Cada una de las piezas de la Saga del Padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo” (*ibíd.*). De acuerdo con nuestra interpretación, en el primero y más extraño de sus relatos policíacos, *El jardín de senderos que se bifurcan*, Jorge Luis Borges realiza uno de esos

*tours de force* a los que se refiere a propósito de G.K.Chesterton: trueca lo racional por lo fantástico; sugiere, justo en el centro de su asombroso cuento, una **EXPLICACIÓN SOBRENATURAL** para interpretar el crimen; y por último, rectifica, proponiendo otra **EXPLICACIÓN** más débil, menos convincente y “**DE ESTE MUNDO**”. Sólo que en el relato de Borges la explicación que finalmente prevalece en la mente del lector, es desde luego, la sobrenatural<sup>81</sup>.

### 5.1.1 LA GEOMETRÍA DE LA FORMA

Quizás, el cabo más fiel para comenzar a desliar el prodigioso ovillo que Borges teje a lo largo de *El jardín de senderos que se bifurcan* sea el de la forma del cuento, que tan ostensiblemente se aparta del riguroso y férreo molde que Poe concibió para relatar las historias policiacas. Uno de los aspectos más reveladores de la parcial divergencia entre el cuento de Borges y los relatos canónicos del género policiaco es el relativo a **la organización de los acontecimientos o SECUENCIACIÓN**.

Ya explicamos en otro lugar que la intriga policiaca se construye en torno a dos elementos estructurales básicos: la historia del crimen, en donde se encuentra el enigma que debe ser aclarado, y la historia de la investigación que narra el proceso de detección racional a través del cual el detective consigue reconstruir la historia del crimen. Se entiende, pues, que la historia del crimen es la historia de lo que “realmente” sucedió, o bien, aquello a lo que los formalistas rusos se referían como “fábula”, en la cual los hechos se presentan conforme a su orden cronológico y de acuerdo también con su orden lógico natural de causa y consecuencia. Por el contrario, la historia de la investigación constituye una reconstrucción ficcional de estos hechos, después de que hayan sido filtrados a través del punto de vista del narrador, razón por la que, como observa Todorov (19...), cabe asimilarla con el concepto de trama.

Como consecuencia de la singular construcción narrativa que idea E.A.Poe para relatar las historias policiacas, los acontecimientos se secuencian u organizan en los relatos detectivescos de acuerdo con un tipo de orden específico y altamente codificado. Señala Valles (1991: 67) que, con independencia de posibles variaciones y combinaciones, cabe postular una secuencia elemental común a este tipo de relatos. Sus

---

<sup>81</sup> Los ensayos específicamente dedicados a “El jardín de senderos que se bifurcan” no son demasiados, al menos, en comparación con la absolutamente desbordante bibliografía crítica existente sobre J.L.Borges. Y mientras que sí hay diversos estudios de “La muerte y la brújula” que estudian dicho cuento desde el punto de vista del género policiaco, ninguno de los ensayos publicados sobre “El jardín...” (hasta donde nosotros conocemos) interpreta este cuento como versión (por subversiva que sea) del mencionado género, que es la interpretación que nosotros proponemos en el presente trabajo. Cfr. Rosa (1991), Himelblau (1966), Echevarría (1999), Silvestri (1999), Rivero Potter (1997) y Rojo (1999) para otras interpretaciones diferentes de la aquí propuesta de “El jardín de senderos que se bifurcan”.

términos nucleares serían: crimen -> búsqueda/no-búsqueda -> localización/no-localización. En su variante de relato-enigma de investigador (del que las obras de E.A.Poe o Conan Doyle son representativas), tal esquema organizativo se traduce en: orden inicial previo -> delito -> búsqueda (que adopta el modo de la indagación racional) -> localización del culpable (resolución del enigma) -> restauración del orden inicial (Valles, 1991: 65). Lo más destacable, por constituir una convención formal prácticamente ineludible del género, es que, por lo común, en los relatos policíacos de investigador la narración arranca con el crimen, que constituye el detonante que motivará toda la acción ulterior, es decir, la investigación protagonizada por el detective. De manera que los acontecimientos no se hallan secuenciados en este caso de acuerdo con su orden cronológico y lógico natural: a saber, mostrando primero la causa (todos los hechos y circunstancias previas que concurren en la comisión del crimen) y después el efecto (el crimen). Por el contrario, este orden natural se ve alterado al situarse en primer término el crimen cuyas causas -el lapso temporal que le antecede- sólo se descubrirán de modo indirecto conforme progrese la investigación. Es evidente que esta peculiar organización se debe fundamentalmente a ese artificio narrativo ingeniado por Poe que consiste en ocultar la historia del crimen, mostrando únicamente la historia de la investigación. De este modo, el lector únicamente accede a la primera a través de la segunda y a partir de la información que vicariamente le facilita el narrador (que, por lo general, suele ser el compañero del detective). De manera que sólo cuando la historia de la investigación (y con ella el relato) haya concluido, podrá el lector reconstruir la historia del crimen (y el enigma que oculta en su interior) mediante el conjunto de noticias fragmentarias que se le han ido proporcionando a lo largo del relato de la investigación, y en particular de su final, que constituye el punto climático en el que se revela la solución del enigma.

Lejos de ser una convención gratuita, la secuenciación arquetípica de los acontecimientos en el relato de enigmas deja traslucir no sólo la fuerte impronta racionalista que E.A.Poe le imprimió, desde el origen, a la forma del género, sino también el influjo decisivo que posteriormente éste recibió del positivismo decimonónico<sup>82</sup>. Si en estas ficciones resulta posible remontarse de modo tan certero del efecto (crimen) a la causa (móvil) y a su causante (asesino), es, ante todo, gracias a ese complejo mecanismo formal, la historia de la investigación, que crea la ilusión de que efectivamente el detective (y con él, el lector) es capaz de recorrer en sentido inverso la larga cadena de causas y efectos que conducen de un extremo a otro. Y gracias también a la certidumbre, que subyace al propio método de investigación imaginado por Poe y

---

<sup>82</sup> Narcejac (1975: 22-31) explica la enorme influencia que el positivismo y el determinismo, junto con otras corrientes como el asociacionismo de Stuart Mill, tuvieron en la conformación de lo que podríamos llamar las bases filosóficas e ideológicas del género de la novela-enigma. Vid. también Regis Messac (1929)

perfeccionado por sus epígonos, de que tanto el universo como el ser humano se gobiernan merced a leyes necesarias y observan un determinismo irrevocable en sus acciones. Desde este punto de vista, la investigación del detective únicamente viene a restaurar por vía racional la serie de nexos necesarios (en el sentido filosófico) que presumiblemente existirían entre el crimen, el móvil y el asesino y que, con anterioridad, permanecían ocultos, fragmentados o dispersos. Se entiende, pues, que la célebre infalibilidad del detective deriva, en último extremo, de otra infalibilidad aún superior: la del necesario e implacable acontecer de los hechos naturales y humanos, consideración sobre la que descansa el método racional-analítico. La eficacia del método reside, por tanto, en la creencia (que posteriormente devino en axioma científico) de que la contingencia, la coincidencia o el azar también se hallan sujetos a cierta lógica que enlaza unos acontecimientos con otros. Irónicamente, lo que comenzó siendo una ficción racional elucubrada por Poe<sup>83</sup>, el método detectivesco, pasó a convertirse, con el paso del tiempo, en un refrendo más del exultante científicismo del S.XIX. Irónicamente, porque, como asegura Borges (1978: 193), “Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico, si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia...”

En *El jardín de senderos que se bifurcan*, J.L. Borges prescinde, como observa Bioy Casares (1943: 59), de ciertos accidentes del género policiaco: “Se trata de una historia policial, sin detectives, ni Watson, ni otros inconvenientes del género, pero con el enigma, la sorpresa, la solución justa, que en particular puede exigirse, y no obtenerse, de los cuentos policiales”. Pero lo cierto es que, al desnudar la trama de todos estos “inconvenientes”, conservando tan sólo la quintaesencia del género (su enigma, su sorpresa, su justa solución), Borges altera sensiblemente la delicada ingeniería formal maquinada por Poe. Por lo pronto, la ostensible ausencia del investigador en *El jardín de senderos que se bifurcan* complica de manera sustancial -como veremos en otro lugar- el tipo de relaciones que habitualmente se dan entre el detective, el asesino y la víctima, quienes en este caso adoptan *dramatis personae* ligeramente diferentes y pasan a convertirse en el perseguidor, el perseguido y la víctima. Más decisivo aún para el tema que nos ocupa es que la elegante (en el sentido que se da a la palabra en las matemáticas) **eliminación del detective** trae aquí indefectiblemente aparejada la **supresión de la historia de la investigación**. Ambas omisiones, que bien podrían parecer una caprichosa variación en la reiterativa línea melódica del relato policial clásico, van a conmocionar por completo no ya la sólida estructura formal del género detectivesco, sino también su sentido. Ya que, al suprimir la historia de la investigación, se elimina, por una parte, el método analítico, que, como vimos, constituye el artificio

<sup>83</sup> Así era como Emerson apodaba despectivamente a E.A.Poe, “jingleman”, que traducido significa “el hombre de las campanillas” o “el hombre del retintín”.

racional (así como el *a priori* filosófico e ideológico) que garantiza la posibilidad de remontarse infaliblemente a lo largo de una serie concatenada de causas y efectos que conectan el crimen con el asesino. Y paralelamente, se desbarata el artificio formal responsable de crear el espejismo literario de que el detective, gracias a su mente privilegiada y al infalible método de investigación, podrá desplazarse desde el crimen hasta su origen sin extraviarse en algún punto de la férrea cadena de causa y efecto, averiguando quién es el asesino y cómo y cuándo se cometió el crimen. Si en los relatos policíacos convencionales la historia de la investigación opera como una especie de sustancia cohesiva que permite restablecer todos los eslabones del determinismo lógico implícito en el género, en *El jardín de senderos que se bifurcan* dicha lógica se afloja y diluye en una multiplicidad de causas, un racimo infinito de motivos virtuales que podrían haber llevado al protagonista, Yu Tsun, a cometer el asesinato de Stephen Albert.

No menos importante es el hecho de que, desde el punto de vista formal, la historia de la investigación constituye asimismo el elemento constructivo clave de la refinada técnica compositiva mediante la que Poe consigue que en las narraciones detectivescas el principio conecte con el final, de manera que el enigma y su exacta solución coincidan como el haz y el envés de una moneda. Pues como señala Narcejac (1958: 54), Edgar Allan Poe descubrió al mismo tiempo las reglas de la investigación policíaca y las reglas del relato policíaco:

*La investigación -explica Narcejac (ibíd.)- se apoya sobre el principio de no contradicción. Se eliminan todas las soluciones imposibles para formular la única hipótesis necesaria y se le pide a la observación que confirme dicha hipótesis. El relato reprodujo fielmente los pasos sucesivos de la investigación. El escritor debe eliminar los episodios que no se refieran directamente al tema y tratar de captar la curiosidad del lector. Puede empezar por el final, es decir, imaginar las peripecias del relato a partir de la solución, claramente establecida, del misterio. De este modo, la novela policíaca se monta sobre una larga cadena de razonamientos.*

Al alterar las reglas de la investigación policíaca -simplemente suprimiéndola-, Borges va a modificar también las reglas del relato policíaco, como en esos castillos de naipes de los que se retira una única carta y se desmoronan todas las demás.

En un sentido estrictamente formal, el resultado de esta operación -que bien podríamos calificar de “deconstructiva”, de no ser por las formidables y, en ocasiones, extraviadas resonancias que este término suscita en la actualidad- es que en *El jardín de senderos que se bifurcan* se modifica por completo el esquema básico de secuenciación -ya explicado- que observan las versiones clásicas del género policíaco. En éstas, tal y

como asegura Valles (1991: 60-61), la referencia constante al pasado mediante analepsis<sup>12849</sup> resulta indispensable para la reconstrucción de toda la serie de circunstancias que concurren en el hecho criminal<sup>85</sup>. Por el contrario, en *El jardín de senderos que se bifurcan* se opta por narrar los hechos de acuerdo con su **sucesión cronológica natural**, de manera que la compleja arquitectura temporal que caracteriza al relato-enigma se ve en este caso extraordinariamente simplificada al hacer que el orden que sigue el tiempo de la narración se corresponde con bastante exactitud al orden del tiempo de la historia. Y de hecho, si se relee el relato de Borges con cierta atención, se comprobará que, a excepción de la retrospectión inicial con que comienza la narración del protagonista -y que se debe a que la narración es ulterior (cfr. Genette, 1972: 274)- apenas si encontramos saltos retrospectivos (o analepsis) que sean significativas. En este sentido, Borges se sirve más bien de la técnica compositiva justamente opuesta, las prolepsis, que anticipan ciertos hechos de cuyo total conocimiento sólo dispondremos al final y a través de las cuales se consigue generar un clima de expectación o suspense respecto del desenlace de los acontecimientos. Es el caso por ejemplo del anticipo que se nos ofrece de un plan cuyo contenido ignoramos: “Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución.” (JSB, p.473) Más sofisticado es el caso de un segundo comentario en el que se ofrece una información similar a la anterior, pero que resulta más difícil de definir como prolepsis puesto que el narrador no se identifica explícitamente como ejecutor de la acción ulterior, aunque se deje sobreentendido este hecho<sup>86</sup>:

*Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado. (JSB, p.474)*

<sup>84</sup> Nos atenemos a partir de aquí a la terminología utilizada por Genette (1972 :89-144), en el capítulo 1 “Orden” referente al análisis del tiempo del relato.

<sup>85</sup> Esta tendencia a la retrospectión se explica además en virtud de la compleja arquitectura narrativa que caracteriza a este tipo de relatos y a la que ya nos referimos en otro lugar. Todorov (1971: 44-45) señala, en este sentido, la existencia de una doble temporalidad, la de la historia del crimen y la de la historia de la investigación (los días de la investigación comienzan con el crimen y los días del drama finalizan en el crimen). Ha de advertirse que la segunda historia se halla oculta, únicamente la progresión de las pesquisas -de la primera historia- la irá desvelando paulatinamente.

<sup>86</sup> En los dos pasajes arriba citados se produce, en realidad, una combinación de prolepsis y de lo que Genette (1972: 249-252) denomina paralipsis, es decir, un recurso relativo al “modo” (o para entendernos, perspectiva) del relato que consiste en “dar menos información de la que en principio es necesaria” (p. 249), o dicho de otro modo, en ocultarle al lector cierta información significativa al respecto de la historia que sólo con posterioridad será restituida. Se trata de una técnica frecuentemente utilizada en el género policiaco en la medida en que, junto con otro tipo de recursos narrativos, contribuye a generar el suspense característico de este tipo de relatos.

Se entiende que, en la medida en que los acontecimientos se organizan en este relato de acuerdo con una sucesión temporal cronológica, también se respeta la **lógica natural** de los hechos conforme a la que primero comparece la causa (todas las circunstancias que desembocan en el crimen) y después el efecto (el propio crimen). *El jardín de senderos que se bifurcan* se inicia, por tanto, no con el crimen -convención, según dijimos, ineludible del género-, sino con la huida del protagonista, Yu Tsun (espía chino al servicio del gobierno alemán durante la Segunda Guerra Mundial), quien escapa desesperadamente de su perseguidor (y antagonista), el capitán irlandés Richard Madden (pp. 472-474). A esta primera secuencia le sigue la que relata el encuentro y posterior conversación entre Yu Tsun y Stephen Albert, aparentemente contacto en Inglaterra del primero, o al menos, eso es lo que a través de una oportuna omisión de información relevante -o paralipsis- se le induce a creer al lector (pp.474-479). Finalmente, la secuencia conclusiva narra el, desde el punto de vista del lector, sorprendente asesinato de Stephen Albert a manos de Yu Tsun y la posterior captura de éste por R.Madden (pp.479-480)<sup>87</sup>. De manera que hasta el último párrafo de *El jardín de senderos que se bifurcan*, y con excepción de algunas noticias que, como ya mencionamos, anticipan un “plan ya maduro” (p.473) y una “empresa atroz” (p.474), suscitando la alarma del lector, éste no tiene (ni puede tener) una conciencia clara del tipo de nexos que van enlazando la acción. Lo único que sabe es que, aparentemente, los acontecimientos se suceden unos a otros de acuerdo con su decurso temporal normal, sin que ninguna maniobra narrativa artificial altere el orden o secuencia natural de los hechos ni su lógica.

### 5.1.2. EL SENTIDO, EL INFINITO Y EL LABERINTO.

En principio, esta plácida “naturalidad” con la que se desarrollan el tiempo y la lógica en *El jardín de senderos que se bifurcan* podría reconfortar al lector distraído, haciéndole pensar que, aunque de modo diverso, también en el relato de Borges se obedece a la lógica infalible de la causa y el efecto y se honra esa venerable ficción occidental según la que el pasado nos transporta lineal e inexorablemente al presente y de ahí al futuro; o bien, que tal y como sucede en las novelas policíacas comunes se “proponen -como asegura Blanchot (1959: 212)- problemas perfectamente oscuros a los que convienen soluciones perfectamente claras” y al lector se le “permite ir de un punto

<sup>87</sup> Estos tres momentos se corresponden aproximadamente con lo que Claude Bremond (1966: 66-67) entiende como "aux trois phases obligées de tout processus" o funciones responsables de una secuencia elemental supuestamente subyacente a todo relato: la apertura/posibilidad del proceso; la realización de esa virtualidad; la conclusión o cierre de dicho proceso. Vid. Valles (1991: 66-69) para un análisis de la estructura del relato policíaco conforme a los parámetros especificados por C.Bremond. Sumariamente, las secuencias de crimen/investigación/descubrimiento corresponden a las de apertura/realización/conclusión.

a otro, según el curso feliz de la línea recta” (*ibíd.*, p. 214). En *El jardín de senderos que se bifurcan* no sucede, como veremos, tal cosa. Pero antes de zambullirnos de un solo golpe en el *aleph* que acecha tras las pocas páginas de este breve cuento, conviene atender a otra sutil e inquietante reflexión de Blanchot (*ibíd.*, p. 211) sobre Borges y sobre la literatura:

*La verdad de la literatura residiría en el error del infinito. El mundo donde vivimos y tal como lo vivimos es afortunadamente limitado. Con algunos pasos salimos de nuestro cuarto, con algunos años salimos de nuestra vida. Pero supongamos que en este espacio estrecho, de repente oscuro, nos volvemos ciegos y nos extraviamos. Supongamos que el desierto geográfico se convierte en desierto bíblico. (p.211)*

“Supongamos” -con Blanchot- “que en este espacio estrecho, de repente oscuro, nos volvemos ciegos y nos extraviamos”, ¿qué sucedería entonces? La respuesta más inmediata, y tal vez, la más literal, nos la ofrece Borges en su cuento *El hacedor* (1960:159-160), donde relata la ceguera de Homero: “Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas, la tierra era insegura bajo sus pies. Todo se alejaba y se confundía” (p. 159). Y más adelante (*ibíd.*): “Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño.” No obstante, muchos otros cuentos de Borges, en particular aquéllos que componen *Ficciones*, *El Aleph* o *El libro de arena*, bien pueden tomarse como una respuesta menos literal, más alegórica, a la pregunta arriba formulada. De acuerdo con nuestra interpretación, *El jardín de senderos que se bifurcan* trata precisamente del **ERROR DEL INFINITO**; es una discreta, perfecta y espléndida metáfora del infinito entendido como error, es decir, como esa anomalía o punto de fuga -el *aleph*- que trastorna “el curso feliz de la línea recta”.

De forma similar al modo en que Homero, el poeta, se va adentrando en una “terca neblina”, Yu Tsun, el narrador y protagonista de *El jardín de senderos que se bifurcan*, se interna, una vez que logra sortear la vigilancia de su adversario, Richard Madden, en una extraña encrucijada de caminos que se bifurcan. Pero para el lector atento, más extraño aún que la encrucijada, resulta el hecho de que, conforme Yu Tsun baja del tren en el que huye de su mortal enemigo, unos niños apostados en la zona umbría del andén le pregunten sin conocerlo: “¿Ud. Va a casa del doctor Stephen Albert? Sin aguardar contestación, otro dijo: *La casa queda lejos de aquí, pero Ud. no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda.*” (JSB, p.474). Y aún más sorprendente sería que Yu Tsun, bisnieto de Ts’ui Pen, que renunció a su cargo de gobernante en Yunnan para consagrarse a la doble tarea de “escribir una



novela” y “edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres” (JSB, p.475), se encontrara, precisamente en el momento en el que tenía que matar o morir (o ambas cosas a un tiempo), en una encrucijada que vagamente le recordaba al laberinto concebido por su bisabuelo: “El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos. Algo entiendo de laberintos: no en vano soy bisnieto de aquel Ts’ui Pen...” (JSB, p. 475). Sin embargo, lo más desazonante, no ya para el lector (que bien podría ser un aficionado al “puro horror fantástico” o a las “*bizzarries*” imaginadas por Poe), sino para el sentido común y para el sentido pleno y robusto que a éste se le propone en las ficciones detectivescas es que, al elegir en la guía telefónica el nombre de la única persona capaz de transmitir al ejército alemán la exacta situación del nuevo parque de artillería que habían construido los británicos, Yu Tsun encontrara, por puro azar, el nombre de Stephen Albert, comentador de la vasta obra de su bisabuelo y el único hombre al que le había sido deparado “revelar ese misterio diáfano” (JSB, p. 477); y que, una vez en casa de éste y tras departir amigablemente con él durante aproximadamente una hora acerca del extraño laberinto construido por su bisabuelo, Yu Tsun asesinara a Stephen Albert.

Examinemos ahora el **haz** y el **envés** de todas estas raras coincidencias que componen la **historia del crimen** en *El jardín de senderos que se bifurcan*.

#### 5.1.2.1. LA EXPLICACIÓN DE ESTE MUNDO: ¿EL AZAR O LA NECESIDAD?

Si consideramos el **LADO RACIONAL u ORDINARY de LA HISTORIA DEL CRIMEN** de *El jardín de senderos que se bifurcan*, o como dice Borges, **LA EXPLICACIÓN “DE ESTE MUNDO”**, sabemos, porque así se nos cuenta al final del relato, que Yu Tsun asesina a Stephen Albert con el fin de indicar al ejército alemán del III Reich, la ciudad del mismo nombre, Albert, donde se encuentra el nuevo parque de artillería construido por los británicos sobre el Ancre:

*Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El Jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. (JSB, p. 480)*

Este pasaje final de *El jardín de senderos que se bifurcan* en el que el propio Yu Tsun confiesa el motivo que le lleva a asesinar a Stephen Albert se compadece

perfectamente con el tipo de explicaciones racionales que habitualmente se ofrecen en las obras clásicas del género policiaco, las cuales interpretan los hechos criminales desde el punto de vista de la realidad inmanente y ordinaria (común y corriente); cubre, pues, el expediente del género. Una vez que la leemos, podemos reconstruir la trama criminal, rellenar las oportunas lagunas informativas que demoran la revelación final del enigma, resolver las indicaciones ambiguas o equívocas que el texto nos proporciona y restablecer sin mayor dificultad la cadena de causa y efecto que conduce desde el asesinato de Stephen Albert hasta su insólito origen. O dicho de otra manera, desde el punto de vista formal (de la técnica compositiva), el relato de Borges exhibe una factura impecable que se ajusta perfectamente a las reglas narrativas que el género policiaco dispone a fin de preservar el enigma hasta el final.

No obstante, contemplada desde el punto de vista del sentido, la historia del crimen presenta en *El jardín de senderos que se bifurcan* una curiosa anomalía que la distingue de las historias criminales al uso. Más allá de la extravagancia de este móvil -imposible de descubrir si no es gracias a la explicación final-, lo destacable, en la medida en que desafía (y corroe) el sentido más esencial de las ficciones detectivescas, es la manera en que en el relato de Borges se trata la **CAUSALIDAD REAL** (pues de la “causalidad mágica” ya nos ocuparemos más adelante). Si, como ya explicamos, en los relatos policíacos convencionales, toda la serie de circunstancias que conducen desde el crimen hasta el asesino se representan narrativamente como una serie concatenada de causas y efectos, cuyos nexos poseen un carácter necesario; en *JSB* la lógica que engarza cada uno de los hechos de la trama criminal está constituida por nexos puramente contingentes, cuando no aleatorios. Así por ejemplo, el eslabón fundamental de la trama, es decir, el nexo que se postula entre la consecuencia o efecto (asesinar a una persona llamada Albert) y la causa (comunicar el preciso nombre de una ciudad también llamada Albert) resulta terriblemente precario y aleatorio: de no haberse apellidado Albert, sería otro y no Stephen Albert el asesinado. Como azaroso es que unos niños desconocidos le proporcionen al protagonista por casualidad (sin conocerlo y sin que éste les interrogue al respecto) la precisa información para localizar la casa de Stephen Albert; o bien, que Richard Madden, el perseguidor de Yu Tsun, averigüe de manera también casual cada uno de los erráticos movimientos de su adversario e inexplicablemente se presente en la casa de Albert, un absoluto desconocido, minutos después de que se cometa el crimen. De manera que, si revisamos con cierto detenimiento la historia criminal de este relato, es decir, la serie de hechos concatenados que finalmente desembocan en el asesinato de Stephen Albert, descubrimos que éste se ha producido en virtud de un cúmulo de casualidades o coincidencias fatales. A diferencia de los relatos policíacos convencionales, cuyo sentido descansa, como ya explicamos, en el principio de necesidad, en *El jardín de senderos que se bifurcan* la

cadena de causa y efecto aparece perforada de un extremo a otro por la acción corrosiva de la **CONTINGENCIA**, la **COINCIDENCIA**, el **AZAR**, que justamente constituyen el polo opuesto de la necesidad.

No obstante, hay que recordar que una intuición similar, la idea de que el azar interviene en la serie de circunstancias que componen la historia del crimen, inspiraba también aquel cuento de Edgar Allan Poe, *El misterio de Marie Roget*, que ya comentamos en el capítulo anterior. En este cuento, que a juicio de Borges<sup>88</sup>, es el más extraño de los tres relatos policíacos de Poe, el narrador afirma que los hechos que allí se relatan constituyen “la rama principal de una serie de *coincidencias* apenas comprensibles” (vers. esp. p.469; v.o., p. 170); y justamente a propósito del azar o de “las coincidencias”, efectúa asimismo la siguiente consideración con la que inicia su breve, pero enjundioso, *introito* filosófico:

*Aun entre los pensadores más sosegados, pocos hay que alguna vez no se hayan sorprendido al comprobar que creían a medias en lo sobrenatural -de manera vaga pero sobrecogedora-, basándose para ello en coincidencias de naturaleza tan asombrosa que, en cuanto meras coincidencias, el intelecto no ha alcanzado aún a aprehender.”(vers. esp., p. 467)<sup>89</sup>.*

En la medida en que, como ya explicamos en el capítulo 4, uno de los impulsos fundamentales de las ficciones policíacas de Poe consistía -al menos según nuestra hipótesis- en desterrar el ámbito de lo sobrenatural-*outré*, se comprende que, en sus relatos policíacos, trate la intervención del azar desde un punto de vista eminentemente racional. Probablemente por este motivo, justo a continuación de las declaraciones anteriores, el narrador de “El misterio de Marie Roget” proporciona cierto marco filosófico para interpretar esas “asombrosas coincidencias” antes referidas y disipar, de paso, todo tipo de creencias irracionales<sup>90</sup> en torno a lo sobrenatural. Dicho contexto filosófico no es otro que aquella curiosa “Teoría del Azar”, o “Cálculo de

<sup>88</sup> En “El cuento policial”, Borges (1978: 195) curiosamente afirma: “... Y luego tenemos el otro: “El misterio de Marie Roget”, que es el más extraño de todos [los cuentos policíacos de Poe] y el menos interesante para ser leído. Se trata de un crimen cometido en Nueva York: una muchacha, Mary Roget, fue asesinada, era florista según creo. Poe toma simplemente la noticia de los diarios. Hace transcurrir el crimen en París y hace que la muchacha se llame Marie Roget y luego sugiere cómo pudo haber sido cometido el crimen. Efectivamente años después se descubrió al asesino y concordó con lo que Poe había escrito”.

<sup>89</sup> “There are few persons, even among the calmest thinkers, who have not occasionally been startled into a vague yet thrilling half-credence in the supernatural, by *coincidences* of so seemingly marvellous a character that, as *mere coincidences*, the intellect has been unable to receive them”(MMR, p. 169).

<sup>90</sup> Pues, más precisamente, el narrador se refiere a ellas como “Such sentiments -for the half-credences of which I speak have never the full force of *thought*-” (p.467); “Tales sentimientos “ya que las creencias a medias de que hablo no logran la plena fuerza del *pensamiento*” “vers. esp. p. 467).

Probabilidades”<sup>91</sup>, a la que ya tuvimos ocasión de referirnos en el capítulo anterior, y que aquí se en los términos siguientes: “Ahora bien, este cálculo es puramente matemático en esencia, y así nos encontramos con la anomalía de que la ciencia más rígida y exacta se aplica a las sombras y vaguedades de la especulación más intangible” (vers.esp., p. 468)<sup>92</sup>. Hay que reparar, además, en que “La Teoría del Azar” o “Cálculo de Probabilidades” (*The Doctrine of Chance*) constituye la premisa filosófica en la que se sustenta toda la investigación que el detective Dupin lleva a cabo a lo largo de *El misterio de Marie Roget*. Pues como ya vimos en el capítulo anterior, en esta ocasión Dupin hace especial hincapié en la necesidad de atender a “lo que se considera marginal y accesorio”, es decir, “a los acaecimientos colaterales, incidentales o accidentales”(Vers. esp., p. 501; *MMR*, p. 191). No obstante, esta atención particular que Dupin le concede aquí a los *accidentes* o a las *casualidades* tiene como fin principal la intención de preverlas, de ahí que el detective afirme: “Hacemos de la posibilidad una cuestión de cálculo absoluto. Sometemos lo inesperado y lo inimaginado a las fórmulas matemáticas de las escuelas.” (Vers. esp., p. 501; *MMR*, p. 191). Desde este punto de vista, tanto el método de Dupin como la investigación misma se prefiguran como los instrumentos racionales (matemáticos, científicos) que permiten -tal y como indica el propio Dupin (*ibíd.*)- “calcular lo imprevisible”, o en otras palabras, ejercer cierto control racional sobre lo azaroso.

Parece evidente, pues, que el espíritu que anima la teoría del “Cálculo de Probabilidades” es el de explicar, mediante parámetros racionales y científicos, fenómenos vagos e imprecisos tales como las ya mencionadas “asombrosas coincidencias” que conforman la historia del crimen; y que Poe se pertrecha aquí de aquellos medios (literarios, filosóficos e ideológicos) que le permiten ejercer cierto ilusorio control sobre esa caprichosa intervención del azar que, según el propio narrador de *El misterio de Marie Roget* admite, induce a albergar ciertas creencias en lo sobrenatural.

En lo que respecta a Jorge Luis Borges, del irónico escepticismo con que, en ocasiones éste trata el, para la tradición occidental, grave problema de la causalidad da buena cuenta la siguiente descripción de los hábitos perceptivos de los habitantes de Uqbar: “La percepción de una humareda en el horizonte y después de un campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas.”<sup>93</sup> Como veremos a continuación, en *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges, lejos de procurar, como Dupin, “someter lo

<sup>91</sup> (The Doctrine of Chance, or, as it is technically termed, the Calculus of Probabilities”, *MMR*, p.169

<sup>92</sup> “Now this Calculus is, in its essence, purely mathematical; and thus we have the anomaly of the most rigidly exact in science applied to the shadow and spirituality of the most intangible in speculation.” (*MMR*, p.169)

<sup>93</sup> En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, p.

inesperado y lo inimaginado a las fórmulas matemáticas” o de tratar, como Poe, de explicar la intervención del azar proponiendo una hipótesis científico-racional, se decanta más bien por ofrecernos una delicada muestra de aquello que Blanchot llamaba “el error del infinito”.

#### 5.1.2.2. LA EXPLICACIÓN SOBRENATURAL: LA CAUSALIDAD MÁGICA.

Hasta aquí únicamente hemos atendido a lo que Borges llama “la explicación de este mundo”; y también a lo que nosotros podríamos considerar como la interpretación inmanente de la historia del crimen. Nos hemos desplazado, pues, conforme a lo que, no sin ironía, Blanchot (1959:214) denomina “el curso feliz de la línea recta”, que, en este caso, nos permite llegar desde el principio hasta el final de la historia sin riesgo de extraviarnos. Pero si, invirtiendo la moneda, descubrimos ahora su envés ¿Qué es lo que encontramos? ¿Cuál es en *El jardín de senderos que se bifurcan* la cara opuesta, y no obstante, complementaria del azar, su insólito reverso?

Como acabamos de señalar, tanto Poe como Borges parten de una misma intuición, que el azar interviene poderosamente en la vida, y más precisamente -puesto que de lo que aquí se trata es de las ficciones policiacas-, en la serie de circunstancias y hechos que componen la historia del crimen. No obstante, la solución literaria así como la respuesta (o reacción) filosófica que cada autor ofrece a esta intuición común difiere, a nuestro modo de ver, radicalmente. Fiel a su impulso de transformar lo *outré* en *ordinary*, la respuesta que ofrece Poe es eminentemente racional y se concreta, desde el punto de vista literario, en el loable propósito (e ímprobo esfuerzo) apuntado por Dupin de “calcular lo imprevisible”, a través del método racional o analítico. Por el contrario, Borges, poco amigo de soluciones concluyentes, opta en *El jardín de senderos que se bifurcan* por seguir la estela de G.K. Chesterton<sup>94</sup>, sugiriendo en el interior del cuento una **EXPLICACIÓN MÁGICA O SOBRENATURAL** para interpretar toda la serie de extrañas coincidencias que componen la historia del crimen y para dar cuenta también de eso que el *alter ego* de Poe denomina “lo imprevisible”. Con ello, Borges hace **RETORNAR LO COTIDIANO U ORDINARIO al terreno de LO EXTRAORDINARIO O OUTRÉ**. Como cabe sospechar, tratándose de Borges, tal explicación no es en absoluto sencilla, de modo que procederemos ordenadamente a fin de no extraviarnos en alguno de los repliegues de este prodigioso cuento.

Sería preciso, ante todo, atender más de cerca al curioso modo en que el azar se manifiesta en la historia del crimen. Al mencionar con anterioridad toda la serie de

<sup>94</sup> Como ya mencionamos al comienzo del presente capítulo, Borges (1952: 72) señala a propósito de Chesterton que en sus novelas éste “presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo.”

insólitas casualidades que finalmente desembocan en el asesinato de Stephen Albert, deliberadamente omitimos la más extraordinaria de todas: Stephen Albert, el hombre que Yu Tsun elige al azar como víctima para comunicar así al ejército alemán el nombre de la ciudad en el que se halla el parque de artillería de los británicos, es la única persona que ha sido capaz de descifrar el enigmático e infinito laberinto concebido por su bisabuelo, Ts'ui Pên: "A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano." (*JSB*, p. 477). Es importante advertir que esta última coincidencia introduce un giro tan inesperado como decisivo en el planteamiento de la trama criminal, en la medida en que el azar se trastoca aquí en una inexplicable fatalidad: para comunicar el secreto del enemigo, Yu Tsun *debe* asesinar precisamente al único hombre que conoce el secreto de su antepasado. De manera que el plan cuidadosamente urdido por el protagonista se vuelve paradójicamente en contra de él; y el azar, que tan obsequiosamente le había conducido hasta su víctima, muestra, en esa especie de repliegue y/o punto de fuga que se produce en la mitad del cuento, su insólito reverso, pues la coincidencia parece ser fruto, en este caso, de un destino a todas luces irónico. Parece evidente que esta imprevisible pirueta mediante la que Borges, cual mago todopoderoso, **convierte "LO AZAROSO" en "LO FATAL"** nos confronta de nuevo -si bien, por un camino diferente- con el problema antes referido del azar y la necesidad, pues, como se sabe, nada existe más *necesario* que el destino.

No obstante, esta paradójica consideración del azar (lo más imprevisible) como fruto del destino (lo más previsible en tanto que está de antemano determinado) que se produce en *El jardín de senderos que se bifurcan* difícilmente puede explicarse -al menos, en nuestra opinión- desde los parámetros un tanto limitadores de la lógica decimonónica de causa y efecto ya referida con anterioridad; ni tampoco se puede resolver recurriendo a la simple pero socorrida idea de cierta justicia poética que premia a los buenos y castiga a los malvados; o bien, a la más siniestra noción de un destino tan poderoso como absurdo que -para utilizar la célebre expresión de Einstein- "juega a los dados con el universo". Las soluciones que Borges propone en sus relatos ni son simples ni son ingenuas ni son, a la postre, soluciones cerradas y reconfortantes, pues como atinadamente observa Alazraki (1971: 189) "Que Michel Foucault abra su libro *Las palabras y las cosas* con la frase "Este libro nació de un texto de Borges" es sólo un indicio del grado de seriedad con que han sido tomados los "sofismas" de Borges." Así que, tal vez, el mejor modo de dar cuenta de esta pirueta literaria sea recurrir a las *reflexiones* del propio Borges.

En el curso de una serie de entrevistas concedidas a M<sup>a</sup> Esther Vázquez, Jorge Luis Borges (en Vázquez, 1979: 130) opone "la causalidad mágica o fantástica" a "la causalidad real" y la identifica, junto con otros asuntos como "las interferencias del sueño y la vigilia", "las bifurcaciones de la identidad" o "el tiempo", como uno de los

temas esenciales de la literatura fantástica. Una literatura fantástica de la que, según Borges apostilla impertérrito, la filosofía o la religión constituyen, acaso, otras posibles ramas (*ibíd.*, p. 133). Como bellos ejemplos de causalidad mágica, Borges propone las “historias de talismanes que abundan en el *Libro de las mil y una noches*” (*ibíd.*, p.131), cierta leyenda china en la que se habla de “la secta del loto” y la *Historia de los Jasidim* del judío alemán Martin Buber. Según cuenta Borges (*ibíd.*, p.131-132), esta última relata que en el siglo XVIII el emperador de Austria iba a firmar un edicto contra los judíos. Dicha noticia llega a oídos de un rabino que se encuentra en una aldea de Polonia, el cual, por descuido, vuelca a lo largo de ese día un salero, un vaso de agua y un vaso de vino. Al cabo de un tiempo llega la noticia de que el edicto no había sido firmado, porque el emperador lo intentó tres veces, y las tres veces, por torpeza de uno de los secretarios o por la suya propia, se volcó la tinta. “Entonces -comenta Borges (*ibíd.*)- vemos que existía una relación mágica, que bastaba con volcar el agua, el vino y la sal para que se volcara la tinta en el palacio de la lejana Viena.”<sup>95</sup> Pero, tal vez, lo más relevante es que, según explica Borges (en Vázquez, 1979: 130), la causalidad mágica se produce “cuando a primera vista no se sospecha que haya alguna relación entre la causa y el efecto”. Es interesante señalar que la explicación que Borges nos ofrece sobre la “causalidad mágica” se compadece extraordinariamente con lo que Karl Jung (1949: 25), el psicoanalista alemán discípulo de Freud, denomina *principio de sincronicidad* y que describe en su fascinante prólogo al *I Ching* en los siguientes términos:

*Este curioso principio al que he denominado sincronicidad es un concepto que configura un punto de vista diametralmente opuesto al de causalidad... La sincronicidad considera que la coincidencia de los hechos en el espacio y en el tiempo significa algo más que un mero azar, vale decir, una peculiar interdependencia de hechos objetivos, tanto entre sí, como entre ellos y los estados subjetivos (psíquicos) del observador o los observadores*<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> No nos resistimos a citar, aunque sea a pie de página, otra de las hermosas historias de mágica causalidad que cuenta Borges en el curso de la entrevista. Se trata de un relato celta recogido en los *Mabinogion* y traducido al inglés por Lady Charles Guest, la “Historia de la batalla de los dos reyes”, en el que, como su propio título indica, se cuenta la historia de una batalla entre dos reyes:

*Los ejércitos combaten en el valle, y en la cumbre de una montaña los dos reyes, como ajenos a la batalla que se libra, juegan al ajedrez. Los reyes juegan todo el día, mientras abajo los hombres se matan y fluyen y refluyen las corrientes de la batalla. Finalmente, llega un capitán y anuncia a uno de los reyes que su ejército, ha sido derrotado; en ese momento el otro mueve una torre y le dice “Jaque mate”. Entonces comprendemos que la batalla de hombres no ha sido más que un reflejo mágico de la batalla ficticia de las piezas del ajedrez.”* (*Ibíd.* p. 132)

<sup>96</sup> Merece la pena completar, aunque sea en nota a pie de página, la explicación de Jung al respecto de la diferencia entre el principio de causalidad y el principio de sincronicidad, que, a nuestro modo de ver, se corresponde con la ya mencionada distinción de Borges entre causalidad real y causalidad mágica: “Exactamente como la causalidad describe la secuencia de los hechos, para la mentalidad china la sincronicidad trata de la coincidencia de los hechos. El punto de vista causal nos relata una historia

En el contexto de la explicación “de este mundo”, el que Yu Tsun se encuentre con unos muchachos que le indican dónde está la casa de Stephen Albert, que Stephen Albert -a quien el protagonista eligió por azar en una guía telefónica- sea el comentarista de la obra de su bisabuelo y el único que sabe su secreto, o que Richard Madden se presente, por casualidad, en el lugar del crimen instantes después de que éste se cometa se interpretan, como ya vimos, como fruto de un azar aparentemente inexplicable y absurdo. Pero, si nos atenemos a la **EXPLICACIÓN MÁGICA O SOBRENATURAL** que se desliza en los intersticios de *El jardín de senderos que se bifurcan*, no parece del todo desatinado considerar -al menos, ésta es nuestra hipótesis- que todas estas casualidades, que, como ya dijimos, componen la trama criminal de este relato, constituyen buenos ejemplos de ese curioso fenómeno que Borges denomina **CAUSALIDAD MÁGICA** y Jung **PRINCIPIO DE SINCRONICIDAD**. De acuerdo con este principio de causalidad mágica o de sincronicidad, todas las coincidencias que concurren en el crimen de Stephen Albert no son puramente aleatorias, sino que, tal y como observa Karl Jung, los hechos que coinciden mantienen entre sí “una peculiar interdependencia”. Es importante advertir que esa “peculiar interdependencia” que mantienen los hechos, digamos, A”, B”, C”, D”, etc. en la trama narrativa del cuento de Borges constituye en sí misma una trama de dimensiones harto mayores a la de la propia trama criminal, urdida al fin y al cabo por un ser humano, Yu Tsun. Esta trama de dimensiones gigantescas se ilustra perfectamente en un poema de Borges, “Para una versión de I King”, que curiosamente auspicia la edición española del *I Ching. Libro de las mutaciones* en la que también figura el prólogo antes mencionado de Karl Jung:

*El porvenir es irrevocable  
Como el rígido ayer. No hay una cosa*

*Que no sea una letra silenciosa  
De la eterna escritura indescifrable  
Cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja  
De su casa ya ha vuelto. Nuestra vida  
Es la senda futura y recorrida.  
El rigor ha tejido la madeja.  
No te arredres. La ergástula es oscura,  
La firme trama es de incesante hierro,*

---

dramática sobre la manera en que D llegó a la existencia: se originó en C, que existía antes que D (...) El punto de vista sincrónico trata de producir una representación igualmente significativa de la coincidencia. (Cómo es que A”, B”, C”, D”, aparecen todos en el mismo momento y en el mismo lugar? Ello ocurre antes que nada porque los hechos físicos A” y B” son de la misma índole que los hechos psíquicos C” y D”, y además porque todos son exponentes de una única e idéntica situación momentánea. Se da por supuesto que la situación constituye una figura legible o comprensible.” (Jung, 1979: 25)



*Pero en algún recodo de tu encierro  
Puede haber una luz, una hendidura.  
El camino es fatal como la flecha.  
Pero en las grietas está Dios, que acecha.*

5.1.2.2.1. “El jardín de senderos que se bifurcan” de Ts’ui Pên.

Veamos ahora más de cerca en qué consiste esta **TRAMA DE DIMENSIONES GIGANTESCAS**. Examinemos, en primer lugar, cómo es “El jardín de senderos que se bifurcan” del “inextricable” Tsui Pên, teniendo presente en todo momento que, al hacerlo, nos internamos en lo que Gerard Genette (1972: 287-289) denomina **relato en segundo grado o metadieético**, que, *grosso modo* expuesto, se corresponde con el relato que se cuenta dentro de otro relato, técnica favorita, como se sabe, de Scheherezade<sup>97</sup>.

Es preciso tener en cuenta que, como explicaremos más detenidamente con posterioridad, la narración de **Yu Tsun** se sitúa en un **segundo nivel narrativo**, puesto que se halla “incrustada” dentro de un primer nivel narrativo que corre a cargo de un anónimo narrador extradiegético. Según nos cuenta Yu Tsun, bisnieto de Ts’ui Pên, éste renunció al poder temporal como gobernador de Yunnan y durante trece años se consagró a escribir una novela “que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng*” y a edificar un laberinto “en el que se perdieran todos los hombres” (*JSB*, p. 473). Aparentemente, o al menos así lo entiende Yu Tsun, la novela de Ts’ui Pên era tan sólo una obra confusa, “un acervo indeciso de borradores contradictorios” (*JSB*, p. 476); y en cuanto a su otra empresa, el laberinto, Yu Tsun afirma que “nadie lo llegó a encontrar jamás” (*ibíd.*).

No obstante, en el curso de la conversación que Yu Tsun mantiene con el hombre al que después asesinará, **Stephen Albert**, este último -situándose ya en un **tercer nivel narrativo** e iniciando, por tanto, lo que a todas luces puede considerarse como **relato en segundo grado o metadieético**-, le revela la verdadera naturaleza de la obra de Ts’ui Pên, mostrándole un mínimo y delicado laberinto de marfil. Resulta interesante advertir que, a partir del momento en que Stephen Albert le muestra a Yu Tsun el diminuto laberinto de marfil, la segunda historia -o relato metadieético- acerca de “El jardín de senderos que se bifurcan” de Ts’ui Pên usurpa todo el espacio narrativo y pasa a convertirse en el nudo argumental de la primera historia -criminal, no lo olvidemos- narrada por Yu Tsun. De

<sup>97</sup> Más específicamente Genette (1972: 284) alude a la necesidad de diferenciar en este tipo de casos entre diversos “niveles narrativos” y precisa esa distinción entre niveles señalando que “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquél en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”. De ahí que, de acuerdo con el significado del prefijo *meta* en griego, Genette denomine al relato que se cuenta dentro de otro relato “relato metadieético” o “relato en segundo grado”.

manera que tanto el protagonista (y primer narrador) como el lector asisten atónitos al progresivo desvelamiento de todos los secretos de Ts'ui Pên. Mientras Yu Tsun contempla con sorpresa el pequeño laberinto de marfil concebido por su bisabuelo, Stephen Albert le indica que se trata de “un laberinto de símbolos”, “un invisible laberinto de tiempo” (JSB, p. 477). Y a continuación, le muestra un papel rosado en el que “con minucioso pincel” Ts'ui Pên había escrito: “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan”(ibíd.) Según explica Stephen Albert, nadie logró revelar el oscuro misterio que Ts'ui Pên legó a la posteridad, porque nadie imaginó que, textualmente, “libro y laberinto eran un solo objeto”(JSB, p. 477). Pero el fragmento de carta -arriba mencionado- y la idea de que Ts'ui Pên se propusiera construir un laberinto “que fuera estrictamente infinito” (ibíd.) le sugieren a Stephen Albert “la recta solución del problema”(ibíd.), o bien, la clave para descifrar el laberinto.

Veamos más de cerca cuál es la **clave para descifrar el laberinto de Ts'ui Pên**, por si acaso ella nos pudiera sugerir la solución al enigma de la primera historia criminal (la causa mágica o sobrenatural del crimen cometido por Yu Tsun), y hasta incluso, la solución (paradójica, como veremos) que Borges propone para explicar todas las extrañas coincidencias que siembran la historia criminal que él nos cuenta. Por espacio de una hora, Stephen Albert demora su muerte inminente, explicándole a Yu Tsun -tal y como Scheherezade hacía con el Rey Schariar- de qué manera está constituido el laberinto de Ts'ui Pên. De acuerdo con su interpretación de la breve frase contenida en el fragmento de papel rosado, por una parte, “*el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica”; por otra, “la frase *varios porvenires (no todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio” (JSB, p. 477). Con respecto a la primera, a **la novela caótica**, Stephen Albert explica:

*En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta -simultáneamente- por todas. (JSB, p. 478)*

Justo a continuación, y con respecto **a la bifurcación en el tiempo, no en el espacio**, Stephen Albert comenta:

*Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles; Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. (JSB, p. 478)*

Finalmente, Stephen Albert afirma: “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo.” (JSB, p. 479)

*La explicación es obvia: El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton o Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.* (JSB, p. 479)

De acuerdo con nuestra hipótesis, para interpretar *El jardín de senderos que se bifurcan* (de J.L.Borges) resulta indispensable atender a la peculiar estructura de narraciones encajadas conforme a la que está concebido este relato y sobre la que venimos incidiendo a lo largo de la exposición. En el primer nivel narrativo, un desconocido narrador extradiegético nos refiere un hecho confuso relativo a la Segunda Guerra Mundial que aparece “en la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart” (JSB, p.472). Para aclarar este hecho, dicho narrador transcribe literalmente “la declaración dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático en la *Hochschule* de Tsingtao” (*ibíd.*). Se trata, como colegimos al final del relato, de la declaración (probablemente delante de un tribunal de guerra) mediante la que Yu Tsun confiesa su crimen así como sus labores de espionaje al servicio del gobierno alemán del III Reich durante la Segunda Guerra Mundial. La declaración de Yu Tsun se sitúa ya, por tanto, en un segundo nivel narrativo y, en consecuencia, constituye un relato en segundo grado o metadieético. Pero, como se explicó, en el relato de Yu Tsun se encuentra el personaje de Stephen Albert, quien, a su vez, nos refiere la historia del laberinto de Ts'ui Pên, situándose de este modo en lo que, a nuestro modo de ver, constituye un tercer nivel narrativo<sup>98</sup>.

Como observa Genette (1972: 287), este tipo de estructura narrativa se remonta a los orígenes mismos de la narración épica con la propia *Odisea* y constituye, como ya anticipamos, el procedimiento compositivo básico de *Las mil y una noches*. Curiosamente, al comentar los diversos tipos de relación que pueden plantearse entre la narración principal y el relato en segundo grado o metadieético, Genette (1972:

<sup>98</sup> Tal vez, podría objetarse que, en la medida en que la historia que cuenta Stephen Albert se inscribe formalmente dentro del diálogo que éste mantiene con Yu Tsun, no constituye, en puridad un tercer nivel narrativo. Pero, a nuestro modo de ver, lo pertinente en este caso es advertir, en primer lugar, que el personaje de Stephen Albert efectivamente cuenta una historia, la de “El jardín de senderos que se bifurcan” de Ts'ui Pên; y en segundo lugar, que dicha historia se halla incrustada dentro de la historia criminal que se cuenta en la narración principal, a cargo del protagonista, Yu Tsun, ocupando la sección central (el nudo) de esta última (pp. 476-479) .

288) señala que una de esas posibles modalidades consiste en la relación puramente temática o analógica, que no entraña ninguna continuidad espacio-temporal entre *diégesis* y *metadiégesis*; y añade (*ibíd.*) que “la famosa estructura *en abyme* tan apreciada por el “*nouveau roman*” del decenio de 1960, es, evidentemente, una forma extrema de esa relación de analogía, llevada hasta los límites de la identidad”. De acuerdo con nuestra interpretación, el relato de Borges presenta una estructura muy similar, si no idéntica, a la **ESTRUCTURA EN ABYME** mencionada por Genette. Ya que en *El jardín de senderos que se bifurcan* lo que se cuenta en la *metadiégesis* (el relato de Stephen Albert) asombrosamente incide y se refleja de manera analógica en la *diégesis* (el relato de Yu Tsun). O para ser más precisos, lo que se cuenta en la *metadiégesis* determina lo que sucederá en la propia *diégesis*, lo cual es, si cabe, todavía más extraordinario. Técnicamente, este prodigioso fenómeno se denomina *metalepsis*, que, según Genette (1972: 289), “consiste en fingir que el poeta produce él mismo los efectos que canta”<sup>99</sup>

Qué duda cabe de que, tal y como lo describe Stephen Albert, “El jardín de senderos que se bifurcan” de Ts'ui Pên constituye una trama de dimensiones gigantescas. Una idea que viene sugerida tanto porque, como Albert comenta al final del cuento, “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên” (p.479); como porque, según él mismo explica en otro lugar, “*el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica” (*JSB*, p. 477). ¿Y acaso una novela o un cuento no es, sobre todo, su trama? Lo único que distingue la novela de Ts'ui Pên de todas las demás es que su ambicioso autor la hace coincidir con el universo, con lo que, como fácilmente puede deducirse, la trama se vuelve infinita, y lo que, tal vez, sea más terrible, se vuelve omnisciente, omnipresente. Ahora bien, de acuerdo con esa estructura *en abyme* ya mencionada, la **TRAMA INFINITA** de la novela caótica (o *jardín de senderos que se bifurcan*) de Ts'ui Pên incide (aunque, en este caso, el término correcto es “determina”) la **TRAMA CRIMINAL (Y FINITA)** en la que Yu Tsun asesina a Stephen Albert. Esta última no es más que una de las virtuales ramificaciones de la caótica novela de Ts'ui Pên, sólo que, en este caso, lo virtual se vuelve “real” y se materializa en el crimen. Formulado de manera más intrincada, lo anterior significa que el **LABERINTO TEMPORAL** de Ts'ui Pên (su gigantesco “jardín de senderos que se bifurcan”) es la **CAUSA** de que Yu Tsun asesine a Stephen Albert en “el jardín de senderos que se bifurcan” que está contenido en el interior de *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges.

<sup>99</sup> Como magnífico ejemplo de *metalepsis*, Genette (1972: 289) propone un cuento en el que “Cortázar cuenta la historia de un hombre asesinado por uno de los personajes de la novela que está leyendo: se trata de una forma inversa (y extrema) de la figura narrativa que los clásicos llamaban *metalepsis del autor*...” El cuento es, como saben, “Continuidad en los parques”.

## 2.1.2.2.2. “El jardín de senderos que se bifurcan” de Yu Tsun.

Veamos ahora si la interpretación anterior es posible (y plausible). Volvamos a leer el cuento de Borges, sorteando, esta vez, para no extraviarnos, la historia que cuenta Stephen Albert acerca del laberinto de Ts'ui Pên, la cual, como ya dijimos, ocupa todo el nudo del relato, distrayendo la atención del lector; y atendamos, por el contrario, únicamente a la progresión de Yu Tsun a lo largo de **la historia criminal**, al modo en que, sin apenas advertirlo, se va introduciendo progresivamente en “un jardín de senderos que se bifurcan”.

Al leer más detenidamente el cuento, descubrimos, por ejemplo que tras conocer que Richard Madden ha matado a uno de sus compañeros y, con toda seguridad, pretende hacer lo mismo con él, Yu Tsun se hace la siguiente reflexión: “Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. A pesar de mi padre muerto, a *pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿Yo, ahora, iba a morir?*” (*JSB*, p. 472) (cursiva nuestra). Sabemos que Yu Tsun elabora un plan para revelar al ejército alemán el secreto del enemigo, “el nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre”. (*JSB*, p. 473). Y después de haber leído el cuento, sabemos también que ese plan no es otro que asesinar a Stephen Albert con el fin de que su nombre aparezca en los periódicos para indicarle así a los alemanes el nombre secreto de ese lugar. A propósito de ese plan, Yu Tsun curiosamente medita: “El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado” (*JSB*, p. 474). Y casi a continuación, recuerda esa otra empresa (no menos atroz) concebida por su bisabuelo Ts'ui Pên, quien, como ya se mencionó, planeó una novela “más populosa que el *Hung Lu Meng*” y un laberinto “en el que se perdieran todos los hombres” (*JSB*, p. 475); y reparamos en esta ocasión en un breve comentario a la anterior reflexión que fácilmente pasa inadvertido en una primera lectura: “Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero *la mano de un forastero lo asesinó* y su novela era insensata y *nadie encontró el laberinto*” (*ibíd.*). Sin embargo, mientras Yu Tsun se hace todas estas reflexiones, él mismo ya está caminando en una encrucijada en la que es preciso doblar siempre a la izquierda, tal y como le indicaron aquellos niños desconocidos cuando se apeaba del tren en el que huía de su mortal adversario. Y de hecho, él mismo vuelve a reflexionar: “El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos.” (*JSB*, p. 475). Pero, por si tal evidencia no fuera suficiente, sabemos que al detenerse frente al portón, Stephen Albert le invita a pasar a su “jardín de senderos que se bifurcan”:

-¿El jardín?

- *El jardín de senderos que se bifurcan.*  
*Algo se agitó en mi recuerdo y pronuncié con incomprensible seguridad:*  
- *El jardín de mi antepasado Ts'ui Pên.*  
- *¿Su antepasado? ¿Su ilustre antepasado? Adelante.*  
*El húmedo sendero zigzagueaba como los de mi infancia.*  
(*JSB*, p.476).

Comprendemos ahora que, de acuerdo con lo preconcebido y previsto por Ts'ui Pên en su populosa y caótica novela, que es al mismo tiempo un laberinto de “infinitas series de tiempos” y un laberinto destinado a que “todos los hombres se pierdan en él”, **Yu Tsun se extravía en “un jardín de senderos que se bifurcan” tanto en un SENTIDO ESTRICAMENTE LITERAL (y físico) como en un SENTIDO ESTRICAMENTE ALEGÓRICO (y metafísico).** En un sentido estrictamente literal porque, como puede apreciarse, el protagonista *literalmente* entra en el jardín de senderos que se bifurcan que se encuentra en la propia casa de Stephen Albert, dispuesta a la manera de los antiguos pabellones chinos. En un sentido estrictamente alegórico porque, a partir de ese mismo instante, Yu Tsun se interna, sin saberlo, en aquella “red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos” de la que está constiuído el “pequeño” laberinto diseñado por Ts'ui Pên. Obviamente, este último laberinto no es ya un laberinto físico, espacial, tangible...; o al menos, no lo es de acuerdo con los parámetros de la física newtoniana, pues ya el propio Albert nos indica que “a diferencia de Newton o Schopenhauer, su antepasado (Ts'ui Pên) no creía en un tiempo uniforme y absoluto” (*JSB*, p.479). Sí es, quizás, un laberinto físico desde el punto de vista de la física post-newtoniana, la física cuántica; y es, a nuestro modo de ver, un laberinto *meta-físico* en la medida en que postula planos de realidad que exceden y transgreden aquella realidad puramente *física* en la que generalmente todos los mortales nos desenvolvemos.

Es en este preciso instante en el que, sin tener conciencia de ello, el protagonista de esta historia criminal (y asesino de Stephen Albert) va a experimentar lo que Blanchot, con muy buen criterio, llamaba el “**error del infinito**” y que él mismo describe del siguiente modo:

*Supongamos que en este espacio estrecho, de repente oscuro, nos volvemos ciegos y nos extraviamos. Supongamos que el desierto geográfico se convierte en desierto bíblico. Entonces ya no nos faltan cuatro pasos ni once días para atravesarlo, sino el tiempo de dos generaciones, toda la historia de la humanidad, y aún más ”...) Esta especie de absurdo que consiste en regresar sin haber jamás partido, o comenzar recomenzando, es el secreto de la “mala eternidad” que se*

*corresponde con la “mala infinitud”: ambas ocultan, tal vez, el sentido del devenir.*<sup>100</sup> (p. 212)

Evidentemente, en este caso sería preciso sustituir “el desierto geográfico” al que se refiere Blanchot por un laberinto o por un “jardín de senderos que se bifurcan”. Comprendemos, por fin, de qué manera (o en qué sentido) *el jardín* de Ts'ui Pên es, tal y como indica Stephen Albert al final del relato (*JSB*, p. 479), “una enorme adivinanza o parábola cuyo tema es el tiempo” y es también una trama infinita que se despliega a lo largo de “los varios porvenires” y en la que tanto Stephen Albert como el propio Yu Tsun quedan irremediabilmente atrapados.

#### 5.1.2.2.3. El jardín de senderos que se bifurcan de J.L.Borges.

En esta perturbadora versión del género policiaco que J.L. Borges nos ofrece en *El jardín de senderos que se bifurcan* se solapan, al menos, **DOS TRAMAS CRIMINALES**. La primera pertenece a este mundo y se desarrolla conforme a la lógica y al tiempo de la **REALIDAD ORDINARIA**; es, por tanto, una **TRAMA FINITA** en la que los hechos se producen de acuerdo con la sucesión natural del tiempo y obedecen, pese a toda la multitud de extrañas coincidencias que los salpican, a las leyes comunes de causa y efecto. De acuerdo con lo que Borges mismo denomina “la explicación de este mundo”, es decir, la interpretación en clave “ordinaria” de la historia criminal, Yu Tsun concibe un -ahora lo comprendemos- modesto plan para asesinar a Stephen Albert. En este sentido, el crimen de Albert bien puede explicarse mediante las débiles excusas que el propio Yu Tsun aduce a lo largo del relato: “No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía... Lo hice, porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza -a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. Además, yo debía huir del capitán.” (*JSB*, p.473). Y la confesión final del protagonista, ya citada en otro lugar, bien puede servir para resolver definitivamente el enigma del crimen:

*Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar... El Jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio.* (*JSB*, p.480)

---

<sup>100</sup> Blanchot da comienzo a su ensayo sobre Borges justamente con un comentario sobre “la mala infinitud”: “...sino para afirmar que la experiencia de la literatura es fundamentalmente vecina de las paradojas y sofismas de eso que Hegel, para descartarlo, llamaba el infinito malo”. (*ibid.*, p. 211)

Sin embargo, en el cuento de Borges se insinúa la existencia de una **SEGUNDA TRAMA CRIMINAL** que discurre detrás, o por debajo de la primera trama; es como una especie de telaraña invisible que parsimoniosamente se teje en la sombra. Esta segunda trama pertenece, como ya debería resultar obvio, al **TERRENO DE LO SOBRENATURAL**, y precisamente por ese motivo, no se regula conforme a una lógica racional, sino que obedece, más bien, a lo que con anterioridad nos referimos como *causalidad mágica* o *principio de sincronidad*. No obstante, hay que entender que la consideración que Borges tiene de “lo sobrenatural” dista mucho de parecerse a ese vasto territorio poblado de monstruos y presencias fantasmagóricas que es, para Poe, lo sobrenatural, a las concepciones del romanticismo sobre este mismo asunto, y hasta incluso, a la opinión común acerca de lo sobrenatural como espacio mágico y prodigioso. Al igual que Ts'ui Pên, Borges es más sutil, más “oblicuo”, más “inextricable” y, en cierto modo, más *outré* que el propio Poe. De ahí, tal vez, que en *El jardín de senderos que se bifurcan* lo sobrenatural se represente mediante esa **TRAMA INFINITA** que todo lo abarca y todo lo contempla y que es, en realidad, el “argumento”, por así decirlo, de la caótica novela de Ts'ui Pên, de su “pequeño” -en palabras de Albert- “jardín de senderos que se bifurcan”. Desde el punto de vista de la explicación sobrenatural, la trama criminal ideada por Yu Tsun para asesinar a Stephen Albert constituye, como ya explicamos en otro lugar, tan sólo una de las virtuales “posibilidades narrativas” del vasto argumento concebido por Ts'ui Pên; una posibilidad que, en el cuento, deja de ser virtual y se concreta en un asesinato “real”. Pues, como ya puede adivinarse, la caótica novela de Ts'ui Pên, con sus diversos e infinitos desenlaces, “causa” los distintos porvenires y prefigura también el de Yu Tsun, quien, en su vida presente, asesina a Stephen Albert. O dicho de otra manera, la segunda trama criminal (la sobrenatural) es la que causa y prefigura la primera (“la de este mundo”). En realidad, esta explicación sobrenatural está contenida en el propio cuento, sólo que, en la primera lectura, pasa inadvertida porque se suele atender, más bien, a la explicación que ofrece Yu Tsun al final del relato. Sin embargo, antes de ser asesinado, Stephen Albert proporciona la recta solución al enigma criminal de *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges de paso que descifra anticipadamente el enigma de su propia muerte:

*Esa trama de tiempos que se aproxima, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma. (JSB, p. 479)*



Yu Tsun le responderá:

*-En todos -articulé no sin un temblor- yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.*

*-No en todos -murmuró con una sonrisa-. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo. (ibíd.)*

Esta “abominable” idea -para utilizar un adjetivo del agrado de Borges-, la de que existe una trama de tiempos que abarca todas las posibilidades y, en consecuencia, abarca también ese hilo temporal en el que Yu Tsun asesina a Stephen Albert, trastorna por completo el sentido convencional del relato policiaco, tanto su sentido lógico como su sentido moral. Pues parece evidente que, desde este punto de vista, que ya no coincide con el punto de vista forzosamente limitado del protagonista-narrador (Yu Tsun, él mismo atrapado en la historia que cuenta), sino con la perspectiva brutalmente omnisciente que el autor (Borges) impone al relato, tanto Yu Tsun como Stephen Albert son tan sólo los personajes de la novela de Ts'ui Pên. Y son unos títeres ciegos porque no pueden ver la mano que maneja el hilo que los mueve. Un planteamiento que, desde luego, desafía la moralidad implícita de los relatos policiacos al uso, en los cuales los papeles del asesino (que representa al Mal) y de la víctima (que representa a la absoluta Inocencia) se hallan perfectamente delimitados. Por el contrario, en el cuento de Borges, esta moral esencialmente maniquea del género se transgrede. Ya que si conforme a la explicación de este mundo, Yu Tsun es el asesino y Stephen Albert su víctima, conforme a la explicación sobrenatural que toma en consideración esa trama absurda, poderosa e infinita, Yu Tsun es también otra víctima, un ente pasivo o la marioneta que actúa movida por un hilo que no ve, que no puede ver. Y de ahí, de ese trueque final de los papeles mediante el que el asesino pasa a ser él mismo una víctima, el profundo **RELATIVISMO MORAL** que se desprende del cuento de Borges. Un relativismo que, en nuestra opinión, nada tiene que ver con el esteticismo de Borges ni con la “duplicidad moral del artista” o esa singular alianza entre “el estilo y la infamia” que Paul de Man (1964: 147) advierte en la obra de Borges.

Pero, tal vez, para comprender el relativismo moral que impregna *El jardín de senderos que se bifurcan* sea preciso preguntarse ¿quién es Ts'ui Pên? y ¿en qué consiste su caótica obra? Quizás ahora ya estemos en condiciones de responder a esas preguntas que, a nuestro modo de ver, constituyen el auténtico misterio de este cuento singular. No parece descabellado conjeturar que Ts'ui Pên, en tanto que artífice de un laberinto que es “una imagen incompleta, pero no falsa, del universo” (JSB, p. 479), constituye una curiosa metáfora para aludir a Dios. Pero claro está que un escritor que,

al ser nombrado Director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, bromea, aludiendo a su propia ceguera y a Dios como aquél “que con magnífica ironía me dio a la vez todos los libros y la ceguera” difícilmente puede tener un concepto estrecho, pacato o ingenuo de Dios. En una extraordinaria conferencia que lleva por título “La inmortalidad”, Borges (1978: 172) cita la siguiente afirmación del filósofo norteamericano William James: “Para casi todo el mundo, para el común de la gente - dice James- Dios es el productor de la inmortalidad, entendida personalmente.” Y comentando jocosamente la interpretación que Unamuno hace de dicha afirmación, señala:

*Sin darse cuenta de la broma, lo repite textualmente don Miguel de Unamuno en el Sentimiento trágico de la vida: “Dios es el productor de inmortalidad”, pero él repite muchas veces que quiere seguir siendo don Miguel de Unamuno. Aquí ya no entiendo a Miguel de Unamuno; yo no quiero seguir siendo Jorge Luis Borges, yo quiero ser otra persona. Espero que mi muerte sea total, espero morir en cuerpo y alma. (Ibíd.)*

En esa misma conferencia y tras un erudito y hermoso recorrido por las diversas concepciones que de la inmortalidad han tenido las *auctoritates* a lo largo de la historia (Sócrates, Platón, Demócrito, Hume, Tomás de Aquino, Tácito, Lucrecio...), Borges (1978: 178) desemboca al fin en uno de sus filósofos preferidos, Schopenhauer; recuerda su “doctrina de una voluntad de vivir” y, relacionándola con el *élan vital* al que alude Henri Bergson o con *the life force* (la fuerza vital) del que habla Bernard Shaw, reflexiona del siguiente modo: “Hay algo que quiere vivir, algo que se abre camino a través de la materia o a pesar de la materia... el ímpetu vital que se manifiesta en todas las cosas, el que crea el universo, el que está en cada uno de nosotros.” Desde esta consideración de la inmortalidad (y por tanto, de la vida) como anónimo y poderoso *élan vital*, se comprende perfectamente que para Borges las personales aspiraciones de inmortalidad de don Miguel de Unamuno resulten un tanto dignas de broma, como dignas de broma le resultan sus propias aspiraciones de inmortalidad, o bien, su ceguera; y se comprende también que diga: “Cada uno de nosotros es, de algún modo, todos los hombres que han muerto antes. No sólo los de nuestra sangre” (*ibíd.*); y que hermosamente concluya su conferencia, afirmando:

*Cada uno de nosotros colabora, de un modo u otro, en este mundo. Cada uno de nosotros quiere que este mundo sea mejor: y si el mundo realmente mejora, eterna esperanza; si la patria se salva (¿por qué no habrá de salvarse la patria?) nosotros seremos inmortales en esa salvación, no importa que se sepan nuestros nombres o no. (1978: 179)*

Esta vasta, ancha y generosa perspectiva de la vida, que es la que admirablemente Borges sostiene en su conferencia, constituye, a nuestro modo de ver, el ángulo desde el

que se hallan escritos sus relatos. Una perspectiva que habitualmente se traduce en esa peculiar omnisciencia en ocasiones escéptica, casi siempre irónica y siempre asombrada que suelen mantener los asépticos narradores de los cuentos de Borges. En *El jardín de senderos que se bifurcan*, el narrador principal, en tanto que protagonista de la historia que relata, no goza del privilegio de la omnisciencia, sino que, más bien, se encuentra atrapado en ella. Es Ts'ui Pên, el autor de esa vasta y caótica novela, “el jardín de senderos que se bifurcan”, cuya trama coincide con la del universo, quién sí goza de tal privilegio. Y únicamente desde esa visión clara, distanciada y total se puede comprender que en uno de los pasados posibles alguien sea un enemigo, en otro un amigo; en uno el infame, en otro el bienhechor; y también que quien es un asesino pueda ser al mismo tiempo una víctima... Se trata de un punto de vista en el que, tal vez, los destinos personales no cuentan tanto como el *élan vital* “que se abre camino a través de la materia o a pesar de la materia”. Esta idea que es tan terrible como hermosa constituye, según Borges, el argumento de la obra del oblicuo e inextricable Ts'ui Pên.



*A menudo la risa sirve para confundir a los malvados y para poner en evidencia su necedad. Y también la risa puede ser un instrumento idóneo para minar la falsa autoridad de una proposición absurda.*

U. Eco *El nombre de la rosa*

## CAPÍTULO 6

### ***U. ECO: LA ROSA Y EL LABERINTO***

Ya tuvimos oportunidad de comentar a lo largo del estado de la cuestión que un gran sector de la crítica sobre *El nombre de la rosa* aborda la interpretación de esta novela partiendo de la hipótesis de que se trata de una “novela de ideas”, o si se prefiere, de una “novela filosófica”. De acuerdo con este planteamiento de partida, dicho sector, sin llegar a desmentir la influencia que el género policiaco posee en *NR*, tiende a considerarla (de forma más o menos explícita) como aspecto colateral o, en cualquier caso, secundario respecto de la preeminencia que, a su parecer, habría de otorgársele al aspecto filosófico de la novela. Lo primero que sería preciso establecer, antes de abordar la interpretación de *El nombre de la rosa*, es que la presente investigación parte de la hipótesis justamente contraria: a saber, que la novela de Umberto Eco es, en esencia, una **NOVELA POLICIACA**, cuya doble novedad radica en que, por una parte, se halla ambientada en la época medieval, y por otra, incorpora una temática filosófica que, ciertamente, resulta por completo ajena a las versiones llamémoslas “ortodoxas” del género de la novela-enigma. Pero, si desde el punto de vista temático la novela de Eco introduce algunos elementos ciertamente exóticos e innovadores, desde el punto de vista formal -inexcusable, a nuestro modo de ver, siempre que se trate de analizar el discurso literario- *El nombre de la rosa* **RESPETA prácticamente todas las CONVENCIONES FORMALES básicas de la NOVELA-ENIGMA.**

No obstante, sería erróneo considerar que *El nombre de la rosa* es, pese a esta observancia de los parámetros formales del género, una novela policiaca convencional: un *giallo* -para utilizar la expresión de Umberto Eco en *Las apostillas a El nombre de la rosa* (p.524)- que se consagra a repetir sin modificar en modo alguno la fórmula magistral, por así denominarla, del género de la novela-enigma. Efectivamente, tal y como su autor sugiere en *Las Apostillas*, en esta novela se lleva a cabo una **REINTERPRETACIÓN del GÉNERO POLICIACO**, que nosotros trataremos de determinar a lo largo de los siguientes capítulos.

En el capítulo I hemos visto cómo Edgar Allan Poe, creador del género del relato de enigmas, instauraba un esquema simbólico que, *grosso modo* expuesto, ponía en escena el conflicto entre las **fuerzas racionales** del espíritu (representantes del Bien supremo), y las **fuerzas irracionales** (que simbolizaban el Mal o lo que en uno de sus cuentos Poe llamaba “el demonio de la perversidad”). Dicho conflicto simbólico se planteaba así como clave esencial de la lógica interna del género. Pero -al menos, de acuerdo con nuestra interpretación- Poe introduce en sus relatos detectivescos una segunda vertiente de sentido, que, no obstante, ha pasado inadvertida a la crítica: la confrontación entre el plano de la **realidad cotidiana u ordinaria** (al que Poe se refiere como lo *ordinary*) y el plano de la **realidad sobrenatural e insólita** (el ámbito de lo *outré*). La solución literaria que Poe ofrece a este doble conflicto es, como ya tuvimos oportunidad de ver con cierto detenimiento en el capítulo I, la **victoria de lo racional sobre lo irracional**; y lo que a nuestro modo de ver resulta más determinante para la suerte que posteriormente correrá el género, el **triunfo de lo ordinary frente a lo outré**. Este último se evidencia en la transformación que Poe lleva a cabo del misterio (en su vertiente sobrenatural o *outré*) en enigma, es decir, en un misterio momentáneamente ininteligible pero finalmente susceptible de ser descifrado a través del implacable ejercicio de la razón. Con ello, el escritor norteamericano clausuraba lo que en otro lugar denominamos “dimensión metafísica” de paso que, a nuestro modo de ver, cancelaba su deuda literaria con el romanticismo. Casi un siglo después, Jorge Luis Borges, en tan sólo dos o tres breves pero fulgurantes relatos, subvierte por completo el planteamiento simbólico de Poe. En primer lugar -y siempre, de acuerdo con nuestra interpretación-, Borges desplaza el énfasis del conflicto racional vs. irracional -que, para Poe, resultaba a todas luces determinante- hacia la menos evidente confrontación entre lo *ordinary* y lo *outré*. Si en sus cuentos policíacos Poe convierte el misterio sobrenatural en un problema o enigma al alcance de la mente humana; Borges, invirtiendo el esquema de Poe y desandando su recorrido, **reconvierte lo ordinary en outré** y, tal y como sucede en *El jardín de senderos que se bifurcan*, vuelve a transformar lo que en principio parecería un enigma fácilmente resoluble por vía racional en un insólito misterio que se halla fuera del alcance y del control humanos. Al operar de este modo, Borges **rescata**, si bien por una vía muy diferente a la de Poe y a la de la visión romántica, **la dimensión meta-física y misteriosa** de la realidad, reincorporándola al género del relato de enigmas. Éstas son, por lo menos, las hipótesis que se han venido defendiendo a lo largo de la presente investigación.

Si, siguiendo el hilo conductor de lo *ordinary* y lo *outré*, atendemos a nuestro tercer autor, Umberto Eco, encontramos que, pese al empeño de un nutrido sector de la crítica por vincular la versión que el escritor italiano nos ofrece del género con los cuentos policíacos de Borges, *El nombre de la rosa* se aparta radicalmente -a nuestro

parecer- del planteamiento de este último. Como tendremos oportunidad de analizar con mayor detenimiento en III.4., la novela de Eco se encuentra mucho más próxima, en este sentido, al planteamiento inaugural de Poe, cuya lógica interna no sólo reitera, sino que refuerza en una especie de “segunda vuelta de tuerca”, para utilizar la expresión de Henry James. Desde el punto de vista del sentido, Umberto Eco reinstaura -al menos, de acuerdo con la interpretación que aquí se va a defender- el esquema simbólico de Poe en un doble sentido. Significativamente, Eco **RECUPERA el CONFLICTO entre LO RACIONAL Y LO IRRACIONAL**, sólo que lo traslada a la época medieval y lo reescenifica a través de las figuras contrapuestas de Guillermo de Baskerville, como precursor de una visión ya moderna y racionalista de la realidad, y Jorge de Burgos, en tanto que representante de una visión retrógrada, fanática (o si se prefiere, ciega) e irracional. Pero de idéntica forma al modo en que, en los relatos de Poe, la lucha entre lo racional y lo irracional termina por confundirse con ese otro conflicto más solapado y en la sombra entre lo *ordinary* y lo *outré*; en la novela de Eco, el racionalismo de Baskerville no actúa únicamente como arma infalible destinada a derrotar los poderes del Mal (i.e. la sinrazón o la fanática locura del asesino), sino que también y fundamentalmente constituye el instrumento para desterrar todo lo que en *El nombre de la rosa* se prefigura como el ámbito del oscurantismo medieval, en donde se inscribe lo misterioso. De manera que -al menos, en nuestra opinión y como comentaremos más detenidamente en capítulos sucesivos-, Eco **perpetúa**, aunque desde otras claves ideológicas diferentes a las de Poe, esa **transformación** ya mencionada de **lo outré o misterioso sobrenatural en ordinary**.

Así pues, de acuerdo con la hipótesis que aquí se defenderá, la aportación de Eco al género policiaco no estriba en una reinterpretación radical de su sentido, ni tampoco en una subversión o alteración verdaderamente sustancial de la simbología inherente al género, como sí es el caso del escritor argentino J.L.Borges. Parece, por tanto, inevitable formularse la siguiente pregunta **¿EN QUÉ SENTIDO O SENTIDOS ESPECÍFICOS Eco REINTERPRETA el GÉNERO POLICIACO?**, o más claramente expuesto ¿qué es lo que en *El nombre de la rosa* constituye una auténtica y sustancial innovación respecto del modelo originario establecido por E.A.Poe, la consolidación de dicho modelo en la saga sobre Sherlock Holmes de Conan Doyle, o hasta incluso, las heterodoxas versiones que del relato de enigmas nos ofrece J.L.Borges en *La muerte y la brújula* o *El jardín de senderos que se bifurcan*? La respuesta a esta cuestión constituye el propósito fundamental de nuestra disertación en torno a Eco y a su novela *El nombre de la rosa*. Como se da la circunstancia de que no se trata de una respuesta en modo alguno sencilla, habrá de desgranarse a lo largo de los cuatro capítulos que siguen a continuación.

Baste recordar que, no por azar, en la portada de la versión española de *El nombre de la rosa* aparece una rosa y un laberinto, o más precisamente, una rosa sobre la cual se halla estampado un laberinto que parece conducir al corazón mismo de la rosa, que,

evidentemente, es el tesoro a descubrir. Al igual que con *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges, también en este caso será preciso seguir el hilo que pueda conducirnos sin extravíos hasta el final del laberinto.

Si nuestra intuición es correcta, el extremo de ese hilo comienza en *Las apostillas a El nombre de la rosa*.

### 6.1. APOSTILLAS A EL NOMBRE DE LA ROSA

En 1983, tres años después de la aparición de *El nombre de la rosa*, Umberto Eco publica *Las Apostillas a El nombre de la rosa*. No resulta difícil advertir que este breve opúsculo donde el semiótico italiano nos desvela los entresijos de su labor como novelista supone, en cierta medida, el desarrollo de algunas de las premisas poéticas que, como analizaremos en otro lugar, ya contenía el propio prefacio de la novela, titulado “Naturalmente un manoscritto”. En este sentido, *Las Apostillas* constituyen lo que Genette (1962:11-12) denomina *paratexto*<sup>101</sup>, del que significativamente señala (p.12) que constituye “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector”. De acuerdo con nuestra interpretación, *Las Apostillas* representan, en realidad -al menos, desde un punto de vista funcional-, el auténtico prefacio de *El nombre de la rosa*, en el que Eco se explaya *a posteriori* en una serie de comentarios acerca de su obra que proporcionan el marco poético y pragmático-comunicativo para leer la novela, o cuando menos, para leerla de acuerdo con los parámetros establecidos por su autor. Más importante aún sería que en esta curiosa obrita Eco desliza -como trataremos de demostrar en este capítulo- lo que a todas luces puede entenderse como su propia **INTERPRETACIÓN de *El nombre de la rosa***, convenientemente salpicada con oportunos guiños cómplices dirigidos a su audiencia más culta, la crítica. Así pues, antes de pasar a interpretar *El nombre de la rosa*, parece conveniente revisar con cierto detalle este muy singular texto o paratexto de Umberto Eco.

En concordancia con el prefacio, donde, a través del remedo del “artificio de la garantía de autenticidad”, Eco delega su responsabilidad como autor en diversas instancias ficticias; en las *Apostillas* Eco va a suscribir, en esta ocasión de manera explícita, la consigna típicamente postmoderna y postestructuralista relativa a la **muerte del autor**. En el primer capitulito, “El título e il senso”, y tras comentar brevemente los diversos títulos que se le ocurrieron para su novela, Eco, se diría que adelantándose a posibles críticas acerca de la en estos tiempos denostada injerencia del autor, afirma que “Un narratore non deve fornire interpretazioni della propria opera, altrimenti non avrebbe scritto un romanzo,

<sup>101</sup> En su formidable estudio sobre los diversos tipos de intertextualidad, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette (1962:11) engloba diversas manifestaciones textuales tales como títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. bajo la rúbrica genérica de “paratexto”.



che è una macchina per generare interpretazioni” (1983: 507). Y más rotundamente si cabe, concluye el epígrafe señalando que: “l’autore dovrebbe morire dopo aver scritto. Per non disturbare il cammino del testo.” (*ibid.*, p.509).

No obstante y tras firmar el acta de defunción del autor, Umberto Eco, argumentando que éste no debe interpretar “Ma può raccontare perché e come ha scritto” (p.509), apuesta por la vida y nos ofrece una explicación amena, divertida y detallada de cómo fue el proceso de escritura de *El nombre de la rosa*. Pero lo cierto es que, leída atentamente, lo que en principio se presenta como una inocente rememoración del proceso de escritura no deja de excluir toda una serie de **sugerencias interpretativas** acerca de la novela. Dichas sugerencias llegarán a convertirse, con el tiempo, en valiosas directrices o pautas interpretativas para la copiosa bibliografía secundaria que surgió en torno a *NR*. Se produce así un curioso fenómeno con escasos precedentes en la historia de la crítica literaria -al menos, que nosotros conozcamos-; a saber, que sea el autor, más que sus exégetas y críticos, quien instaure el **canon interpretativo** de su propia obra. Algo que, no obstante, sería preciso tomar en consideración no sólo como gesto más o menos “autoritario” por parte de un semiólogo-novelistas, sino, fundamentalmente, como una de las peculiaridades o rasgos narrativos más destacables de *El nombre de la rosa*, en la medida en que -como veremos en el capítulo III.3.- esas pautas interpretativas que aparecen en las *Apostillas* se hallan ya inscritas en la propia novela. Pues no sólo el prefacio, sino, sorprendentemente, el núcleo argumental de *NR* ya postula y diseña de antemano un Lector Modelo específico.

Las sugerencias interpretativas que Eco desliza a lo largo de este breve pero enjundioso texto de 1983 apuntan a diversas cuestiones, entre otras, su utilización del género histórico; su punto de vista acerca de la literatura postmoderna y, dentro de este enfoque, de la recuperación de géneros menores o trasnochados; sus ideas en torno a la literatura de vanguardia y la literatura de entretenimiento... No obstante, y dado que el objeto principal de nuestra investigación es la recuperación e interpretación que Eco hace del género policiaco en *El nombre de la rosa*, aquí nos ceñiremos casi exclusivamente a recoger aquellas consideraciones que Eco efectúa sobre el particular y aquellas otras ideas de alguna manera relacionadas con el asunto en cuestión.

Ya se comentó en el “Estado de la cuestión” que una de las opiniones más generalizadas de la literatura crítica acerca de *NR* radica en considerar que el ingrediente, por así denominarlo, policiaco de esta novela representa un aspecto puramente circunstancial o subsidiario respecto del carácter central que poseen otros asuntos como la compleja temática en torno a la interpretación, la moderna recuperación del debate entre nominalistas y realistas o, de manera más general, toda la problemática filosófica que la novela de Eco pone en escena. Más desprejuiciado (y astuto) que sus críticos, Eco no desmiente en las *Apostillas* la evidente filiación de su novela con el

género policiaco, afirmando hasta incluso que ha elegido entre los posibles modelos de trama, la trama policiaca, por tratarse de la “più metafisica e filosofica”(p. 524), comentario que ya se encarga de destacar el aspecto más culto, sofisticado y, por lo mismo, menos populista del género. Pero más decisivo, si cabe, por el impacto que presumiblemente debió de tener en las lecturas críticas posteriores de la novela es un segundo comentario en el que Eco desliza la muy oportuna distinción entre el **LECTOR INGENUO** y el **LECTOR CULTO** o sofisticado:

*Non a caso il libro parte come se fosse un giallo (e continua a illudere il lettore ingenuo, sino alla fine, così che il lettore ingenuo può anche non accorgersi che si tratta di un giallo dove si scopre assai poco, e il detective viene sconfitto. (p.524)*

El calificativo de "ingenuo" reservado a aquellos lectores que consideran *NR* como un *giallo* (término con que se denomina a las novelas policiacas en Italia, debido al color amarillo de la cubierta de este tipo de colecciones), introduce, como fácilmente puede apreciarse, la distinción entre éste y otro tipo de lector, el lector culto, que aunque no aparece explícitamente convocado aquí, constituye, evidentemente, el tipo de público al que principalmente van dirigidas *Las Apostillas*. Esta distinción va a vertebrar, no por azar, toda la reflexión de Eco en las *Apostillas*, delimitando con notable inteligencia semiótica cuál es la interpretación atinada y cuál la descarriada, o lo que por alusiones es peor, la “ingenua”. Se entiende, pues, que dicha diferencia entre ambos tipos de lecturas (y de lectores) fácilmente se convierta en un referente capaz de disuadir a todo crítico mínimamente ávido del respaldo del autor a efectuar una lectura de la novela conforme a una clave estricta y literalmente policiaca. Pues, a tenor de lo sugerido por Eco, parece claro que únicamente un “lector ingenuo”, por no decir incompetente, sería capaz de leerse la novela de principio a fin, sin enterarse de que este libro “parte como si fuese un *giallo*” pero, en realidad y parafraseando el célebre estilema de Marcel Duchamp, “no es un *giallo*”. Contrariamente, el lector culto, a quien no resultaría forzado identificar con el Lector Modelo -el cual es también convocado por Eco en sus *Apostillas* (cf.pp.521-524)-, será, por eliminación, aquél que comprenda que, pese a su envoltura externa, *El nombre de la rosa* no es una novela policiaca convencional.

Ahora bien ¿en qué sentido la novela de Eco no es un *giallo* vulgar y corriente? O, si se prefiere formular la pregunta de otro modo, ¿por qué motivos, según Eco, ***El nombre de la rosa* NO ES UNA NOVELA POLICIACA CONVENCIONAL?** El propio autor nos responde de manera más o menos oblicua en un epígrafe (pp. 524-525) cuyo título, “La metafisica poliziesca”, ya subraya la faceta filosófica y culturalista de este género tradicionalmente considerado como subliterario. Resulta particularmente interesante determinar con exactitud qué es lo que Eco entiende por la “metafísica

policíaca”, ya que tanto su concepción explícita de la misma como su práctica narrativa en *El nombre de la rosa* -que no necesariamente han de coincidir- serán los elementos que posteriormente nos permitirán comparar su interpretación del género policíaco con el planteamiento originario de E.A.Poe y con la singular versión que J.L.Borges ofrece de este género. Umberto Eco comienza este epígrafe (1983:524) desestimando una de las interpretaciones acaso más paradigmáticas del género policíaco<sup>102</sup>: la idea de que en estos relatos se celebra el triunfo final del orden (ideológico, intelectual, social, legal y moral) frente al desorden inicial originado por el crimen y la alteración de la legalidad vigente. Muy al contrario, Eco opina (*ibíd.*) que si al gran público le agrada este tipo de novelas, no es tanto por su aspecto más sangriento o criminal, ni siquiera por la victoria última del orden frente al caos -que, supuestamente, tranquiliza la conciencia del lector-, sino porque el relato policíaco representa y escenifica una historia de conjetura en estado puro: “In fondo -nos dice Eco (p. 524)- la domanda base della filosofia (come quella della psicoanalisi) è la stessa del romanzo poliziesco: di chi è la colpa?”. Por este motivo, la conjetura, en tanto que elemento estructural por excelencia de la investigación policíaca, es, a juicio del escritor italiano<sup>103</sup>, lo que justamente permite relacionar esta última con otro tipo de indagaciones como la diagnosis médica, la investigación científica y, hasta incluso, la interrogación metafísica. Todas ellas constituyen prácticas interpretativas que sitúan la conjetura como piedra de toque de su entero desarrollo.

Una segunda indicación de interés, en la medida en que, al igual que la anterior, también sirve como guía interpretativa para leer *El nombre de la rosa*, radica en la conexión que, en ese mismo epígrafe, Eco establece entre la conjetura y el laberinto, al que define como “un modello astratto della congetturalità” (p.524). Además, Eco va a clasificar el laberinto en tres tipos: el laberinto clásico (el de Teseo y el Minotauro), en el que resulta imposible perderse, pues está estructurado de tal modo que uno llega al centro y del centro a la salida; el laberinto manierista, que se corresponde con el modelo de *trial and error* (ensayo y error) y que se encuentra organizado en forma de árbol con muchas salidas falsas y una única verdadera, de manera que es posible equivocarse a la hora de encontrar la salida; y por último, el laberinto en forma de rizoma, que, a juicio de Eco, es aquél que presentaría una estructura más similar a la de la conjetura, en la medida en que, como postulan Deleuze y Guattari (1976), no posee ni un centro ni una

<sup>102</sup> En la medida en que está avalada por algunos de los principales críticos del género como Thomas Narcejac (1975) y Régis Messac (1929)

<sup>103</sup> Literalmente, Eco afirma (1983:524): “È che il romanzo poliziesco rappresenta una storia di congettura, allo stato puro. Ma anche una diagnosi medica, una ricerca scientifica, anche una interrogazione metafisica sono casi di congettura.”

periferia definidos, ni tampoco una salida específica, sino que es potencialmente infinito (cfr. 1983: 524-525)<sup>104</sup>.

Con independencia del indudable interés general que tienen todas estas observaciones en torno al género policiaco, lo relevante -al menos, para el lector culto- es lograr apreciarlas en su inestimable valor en tanto que **pistas interpretativas** para la lectura de *El nombre de la rosa*. Pues, más allá de profundizar en el trasfondo filosófico de este denostado género, Umberto Eco, respondiendo a la pregunta que antes formulábamos, nos aclara en este epígrafe el primero de los motivos por el que *El nombre de la rosa* no es una novela policiaca convencional. Ante todo, y como fácilmente puede colegirse a tenor de lo expuesto, porque en esta novela se rescata ese **REVERSO METAFÍSICO** del género policiaco que exige que el lector se confronte sin más remedio con el **problema de la conjetura** en todas sus posibles variaciones.

Y efectivamente y como tendremos oportunidad de analizar más detenidamente cuando examinemos la trama policiaco-filosófica de *El nombre de la rosa*, en esta novela Eco logra articular de manera magistral en la “investigación proto-detectivesca” que protagoniza Guillermo de Baskerville prácticamente todas las distintas indagaciones que se sustentan en procedimientos conjeturales y que, como vimos, él mismo menciona en las *Apostillas* (p.524): la diagnosis médica, cuando examina junto a Severino el herbolario los cadáveres de los monjes asesinados; la investigación científica inspirada en Roger Bacon que le permite hacerse construir unas lentes iguales a las que le habían robado; aquellos conatos de psicoanálisis más bien casero mediante los que el detective medieval interpreta, por ejemplo, el sueño de Adso; la investigación matemática que le posibilita descubrir, desde el exterior, la disposición interna del laberinto de la biblioteca; y, evidentemente, la indagación filosófica, que en *NR* se presenta como la semilla que da origen a toda su práctica detectivesca. Aparte de los diversos tipos de indagaciones (filosófica, médica, científica, matemática...) que se subsumen en la investigación propiamente policiaca de *NR*, hay que reparar, además, en que -como también veremos en III.2-muchos de los diálogos entre Baskerville y su discípulo Adso versan precisamente acerca de cómo elaborar hipótesis o conjeturas correctas en relación con los acontecimientos criminales sucedidos en la abadía. Y por último, hay que reparar en que el núcleo de toda la reflexión filosófica de Baskerville radica -como corresponde a todo buen nominalista- en la viabilidad filosófica de elaborar hipótesis generales o universales (conjeturas) para explicar hechos que, de acuerdo con el enfoque nominalista, poseen un carácter indiscutiblemente singular. Así que, tal y como el propio Eco da a entender en sus *Apostillas*, lo que subyace a todas estas actividades de

<sup>104</sup> Es importante recordar que precisamente el modelo de Deleuze y Guattari es uno de los referentes en que Eco se apoya para describir su Modelo Q del significado o Enciclopedia en *Tratado de semiótica general*.

carácter propiamente hermenéutico que Baskerville desarrolla a lo largo de la investigación policiaca es, en último extremo, la conjetura, y más exactamente, una pregunta filosófica: cómo conocemos el mundo elaborando conjeturas que sólo con posterioridad serán o no refrendadas por la propia realidad.

En todo caso y por si a algún lector o crítico “ingenuo” se le hubieran pasado por alto todas estas conexiones, Umberto Eco, pasando ya de “raccontare perché e come ha scritto” a interpretar su novela, apostilla (p. 509): “A questo punto è chiaro perché la mia storia di base ¿chi è l’assassino?) si dirama in tante altre storie, tutte storie di altre congetture, tutte intorno alla struttura della congettura in quanto tale” (p. 524). Distinto es que, como ya matizaremos en el curso de nuestra exposición, Eco tome por “metafísica policiaca” lo que, a nuestro modo de ver, no es sino una lectura detectivesca de la filosofía medieval que sitúa una interrogante epistemológica (no metafísica) - ¿cómo conocemos el mundo que nos rodea?- como centro del enigma detectivesco.

Si seguimos desarrollando las indicaciones que Eco nos proporciona en este breve epígrafe de “La metafísica poliziesca”, advertiremos que, más allá de mostrar el reverso metafísico del género, existe todavía una segunda razón por la que, a juicio de su autor, esta novela, aparentemente perteneciente al género policiaco, se aparta de él, o en otros términos, no es una novela policiaca convencional. Se trata de lo que, utilizando un término de curso corriente en los cenáculos literarios de los años ochenta, podríamos calificar como **SUBVERSIÓN** de ciertas **CONVENCIONES FORMALES Y DE SENTIDO** de géneros supuestamente pertenecientes a la subliteratura, como el policiaco entre otros. Ciertamente, Eco no llega nunca a convocar explícitamente el término “subversión” en sus *Apostillas*; sin embargo, todo su comentario a propósito del tratamiento que el género policiaco recibe en *NR* apunta indirectamente a esta operación que gozó de enorme crédito en las prácticas literarias de la postmodernidad norteamericana.

Ya vimos con anterioridad que Umberto Eco puntualizaba al comienzo de su epígrafe sobre el género policiaco que *El nombre de la rosa* es una novela “donde se descubre bastante poco, y el detective es derrotado”<sup>105</sup>. Lejos de ser irrelevante, este comentario enfatiza dos aspectos de extraordinaria importancia a la hora de distinguir una novela policiaca convencional de lo que en el curso de los años ochenta comenzó a conocerse como *anti-detective novels*, es decir, aquellas versiones que, a juicio de los críticos del momento<sup>106</sup>, representaban la postmoderna subversión y desconstrucción del

<sup>105</sup> Más precisamente, Eco afirma: “Non a caso il libro parte come si fosse un giallo (e continua a illudere il lettore ingenuo, sino alla fine, così che il lettore ingenuo può anche non accorgersi che si tratta di un giallo dove si scopre assai poco, e il detective viene sconfitto)”.

<sup>106</sup> Vid. Stephano Tani (1983), cuya teoría sobre la *anti-detective novel* discutiremos con más detenimiento en capítulos posteriores. Muy brevemente expuesto, Tani (1983: 41-42) considera que esta nueva modalidad del género policiaco pone en escena dos de las, a su juicio, principales características de la literatura postmoderna, su tendencia destructiva y su carácter asimbólico,

género policiaco tradicional. Tal y como Eco hace notar con el comentario anterior, la derrota del detective Baskerville en *El nombre de la rosa* contraviene una convención formal y de sentido absolutamente inexcusable para las versiones más tradicionales del género: **la infalibilidad del detective**<sup>107</sup>. Pues, al menos, en una primera lectura que habrá de matizarse con posterioridad, daría la sensación de que en este caso el héroe es derrotado tanto en el ámbito intelectual como en el terreno ideológico y moral. En el primero, porque Baskerville no identifica al criminal gracias a su impecable razonamiento ni a la exactitud de sus conjeturas o hipótesis interpretativas sobre los acontecimientos delictivos, sino en virtud de una serie de coincidencias fortuitas. Algo que, evidentemente, pone en tela de juicio la infalibilidad intelectual que suele presuponersele a todo héroe de novela policiaca. Por otra parte, Baskerville tampoco logra capturar a tiempo al responsable de los crímenes, ni evitar la destrucción del tratado de *La Comedia* de Aristóteles, ni mucho menos el incendio final de la Biblioteca. Parece claro que, desde el punto de vista ideológico, lo anterior supone que en este caso ni las extraordinarias facultades intelectuales del héroe ni su valor, su virtud o su supremacía moral son suficientes para derrotar a las Potencias del Mal, que aquí se encarnan en el personaje de Jorge de Burgos. El antagonista no recibe, pues, su castigo de manos del héroe, y, por si fuera poco, la Biblioteca en tanto que símbolo del Bien Supremo, que en la novela aparece identificado con el Saber y el Conocimiento, es finalmente destruida por obra del criminal. Indudablemente, todos estos acontecimientos que se producen al final de *El nombre de la rosa* introducen una variación inesperada respecto del desenlace estereotipado de las novelas-enigma convencionales.

Más relevante aún para captar la subversión del género que supuestamente se propone al lector de *El nombre de la rosa* sería el hecho de que, conforme al juego simbólico que implícitamente pone en escena la novela-enigma -ya visto en capítulos anteriores-, la infalibilidad del héroe constituye, en realidad, el correlato y la prueba fehaciente de otra infalibilidad aún superior, la del método racional (y posteriormente

---

desestructurando así la férrea estructura formal del género policiaco clásico. A juicio de Tani (p.42), este tipo de operaciones “deconstructivas” resultan particularmente patentes en el tipo de tratamiento que en las *anti-detective novels* se le concede al detective, el proceso de detección y la solución. De acuerdo con este crítico, *La muerte y la brújula* de J.L.Borges, *Les Gommages* de Robbe-Grillet, *Pale Fire* de Nabokov o *El nombre de la rosa* de Eco constituyen buenos ejemplos de *anti-detective novels*.

<sup>107</sup> Como ya vimos en capítulos precedentes, uno de los requisitos fundamentales del género, al menos, tal y como fue concebido en sus orígenes por Poe y como siguió planteándose durante su apogeo en las obras de Conan Doyle o Agatha Christie, radica en la infalibilidad del detective. Dicha infalibilidad constituye, por una parte, una convención formal, en la medida en que, desde el punto de vista de la construcción de la trama, presupone la victoria indiscutible del héroe sobre su antagonista, dando lugar a un desenlace estereotipado y de antemano presupuesto por parte del lector. Por otra parte, la infalibilidad del detective entraña, además, un sentido que, a base de repetirse, ya se ha vuelto convencional: esencialmente, la idea de que la facultad racional del héroe detectivesco siempre garantiza la correcta resolución del enigma criminal que posee un carácter oscuro e irracional; y también que la superioridad moral del detective asegura, en última instancia, el triunfo último del Bien contra el Mal.

con Doyle, el método científico positivista) capaz de disolver lo oscuro, caótico e irracional, y en suma, el Mal metafóricamente resuelto en la contra-figura del asesino. De manera que, planteando este mismo paralelismo a la inversa, habría que postular una idéntica relación entre la falibilidad de Baskerville y la supuesta falibilidad de la Razón, la Ciencia, el Orden, el Bien... De nuevo y por si quedara alguna duda al respecto, Umberto Eco no deja de advertir de pasada:

*Il labirinto della mia biblioteca è ancora un labirinto manieristico, ma il mondo in cui Guglielmo si accorge di vivere è già strutturato a rizoma: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato.*(p. 525)

Qué duda cabe de que todas las variaciones que Eco introduce en el guión más o menos estereotipado de la novela-enigma clásica sumadas a las breves pero oportunas pinceladas que desliza en el curso de *Las apostillas* fácilmente inducen a considerar, tal y como lo hace Tani (1983) o Richter (1986), entre otros, que *El nombre de la rosa* constituye un perfecto ejemplo de *anti-detective novel* en el que se asiste a la desconstrucción del detective, del proceso detectivesco y de la propia solución al enigma.

Todavía Eco efectúa una tercera consideración de interés al respecto de la “anti-convencionalidad” de *El nombre de la rosa*. Pues no se trata únicamente de que en esta novela el héroe no logre triunfar sobre el mal merced a su lógica infalible y certera, ni tan siquiera que el mundo (el de la ficción, obviamente, no el mundo real del Medioevo) en el que éste desarrolla su investigación como improvisado detective medieval no se regule conforme a una lógica que se pueda descifrar, resolviendo así todos los enigmas de una vez y para siempre. Sino que, en esta misma línea de subversión y siguiendo el hilo interpretativo de Eco, sería preciso reparar también en que *NR* cuenta una “*storia di labirinti, e non di labirinti spaziali*” (p. 525). La propia historia constituye en sí un laberinto narrativo que, en sintonía con el mundo “desestructurado” de Baskerville, tampoco posee -según da a entender Eco- ni un centro, ni una periferia, ni una salida definidas. Esta indefinición o “apertura” -para utilizar un término caro al autor de *NR*- se vuelve patente, según Eco, en el hecho de que hasta los lectores ingenuos, que son los que efectuaron las “lecturas más estructuralistas”, han podido percibir, al entrar en contacto con la novela, que “è impossibile che ci sia una storia”(p. 525). O en otros términos, de igual modo que en el postmoderno laberinto rizomático de Deleuze y Guattari, la trama o historia de *El nombre de la rosa* presenta, según señala su propio autor, una organización aparentemente muy estructurada que, no obstante, consta de múltiples historias y, en consecuencia, no posee una única solución interpretativa. Idea esta que, según parece inevitable, fácilmente lleva a pensar que *El nombre de la rosa* es una “obra abierta”.

Toda la reflexión que sutilmente Eco va desgranando a lo largo de “La metafísica poliziesca” da pie a considerar que no estamos ante una fiel repetición de la fórmula más o menos estereotipada del relato de enigmas, sino, más bien, ante una **REINTERPRETACIÓN CONSCIENTE, IRÓNICA Y DISTANCIADA DEL GÉNERO POLICIACO**. Idea esta que se ve inmediatamente confirmada y perfilada en el admirable ejercicio de *persuasio* retórica que Eco lleva a cabo en los dos siguientes epígrafes, “El divertimento” e “Il postmoderno, l’ironia, il piacevole”.

Parece evidente, a juzgar por lo ya señalado, que la explotación del aspecto filosófico o metafísico del género policiaco, faceta ya de por sí incómoda para el asiduo lector de *best sellers* policíacos, sumada a todas las innovaciones formales que subvierten la fórmula más o menos serializada de la novela-enigma alejan *El nombre de la rosa* de la literatura de evasión. Lo cual demuestra que existe la posibilidad de recuperar un género menor y tradicionalmente menospreciado como el género policiaco, sin que ello suponga caer en la comodidad estética de producir una simple novela de evasión o, como Eco la denomina, un “**romanzo consolatorio**”. No por azar, el epígrafe que viene a continuación de “La metafísica poliziesca”, titulado “Il divertimento” (pp. 525-528), se consagra expresamente a rebatir la identificación, prototípica de las poéticas experimentales de los años sesenta, entre novela de intriga y “romanzo consolatorio” y la no menos rotunda ecuación que éstas efectuaban entre “**consenso e disvalore**”, o sea, entre éxito de público y escaso o nulo valor artístico. Explica Umberto Eco, muy razonablemente, que el propio concepto de “diversión” o “disfrute estético” es histórico, lo cual explicaría por qué la narrativa del siglo XX privilegió las “epifanías” descriptivas al estilo del *Nouveau Roman* o un tipo de narración particularmente morosa, en detrimento de la intriga novelesca tan del agrado de la literatura decimonónica: “Ribadiamo che solo in un momento storico preciso l’inaccettabilità del messaggio da parte del ricettore è diventata una garanzia di valore...” (p. 527) Por idénticas razones, es decir, por obra de la pendular oscilación del gusto estético, las poéticas modernistas con su afición por la experimentación y por la ruptura de esquemas formales anteriores han pasado en la actualidad a formar parte de la tradición; o en otras palabras, la ruptura se ha convertido en tradición (*manera*): “Oggi è invece improduttiva e sciocca la polemica di chi giudica fallito un esperimento per il fatto che viene accettato come normale: è un rifarsi allo schema assiologico dell’avanguardia storica” (p.526).

De manera que en este nuevo contexto, el de la literatura contemporánea -o como veremos a continuación, postmoderna-, la conciencia literaria no necesariamente ha de manifestarse mediante el espesor estilístico, la opacidad de la *écriture*, o la dificultad formal, que constituían los parámetros estéticos por excelencia de las vanguardias históricas (piénsese en un Joyce, un Eliot o un Ezra Pound) e incluso de prácticas



literarias posteriores como el *Nouveau Roman* ¿En qué consistiría, pues, esta, llamémosle, “nueva conciencia” del hecho literario? O bien, ¿en qué términos se plantea en la actualidad una literatura consciente, esto es, seria? Eco responde a estos interrogantes en el epígrafe que sigue a continuación del antes mencionado, “Il postmoderno, l’ironia, il piacevole” (pp.528-531), donde recoge lo más granado del planteamiento crítico de la postmodernidad norteamericana sobre el particular. Siguiendo la estela de los escritos, y bien se podría decir que “manifiestos fundacionales”, de John Barth (1967 y 1980) y Leslie Fiedler (1981), Eco señala que las Vanguardias Históricas mantenían una relación esencialmente antagónica con la tradición literaria precedente; la vanguardia destruye el pasado -asegura Eco- lo desfigura: “Le *Demoiselles d’Avignon* sono il gesto tipico dell’avanguardia; poi l’avanguardia va oltre, distrutta la figura l’annulla, arriva all’astratto, all’informale, alla tela bianca, alla tela lacerata...” (p. 529). Ahora bien -y aquí Eco sigue la línea argumental de John Barth en su artículo “La literatura del agotamiento” (1967) al que explícitamente se refiere (p.530)- una vez que la vanguardia (el Modernismo) no puede avanzar más, dado que ha producido un metalenguaje que habla de sus propios textos imposibles (el arte conceptual), ¿qué se puede hacer? La solución estética que Eco ofrece a este callejón sin salida que se le presenta al arte contemporáneo, o para decirlo con Barth, al problema del “agotamiento de la literatura” se acoge, obviamente, a los términos en que el propio Barth resuelve este problema<sup>108</sup>, es decir, la **recuperación consciente e irónica del pasado literario**: “La risposta post-moderna al moderno consiste -asegura Eco- nel riconsocere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato con ironia, in modo non innocente.” (p.528).

Parece evidente que, una vez establecida la conveniente filiación con la literatura postmoderna así como la coartada estética que indiscutiblemente le proporciona este nuevo enfoque literario, resulta más factible recuperar el género policiaco, sin que ello suponga realizar un cómodo “romanzo consolatorio”. Pues, pese a que, como acabamos de ver, Eco reivindica en diversos pasajes a lo largo de sus *Apostillas* la viabilidad de ese proyecto de integración no traumática de la tradición literaria, no parece, sin embargo, dispuesto a que se confunda *El nombre de la rosa* con una fácil novela de evasión ni, de manera más general, con una revitalización *tout court* de la literatura decimonónica. En realidad, nos atreveríamos a afirmar que ninguno de los escritores postmodernos arriba mencionados, por más “integrados” que se declaren, se prestarían a semejante equívoco. Así pues, y esto es lo importante, desde el punto de vista del nuevo paradigma literario -ya triunfante en los años ochenta-, la recuperación de la intriga (o de cualquier otro tipo de elementos formales descartados por la literatura de

<sup>108</sup> Un problema que, ha de decirse, probablemente ni siquiera esté bien planteado.

vanguardia), la “revisitación” de géneros ya periclitados como el de la novela histórica o incluso de géneros tradicionalmente considerados como “subliterarios” como el policiaco no sólo ha dejado de representar un anatema sino que resulta factible y hasta incluso plausible o “literariamente correcto”:

*Dal 1965 a oggi sono definitivamente chiarite due idee. Che si poteva ritrovare l'intreccio anche sotto forma di citazione di altri intrecci, e che la citazione avrebbe potuto essere meno consolatoria dell'intreccio citato... Si poteva avere un romanzo non consolatorio, abbastanza problematico, tuttavia piacevole?” (p. 528)*

Para ilustrar esta idea, Eco pone el gráfico ejemplo de un sujeto enamorado que, queriendo declararse a su muy culta y sofisticada amante, y no pudiendo decirle una frase tan banal o vulgar como “te amo desesperadamente”, porque él sabe que ella sabe que tal frase la ha dicho Liala (pongamos por caso, Corín Tellado), decide, en su lugar, escoger la opción menos ingenua de “Como diría Liala, te amo desesperadamente”(p. 529). De este modo, agrega Eco, le habrá podido decir a su amada aquello que deseaba decirle, que la ama, y que la ama en “un’epoca di innocenza perduta” (*ibíd.*). Con todo, y por si a algún crítico despistado se le ocurriera tomar todas estas reflexiones a modo de comentarios generales, Umberto Eco “apostilla” en un epígrafe anterior titulado “La maschera” (p.512-513) el modo específico en que todas las consideraciones anteriores relativas a la **cita irónica e intertextual** del pasado literario se pueden aplicar a *El nombre de la rosa*. Eco se pregunta aquí, refiriéndose al comienzo de la novela, es decir, donde por primera vez habla Adso: “Si può dire “Era una bella mattina di fine di novembre” senza sentirsi Snoopy?” (p.512) Y, acto seguido, Eco responde que sí, matizando que tal frase puede proferirse siempre y cuando el autor se la haga decir a alguien que esté autorizado a decirla porque así se hablaba en su época; o en otras palabras, siempre que se diga a través de una “máscara” o una *dramatis persona*. Aparte de la explicación relativa a en qué consiste la máscara poética, lo interesante aquí es, desde luego, esa otra explicación adicional que ha de leerse a la luz de lo que el autor señalaba a propósito de la dificultad de declararse a una señorita en un “tiempo de inocencia perdida”. Pues, tal y como Eco lo entiende, la única posibilidad de utilizar un estilo, o bien, unas estrategias narrativas supuestamente convencionales (o consideradas como tal por el canon literario de la modernidad) radica, a su modo de ver, en tener la precaución de usarlas dentro de un contexto narrativo verosímil, y también -preciso es recordarlo-, dentro de un contexto literario apropiado. Se trata, pues, de manejar la literatura con el debido *decoro*.

Sería absurdo considerar, en un acto de rebeldía crítica contra la omnisciencia del autor, que todas las sugerencias o indicaciones que Eco nos brinda en las *Apostillas* para

interpretar su novela son falsas o desacertadas, pues no hay más que leer *El nombre de la rosa* para advertir que todas estas pistas interpretativas pueden rastrearse en la novela a manera de *intentio operis*. No obstante, es preciso incidir una vez más en que *Las apostillas* constituyen un “documento paratextual” que posee una función sumamente ambigua: no se sabe si hacen las veces de curioso prefacio *a posteriori* que corrobora y amplía las indicaciones del propio prefacio de la novela, o bien, de segundo epílogo que habría que leer a continuación del “Ultimo Folio” o epílogo de Adso. Sea como sea, lo relevante es que, al menos de acuerdo con nuestra interpretación, en *Las apostillas* Eco **prolonga el JUEGO ENTRE AUTOR Y LECTOR** que previamente había instaurado en *El nombre de la rosa*. Como veremos más detenidamente en el capítulo dedicado al análisis formal, el *quid* de la versión que Eco nos proporciona de la novela-enigma no radica tanto en la partida de damas entre el detective y el asesino cuanto en esa segunda partida de ajedrez que, desde las primeras páginas de cualquier novela policiaca, se instaura entre el autor y el lector. Desde este punto de vista, es preciso considerar la posibilidad de que las pistas interpretativas que Umberto Eco desliza a lo largo de las *Apostillas* formen parte del ciertamente sofisticado **JUEGO PRAGMÁTICO-COMUNICATIVO** con el lector que, según nuestra hipótesis, Eco plantea desde el comienzo de *El nombre de la rosa*. Evidentemente, lo dicho implica que, aun siendo verdaderas -lo que no siempre es el caso-, dichas pistas obedecen a otra clase de *intentio operis* bastante menos obvia que la que Eco da a entender tanto en la novela como en las *Apostillas*: a saber, que el lector caiga en las trampas astutamente urdidas por el autor y, en consecuencia, sea este último el que gane la partida de ajedrez. No en vano, Eco, amante de los juegos laberínticos y de los hilos de Ariadna que por los laberintos nos guían o nos descarrían, le hace una advertencia al lector -supuestamente al “ingenuo”- en un epígrafe de las *Apostillas* justamente titulado “Costruire il lettore”, advertencia que, tal vez, lectores excesivamente sofisticados como los críticos no han sabido apreciar en lo que vale:

*Che lettore modello volevo, mentre scrivevo? Un complice, certo, che stesse al mio gioco... Ma al tempo stesso volevo, con tutte le mie forze, che si disegnasse una figura di lettore, il quale, superata l'iniziazione, diventasse mia preda, ovvero preda del testo e pensasse di non voler altro che ciò che il testo gli offriva... E a questo punto dovrai essere mio, e provare il brivido della infinita onnipotenza di Dio, che vanifica l'ordine del mondo. E poi, se sarai bravo, accorgerti del modo in cui ti ho tratto nella trappola, perché infine te lo dicevo ad ogni passo, ti avvertivo ben che ti stavo traendo a dannazione, ma il bello dei patti col diavolo è che li si firma ben sapendo con chi si tratta. Altrimenti, perché essere premiato con l'inferno? (ANR, pp. 523-524)*

Así pues, una vez advertidos acerca de con quién, de ser descuidados, podríamos llegar a firmar un pacto, ya podemos iniciar, no sin riesgos, la aventura interpretativa que se nos propone en *El nombre de la rosa*.

## 6.2. LA TRAMA POLICIACO-FILOSÓFICA

Ya dijimos en el epígrafe anterior que, en opinión de Umberto Eco, *El nombre de la rosa* es una novela en la que se rescata el aspecto metafísico del género policiaco, aspecto que el semiótico italiano identifica con el hecho de que este tipo de novelas “rappresenta una storia di congettura, allo stato puro” (ANR, p.524). Y en la medida en que, de acuerdo con la interpretación de su autor, NR “si dirama in tante altre storie, tutte storie di altre congetture, tutte intorno alla struttura della congettura in quanto tale” (*ibíd.*), habría que concluir que en esta novela se lleva a cabo una lectura metafísica del género policiaco y que precisamente ésta es la novedad que Umberto Eco aporta al género, o en otras palabras, el sentido innovador en que el escritor italiano reinterpreta el género de la novela-enigma. No obstante, desde nuestro punto de vista y como tendremos oportunidad de comentar más detenidamente en el capítulo siguiente, *El nombre de la rosa* se distingue precisamente por ser una novela profundamente anti-metafísica, ya que, a diferencia de la heterodoxas versiones del género que nos ofrecen J.L.Borges o G.K.Chesterton y, hasta incluso, del planteamiento original que hace E.A.Poe, de lo que en ella se trata es precisamente de suprimir por completo lo que, a propósito de Poe, ya calificamos como la “dimensión metafísica” del misterio: basta leer el final o, como veremos, los múltiples finales de NR para advertir que, pese a la tan traída y llevada derrota de Guillermo de Baskerville, en esta novela no queda ni un misterio por resolver. Por otra parte, una de las líneas argumentales básicas de NR, la que precisamente se desarrolla a través del personaje de Baskerville, tiene como propósito fundamental hacer ver al lector que, *grosso modo* expuesto, “el misterio” o “lo misterioso” no es sino la manera que el oscurantismo medieval tiene de considerar la realidad, pero, sobre todo, el principal medio de control ideológico que el clero poseía en aquel entonces para domesticar cualquier conato de libre-pensamiento por parte de sus fieles.

Así pues y pese a la invitación de Umberto Eco a que consideremos su novela como una lectura en clave metafísica del género policiaco, nosotros, tomando la cautela de no seguir al pie de la letra las indicaciones interpretativas de un autor que, como acabamos de ver en el capítulo anterior, nos advertía medio en broma, medio en serio, que al pactar con él bien podíamos estar pactando con el diablo, iniciaremos una ruta interpretativa ligeramente diferente a la señalada (y señalizada) por él. En este sentido,

lo que sí parece cierto -es decir, lo que puede constatarse textualmente- es que, tal y como asegura Eco, *El nombre de la rosa* trata de la conjetura y, efectivamente, presenta diversas líneas temáticas que versan sobre distintos tipos de conjetura. O en otras palabras, la novela de Eco se centra, como tendremos oportunidad de analizar a lo largo del presente capítulo, en la pregunta esencial de **cómo conocemos e interpretamos el mundo que nos rodea**, elaborando conjeturas sobre él, que, con posterioridad, se verán o no corroboradas por los hechos empíricos. Pero es preciso reparar en que, si no erramos, ésta no es una cuestión propiamente “meta-física”, sino más bien epistemológica. De manera que lo que, a nuestro modo de ver, sí resulta incuestionable es que, en *El nombre de la rosa*, Umberto Eco conduce el género policiaco a la “arena filosófica”, que, desde luego, representa la temática predominante a lo largo de toda la novela. Esto podría inducir a considerar que, aunque Eco no interprete el género en clave metafísica, sí nos ofrece, al menos, una, digamos, interpretación filosófica o epistemológica de la novela-enigma. No obstante, y si hacemos un esfuerzo por desbrozar mínimamente todo ese complejo entramado filosófico que propone la novela y que, con tanta frecuencia, ofusca la visión de la crítica, comprobaremos que *El nombre de la rosa* más bien constituye una **LECTURA en clave DETECTIVESCA DE LA FILOSOFÍA MEDIEVAL** que sitúa un **PROBLEMA EPISTEMOLÓGICO** (cómo conocemos e interpretamos el mundo) como centro del **ENIGMA POLICIACO**, o, al menos, ésta es la hipótesis interpretativa que aquí se va a defender.

Y esto porque, si tomamos en consideración el punto de vista formal -que es el que, por lo general, se desatiende a la hora de interpretar esta novela-, encontramos que, pese a que la temática filosófica se destaca aquí en un primer plano (en particular, si quien la lee es un “lector culto”), es, sin embargo, la **trama policiaca** el elemento estructural que **vehicula** las diversas **vertientes filosóficas** que en esta novela se tratan. En este sentido, Umberto Eco lleva a cabo en *El nombre de la rosa* un admirable ejercicio literario-interpretativo que consiste en leer diversas polémicas filosóficas surgidas en el ámbito de la Baja Edad Media como la *querelle* entre los antiguos y los modernos, la controversia entre los realistas y los nominalistas o la más antigua discrepancia entre una visión platónica y una visión aristotélica del mundo a través de las lentes de un *thriller* policiaco. En esta misma línea se sitúa la peculiarísima interpretación que Eco hace de Guillermo de Ockham, cuyas teorías nominalistas se sitúan en *El nombre de la rosa* como precedente del método detectivesco e incluso del método conjetural-abductivo de un Charles Sanders Peirce.

Y es, quizás, en este punto donde, a nuestro modo de ver, habría que situar la tan debatida frontera entre teoría y ficción en *El nombre de la rosa*. Ya que, si nuestra interpretación es correcta, la operación de Umberto Eco consiste básicamente en escoger una serie de cuestiones claramente pertenecientes al discurso filosófico (la teoría),

trasladarlas al terreno literario (la ficción) e interpretarlas conforme a las reglas de juego (o convenciones formales) de un género de ficción, como es el género policiaco. Así considerada, la filosofía medieval se convierte, como veremos en el presente capítulo, en una apasionante aventura que enfrenta a un protagonista, Guillermo de Baskerville, quien, como corresponde a todo héroe de novela policiaca que se precie, encarna a las “fuerzas del Bien” (en este caso asociadas con la “libertad interpretativa”) y un antagonista, Jorge de Burgos, que, evidentemente, representa a las amenazantes “fuerzas del Mal” (que aquí se identifican con la ortodoxia interpretativa, el oscurantismo y la intolerancia). Lo mismo cabe decir del enigma, ingrediente también fundamental de todo relato policiaco, que en *El nombre de la rosa* posee la función adicional de actuar como elemento estructural capaz de anudar los diversos niveles de sentido, es decir, las distintas vertientes filosóficas que se despliegan en la novela. Pues resulta evidente que, más allá del enigma puramente criminal, toda la novela de Eco gira en torno a la ya mencionada cuestión de cómo conocemos e interpretamos el mundo; o en otras palabras y desde nuestro punto de vista, trata esencialmente acerca de la **INTERPRETACIÓN**. En este sentido, coincidimos plenamente con Theresa Coletti (1988) quien, en su estupendo ensayo sobre la novela de Eco, señala que todos los diferentes niveles o líneas de sentido de esta novela se hallan referidos a una **CUESTIÓN** de naturaleza **HERMENÉUTICA**. Añadiríamos nosotros que, con ello, se logra explotar al máximo el potencial de sentido más intrínseco al género policiaco, puesto que, como subraya (Valles, 1992), a diferencia de la novela negra, que utiliza códigos proairéticos, la novela-enigma se sustenta en códigos hermenéuticos.

Pues bien, de acuerdo con este planteamiento, vamos a desarrollar en los siguientes epígrafes las **tres líneas de sentido** fundamentales que, a nuestro modo de ver, se perfilan a lo largo de *El nombre de la rosa* y que, como ya dijimos, se articulan mediante la trama policiaca de la novela. Pero antes, pasaremos a describirlas brevemente.

La trama puramente policiaca relata, como antes se explicó, la secuencia de crímenes acaecidos en el recinto de la abadía, paralela a la cual se desarrolla el proceso de detección protagonizado por Guillermo de Baskerville. Ambas series, los crímenes y el proceso detectivesco, van a marcar los nudos más determinantes mediante los que avanza la acción en la novela. A través del proceso de detección y, fundamentalmente, mediante la meta-reflexión que sobre el propio proceso detectivesco se lleva a cabo en la novela se articulan formalmente las restantes líneas de significado o sentido de la novela.

En primer lugar, encontramos cierto hilo que permite al lector interrelacionar la indagación detectivesca con ciertos aspectos del nominalismo de Ockham y, también, con algunas cuestiones procedentes de la semiótica de C.S. Peirce como, por ejemplo,

su concepto de abducción. Digamos, pues, que esta línea de significación -que, a nuestro juicio, resulta ser la más interesante y fructífera vía de acceso al sentido de la novela- constituye una reflexión acerca del propio proceso detectivesco, entendido éste en su sentido lato, es decir, como **modalidad interpretativa** cuyo alcance excede la investigación puramente criminal, extrapolándose a otros ámbitos como puedan ser la filosofía, la semiótica o la investigación científica. Se trata de una seria y profunda reflexión de carácter epistemológico en torno a los diversos modos de conocer y, muy en particular, de interpretar el mundo, que coloca el paradigma indiciario -sobre el que incidiremos más adelante- en la base de dicho conocimiento.

Una segunda línea de sentido que puede rastrearse en la novela, y que se halla indiscutiblemente ligada a la anterior, es la relativa al enfrentamiento entre dos visiones del mundo o, si se quiere, entre dos tradiciones interpretativas diversas. La visión de Baskerville, que en la novela se nos presenta como precursor de un punto de vista filosófico propiamente moderno. Y que, como decíamos, constituye el resultado intertextual de un cruce entre el pensamiento de Ockham y el tipo de mirada detectivesca que caracteriza a los héroes-detectives de E. A. Poe o Conan Doyle. Y, por otra parte, aquella visión más específicamente medieval, encarnada en el personaje de Jorge de Burgos, principal antagonista en la ficción de Baskerville. Esta línea de sentido reproduce en ciertos aspectos la célebre polémica entre **nominalismo y realismo** que tuvo lugar en el curso de los siglos XII, XIII y XIV y que, en realidad, ponía de manifiesto la progresiva crisis de la visión medieval y el auge incipiente de la modernidad renacentista.

Por último, cabe destacar aquella vertiente temática de la novela que plasma el enfrentamiento entre la ortodoxia del poder eclesiástico y el amplio espectro del pensamiento heterodoxo de la época -incluidas las herejías-, relacionándola con el problema de la marginalidad y -elemento éste novedoso y típicamente postmoderno- la concepción bajtiniana del carnaval o lo carnavalesco. Parece evidente, a juzgar por lo anterior, que *El nombre de la rosa* se separa considerablemente de la novela policiaca de enigma en lo que se refiere a la temática o temáticas que pone en escena. Sin embargo, es preciso insistir una vez más en que toda la compleja polémica medieval que se representa en *NR* se halla vertebrada gracias a una trama policiaca que es la que precisamente -junto a otros elementos concomitantes- le otorga su **estatuto de ficción**. De no ser por esa trama policiaca, se trataría simplemente de una erudita disertación acerca de ciertos aspectos de la cultura y el pensamiento medievales, perteneciente, en consecuencia, al género del ensayo. Y de ahí que, a nuestro entender, resulte indispensable interpretar la indiscutible densidad teórica de *El nombre de la rosa*, o sea, su aspecto de novela de ideas o novela filosófica, procurando no perder de

vista dicho estatuto ficcional; es decir, **manteniendo la prelación de lo novelesco frente a lo filosófico**. Una tarea ciertamente ardua, pues como ya señalamos en el capítulo referente a la crítica de *NR*, la propia novela parece arrastrar irremediabilmente al crítico/lector al terreno del ensayo, propiciando una interpretación en clave puramente filosófica que descuida el carácter novelesco del texto.

### 6.2.1. LA TRAMA POLICIACA.

En el nivel narrativo más obvio y literal, *El nombre de la rosa* relata la serie de crímenes acaecidos en una abadía benedictina del siglo XIV situada en el norte de Italia, y cuyo nombre -al igual que el desconocido lugar de La Mancha en la novela cervantina- no nos es revelado. El protagonista de la novela, Guillermo de Baskerville, franciscano y ex-inquisidor, es llamado por el abad, Abbone, con objeto de descubrir al misterioso autor del crimen de uno de los monjes de la abadía, Adelmo de Otranto. Este filósofo-detective, discípulo de Roger Bacon, amigo de Guillermo de Ockham y precursor del detective de ficción Sherlock Holmes, permanece por espacio de seis días en la abadía, en el transcurso de los cuales se sucederán los crímenes de diversos monjes. Junto a su fiel pupilo Adso de Melk -quien, al igual que su homónimo Watson, actúa en calidad de co-protagonista, testigo, y ulterior narrador de la historia-, Baskerville tratará de desvelar el misterio de todos estos asesinatos, cuyo único móvil, a diferencia de aquellos que instigan a los asesinos de los relatos policíacos clásicos a cometer sus crímenes, no es otro que el acceso al *Tratado* perdido de la *Poética* de Aristóteles que versa sobre la comedia. Dicha búsqueda le conduce por el intrincado laberinto de la biblioteca abacial, una de las más importantes de la cristiandad, en cuyo interior se hallan multitud de libros celosamente guardados por Malaquías, el bibliotecario, y por el monje ciego Jorge de Burgos, principal antagonista de Baskerville en la ficción. Paralelamente, la abadía resulta ser el lugar elegido para el debate entre dos de las principales órdenes religiosas de la cristiandad medieval, la benedictina y la franciscana, a la cual pertenece Guillermo de Baskerville. Este breve resumen da cuenta *grosso modo* de la intriga policíaca que, en lo sustancial, viene a coincidir con la trama narrativa de la novela, que, como acabamos de comentar, relata la secuencia de crímenes acaecidos en el recinto de la Abadía, paralela a la cual se desarrolla el proceso de investigación protagonizado por Guillermo de Baskerville. Ambas series, los crímenes y el proceso detectivesco, van a marcar los nudos más determinantes mediante los que avanza la acción en la novela. Desde este punto de vista, no puede decirse que esta novela difiera demasiado del esquema narrativo habitual que mantiene la novela-enigma, en el más puro estilo anglosajón de un Conan Doyle, por ejemplo. Ya dijimos en otra ocasión que, según



nuestra hipótesis, *El nombre de la rosa* constituía, más que una subversión, deconstrucción o parodia del género policiaco, una explotación de las convenciones formales de dicho género. En este sentido, la construcción de la trama narrativa en la novela de Eco constituye un ejemplo de **EXPLOTACIÓN FORMAL de la TRAMA ARQUETÍPICA del GÉNERO POLICIACO**. Ahora bien, tal y como aseguran algunos críticos<sup>109</sup>, Umberto Eco introduce una serie de alteraciones de interés respecto al esquema-tipo de la novela-enigma. Pero, a nuestro modo de ver, estas **ALTERACIONES** o **INNOVACIONES** no constituyen tanto una subversión o una violación en toda regla de los códigos formales del género policiaco, como gran parte de la crítica ha querido ver, cuanto una serie de “resortes” -por así denominarlos- que le permiten a Eco introducir toda esa galería temática (filosófica, histórica, religiosa...) que sí resulta por completo ajena al género policiaco. Dichas innovaciones son, pues, significativas no porque marquen cierta postmoderna *differance* respecto a los patrones genéricos convencionales, sino, sobre todo, porque resultan funcionalmente imprescindibles; o dicho de otro modo, son los elementos que permiten al autor rentabilizar al máximo la trama detectivesca, utilizándola para sus propios propósitos literario-comunicativos. Tres serían, desde nuestro punto de vista, los elementos novedosos que Umberto Eco introduce en *El nombre de la rosa*.

1. El primero y más obvio de los elementos que contribuyen a la alteración del esquema convencional de la novela-enigma es la **LOCALIZACIÓN DE LA ACCIÓN DETECTIVESCA en la época medieval**. Sabido es que este género, que precisamente surge bajo el signo de la incipiente revolución industrial del S.XIX, muestra una clara preferencia por localizar espacialmente la acción en el ámbito urbano de las sociedades contemporáneas (Valles, 1991: 62). Recordemos, por ejemplo, los suburbios de París, donde Poe ambienta sus relatos policiacos o el Londres decimonónico y siempre cubierto por una espesa niebla nocturna que se convirtió en el escenario prototípico de las novelas de Conan Doyle.

En *El nombre de la rosa* la acción se traslada, por el contrario, a un ámbito rural y claramente pre-industrial, una abadía benedictina del S.XIV. Esta peculiaridad relativa a la ubicación espacio-temporal de la intriga resultaría una innovación más o menos extravagante, si no fuera porque se trata del elemento que funcionalmente permite introducir el **género histórico** en la novela. O dicho de otro modo, la traslación de la acción a la época medieval no permanece en el nivel más o menos irrelevante de un mero cambio de decorados, sino que se **explota** formalmente con el fin de injertar otro tipo de elementos que pertenecen al género histórico y, en consecuencia, sí resultan extraños al género policiaco como tal. Es el caso, sin ir más lejos, de las amplias arias narrativas insertadas por el Adso narrador, a través de las cuales se introduce toda la

<sup>109</sup> Cfr. Tani (1983) y Richter (1986)

información histórica relativa a la situación política y social de la época: las luchas intestinas dentro del clero, con sus diversas facciones encontradas; la confrontación entre el poder eclesiástico y el poder temporal representado por el emperador germano Ludovico; toda la compleja cuestión de los diversos movimientos heréticos de la época... E igualmente, la traslación de la acción detectivesca a la época medieval asegura la "motivación", en el sentido formal, de esa vertiente de la trama narrativa que sí se aparta más de lo que es la intriga policiaca en sí: el encuentro en la abadía entre los partidarios del Papa y los franciscanos, partidarios del Emperador; de paso que da el pie narrativo a toda esa línea de significado que analizaremos con posterioridad, relativa a la pobreza, el poder y la herejía. De manera que la simple modificación del escenario de la acción tiene, como puede apreciarse, consecuencias determinantes, desde el punto de vista temático, para la novela: habilita el espacio narrativo idóneo para emprender la reconstrucción histórica y filosófica de la época medieval en *El nombre de la rosa*.

2. Un segundo elemento que hay que tener en cuenta, en este sentido, es la **HISTORIA DEL CRIMEN**, elemento estructural al que ya nos referimos brevemente al comentar las características fundamentales del género policiaco. En líneas generales, la historia que se nos presenta en *NR* se adecúa claramente al esquema convencional de la novela policíaca, con la salvedad de que no se trata de un único crimen, sino de una secuencia de asesinatos que aseguran el progresivo *crescendo* de la tensión narrativa, manteniendo en vilo la atención del lector (con todo, existen bastantes precedentes de este tipo en los anales del género, Agatha Christie). Sin embargo, lo que sí supone una innovación de interés respecto de otras historias criminales es el hecho de que el **MISTERIO** gire en este caso en torno a un libro perdido de Aristóteles. A medida que avanza la novela, la búsqueda de este libro se irá configurando como elemento central alrededor del cual gravita todo el proceso detectivesco, lo que, en términos narrativos, significa que en él se cifra el enigma policiaco. El tratado sobre la *Comedia* -que presumiblemente se incluía dentro de la *Poética* de Aristóteles y cuyo manuscrito, como se sabe, jamás llegó a conocerse directamente en el Occidente Cristiano- constituye no sólo el móvil de los crímenes -el interés primordial de Jorge de Burgos reside en ocultarlo, manteniendo su contenido lejos del acceso de los demás monjes-, sino también el agente o causa material de los mismos, ya que sus páginas envenenadas ocasionan la muerte a todo aquél que se aventura a leerlo.

En realidad y como fácilmente puede advertirse, esta cuestión no constituye en sí misma una innovación de carácter formal, sino a lo sumo una sutil variación que, al igual que sucedía con la ambientación en la época medieval, bien podría permanecer en el nivel de lo puramente accesorio, es decir, como ingenio técnico que dificulta, más si cabe, la resolución del enigma (existen, por descontado, en la historia del género misterios más estafalarios que éste). Sin embargo, dicha variación vuelve a tener una

repercusión de tipo funcional, en la medida en que será la responsable de que el enigma se diversifique, por así decirlo, dando lugar a diversas líneas de sentido. De manera que ... el tratado de la *Comedia* se demuestra especialmente efectivo como **catalizador del sentido** de la novela.

Ante todo, el hecho de que este libro de Aristóteles constituya la pieza clave (y ausente) de la intriga criminal es lo que justamente permite desplazar una gran parte de la acción narrativa hacia la **biblioteca** de la abadía, convirtiéndola en el espacio donde se aloja el enigma. La construcción del suspense en torno a este lugar se va a elaborar cuidadosamente desde las primeras páginas de *NR*, y más exactamente, desde el momento en que Abbone insta a Baskerville a emprender sus pesquisas acerca de la primera muerte (de Adelmo de Otranto), permitiéndole el libre acceso a todos las dependencias de la abadía excepto a la Biblioteca (vid. pp. 40-43). Con esta prohibición, que se hace extensible a todos los monjes, a excepción del bibliotecario, Jorge de Burgos, y del ayudante del bibliotecario, Malaquías, la biblioteca se nos presenta, de entrada, como un lugar misterioso lleno de secretos insondables. Esta presentación conforme a las reglas del género será, además, debidamente reforzada por toda una serie de ambiguas alusiones por parte de diversos monjes -Alinardo da Grottaferrata (pp. 93-94), Nicola el vidriero (p. 158)- y hasta incluso de amenazas más o menos veladas, como es el caso de Malaquías (p. ) o del propio Jorge de Burgos (p.).

Con todo, lo importante es que, mediante la sutil estrategia de desplazar la intriga criminal hacia un libro perdido de Aristóteles y, por extensión, hacia el intrincado secreto de una biblioteca abacial, el misterio del crimen se va a enlazar definitivamente a otro tipo de enigma bastante menos convencional para las reglas del género, el misterio del conocimiento. Se trata en cierta medida de lo que el propio Eco en sus *Apostillas* (pp. 524-525) denomina como la "metafísica de lo policiaco", o sea, ese aspecto de la indagación detectivesca que representa "la conjetura en su estado puro" y que es lo que justamente permite relacionarla con otro tipo de indagaciones no criminales como puedan ser "la diagnosis médica, la investigación científica o la interrogación metafísica". Parece indiscutible que en *El nombre de la rosa* el **enigma policiaco** se presenta en estos términos, es decir, deliberadamente vinculado a esa **interrogación metafísica acerca del saber**. Y de hecho y con el fin de que no quede duda alguna al respecto, así se subraya textualmente a través del personaje de Adso, quien en cierto momento de la novela reflexiona para sí del siguiente modo:

*No me asombré de que el misterio de los crímenes girase en torno a la biblioteca. Para aquellos hombres consagrados a la escritura, la biblioteca era al mismo tiempo la Jerusalén celestial y un mundo subterráneo situado en la tierra desconocida y el infierno. Estaban dominados por ella y, quizá, también contra ella, esperando, pecaminosamente, poder arrancarle algún día todos sus secretos. ¿Por*

*qué no iban a arriesgarse a morir para satisfacer alguna curiosidad de su mente o a matar para impedir que alguien se apoderase de cierto secreto, celosamente custodiado? (p. 183)*

La cita anterior ilustra, además, de qué manera la biblioteca va a funcionar a lo largo de *El nombre de la rosa* a modo de **topos** que opera en un doble plano, como **emplazamiento físico** concreto de gran parte de la acción detectivesca y, también, como **espacio simbólico**. Y de hecho, toda la tematización que de "La Biblioteca" se hace en *NR* conduce precisamente a ir aumentando de manera progresiva su densidad de significado, de modo que ésta pase de constituir un mero espacio escénico para representar otro tipo de dimensiones más simbólicas. En tanto que espacio puramente físico, la biblioteca reúne todos los requisitos indispensables del tipo de localizaciones que suelen aparecer en las novelas policiacas. Se trata de un lugar cerrado y aislado, de difícil acceso y, en consecuencia, constituye el clásico circuito cerrado en el que víctima, criminal y sospechosos se hallan "acordonados" (cfr. Freeman, 19?). Pero, además, posee una característica añadida de gran interés: es un **laberinto**. Particularidad sobre la que nos informa el propio Abad al comienzo de la novela (pp. 41-42) y que será reforzada textualmente con posterioridad a través de una serie de extensas descripciones por parte de Adso (168-169) y de la propia acción narrativa. Recordemos, sin ir más lejos, los apasionantes capítulos (vid. pp. 168-177 y pp. 309-324) que mantienen al lector en vilo, al narrar las dos primeras entradas de Guillermo de Baskerville y Adso al recinto de la biblioteca y de qué manera éstos logran orientarse en el laberinto, recurriendo tanto a sus conocimientos matemáticos como a su formación clásica (al igual que Ariadna, Adso devana el hilo de su hábito para no perderse dentro de la biblioteca). Hay que reparar, además, en que, no por azar, el laberinto de la biblioteca está curiosamente organizado de manera tal que sus diversas estancias reproducen el mapa del mundo conocido: Anglia, Gallia, Germania, Yspania, Aegiptus, Hibernia y el corazón del enigma, el Finis Africae.

Este último dato es relevante en la medida en que, como antes explicábamos, introduce un segundo nivel de significado respecto al *topos* de la biblioteca. Ya que la propia configuración física de ésta, dispuesta a manera de *speculum mundi*, nos remite a esa concepción propiamente medieval -que analizaremos más detenidamente en epígrafes sucesivos- conforme a la cual lo terrenal se interpreta como correlato o reflejo especular del orden celestial. E inversamente, las obras humanas se hallan deliberadamente concebidas de acuerdo con una compleja simbología que aspira a reflejar algo de ese orden trascendente. Y en efecto, así lo confirma el más anciano de los monjes de la abadía, Alinardo da Grottaferrata, al sentenciar: "Hunc mundum tipice labyrinthus denotat ille... La biblioteca es un gran laberinto, signo del laberinto que es el mundo" (p. 158). E igualmente, Abbone, anticipándose a los hechos que sucederán con

posterioridad, le advierte a Baskerville que: "La biblioteca se defiende sola, insondable como la verdad que en ella habita, engañosa como la mentira que custodia. Laberinto espiritual, y también laberinto terrenal. Si lograsedis entrar, podríais no hallar luego la salida." (p. 42).

Pero más allá de las resonancias simbólicas que este lugar suscita en los monjes de la abadía, lo destacable, desde el punto de vista formal, es que la biblioteca funciona dentro de la trama narrativa de acuerdo también con esa segunda dimensión más alegórica, es decir, como el "laberinto espiritual" al que se refiere Abbone. Se trata del lugar que alberga gran parte del saber atesorado por la cristiandad, tanto aquél conforme a la ortodoxia cristiana, como las obras paganas procedentes de otras culturas como la griega y la árabe. Pero lo cierto es que, al igual que la disposición laberíntica de los libros que allí se encuentran, el conocimiento también demuestra tener una estructura laberíntica y engañosa, conforme a la cual lo que en principio parece la verdad, resulta ser, más tarde, una falsa apariencia y viceversa. No parece casual, en este sentido, que precisamente esos dos capítulos -antes referidos- que relatan la entrada del protagonista y su acompañante en el laberinto de la biblioteca, estén convenientemente intercalados por las reflexiones que el propio Baskerville efectúa acerca del problema del conocimiento, de su alcance y de sus límites. De hecho, una de las "tesis" fundamentales que implícitamente se sostiene en la novela a través del personaje de Baskerville, es precisamente la idea de que no existe "un orden dado de las cosas" (p. 206). O en otros términos, nuestro conocimiento no proporciona una especie de mapa exacto de la realidad que nos permita orientarnos con absoluta seguridad en ella. Todo lo más, ofrece una serie de esquemas imaginarios y provisionales que únicamente sirven para tantear parcialmente la realidad, pero que una vez utilizados, hay que desechar, como indicará al final de la novela Baskerville. De ahí que el protagonista exclame, no sin cierta amargura: "¡Qué hermoso sería el mundo si existiese una regla para orientarse en los laberintos!" (p. 176). Y es interesante reparar en que existe cierta discrepancia entre ese plano del "*topos*-biblioteca" en tanto que **laberinto** puramente **espacial** y su correlato de laberinto espiritual o, para ser más exactos, **laberinto epistemológico**. Ya que mientras que el primero, por intrincado y confuso que resulte, habilita una salida, el segundo, al menos tal y como se tematiza en la novela, se diversifica y ramifica al punto de diluir su propia estructura. Seguramente a esta cuestión se refiere el propio Eco en sus *Apostillas*, cuando en otra de sus reiteradas e insistentes pistas interpretativas alude a la existencia de diversos tipos de laberinto (cfr. pp. 524-525): el laberinto clásico, el laberinto manierista y el laberinto en forma rizomática. Y, en efecto, el laberinto de la biblioteca abacial se corresponde al "tipo clásico", que, según Eco, "non consente a nessuno di perdersi: entri e arrivi al centro, e poi dal centro all'uscita" (en el centro evidentemente se halla el Minotauro, y para salir será preciso utilizar el hilo de Ariadna). Por el

contrario, ese otro laberinto relativo al conocimiento, tiene, cuando menos, la pretensión -asunto que discutiremos con posterioridad- de asemejarse al postmoderno laberinto del que hablan Deleuze y Guattari (19?) y del que Eco señala textualmente: "Il rizoma è fatto in modo che ogni strada può connettersi con ogni altra. Non ha centro, non ha periferia, non ha uscita, perché è potenzialmente infinito. Lo spazio della congettura è uno spazio a rizoma." (p. 525). En todo caso y por si la alusión no resultara lo suficientemente explícita, Eco aclara que "il mondo in cui Guglielmo si accorge di vivere è già strutturato a rizoma: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato." (*ibíd.*).

Ese laberinto en forma de rizoma evoca de manera inevitable otra noción muy cara al autor de *El nombre de la rosa*, la **enciclopedia**, la cual, si recordamos las palabras de Eco en el *Tratado*, también se organizaba de acuerdo con esa estructura acéfala y plurívoca del rizoma. No parece forzado considerar que la biblioteca abacial, tomada en su sentido figurado, representa en cierto modo una inmensa enciclopedia donde todos los textos se intersectan y conectan entre sí, o expresado en términos más postmodernos, un intertexto. Lo dicho resultaría una interpretación algo artificiosa, de no ser porque el propio texto de *NR* la corrobora, se diría que deliberadamente, en diversas ocasiones. El modo en que Baskerville o hasta incluso el propio Adso circulan por la biblioteca, saltando de un libro a otro, abandonando cierto texto, para continuar la lectura en otro fragmento textual es ilustrativo de esa concepción de la biblioteca como enorme macrotexto que se ramifica en infinitas líneas de sentido. En todo caso esta impresión viene confirmada por boca del propio Baskerville, cuando en su primera entrada a la biblioteca le hace observar a Adso que "Cada habitación está marcada por una letra del alfabeto, ¡y todas juntas componen un texto que debemos descubrir!", a lo cual, Adso responde "como un carmen figurativo, ¡con forma de cruz o de pez!" (p. 217). Abundando en esta misma idea, de paso que ofrece una referencia bastante más explícita para el lector que no haya captado la primera alusión, Baskerville señala: "los libros suelen hablar de otros libros. A menudo un libro inofensivo es como una simiente, que al florecer dará un libro peligroso, o viceversa, es el fruto dulce de una raíz amarga." (p. 285). Y por si todavía no resultara suficientemente claro, Adso apostilla las palabras de su maestro:

*Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las cosas, humanas o divinas, que están fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablasen entre sí... La biblioteca era el ámbito de un largo y secular murmullo, de un diálogo imperceptible entre pergaminos, una cosa viva, un tesoro de secretos emanados de innumerables mentes, que habían sobrevivido a la muerte de quienes los habían producido...(p. 285)*

De manera que, aparte de esas dos dimensiones antes referidas, el laberinto espacial y el "laberinto espiritual" -para utilizar las palabras de Abbone-, la biblioteca parece desenvolverse en un tercer plano de significado: el **laberinto intertextual**. Y hay que destacar, en este sentido, que la biblioteca diseñada por Eco parece casi una réplica menor de aquella otra célebre y no menos ficticia "Biblioteca de Babel" -ésta sí verdaderamente infinita e insondable- concebida por Borges. De hecho, se diría que la inclusión de elementos tales como el espejo, el laberinto o los infinitos libros -que pueden casi considerarse como los emblemas más estereotipados del patrimonio borgiano- ha de entenderse como una alusión en toda regla no ya al escritor argentino, sino a la propia intertextualidad. Pues qué duda cabe que ese magnífico y asombroso relato de Borges, "La Biblioteca de Babel"<sup>110</sup>, constituye a estas alturas, y después de toda la avalancha de crítica postmoderna sobre el particular, una especie de insignia de la intertextualidad postmoderna<sup>111</sup>. Y como tal, es decir, como signo de que no sólo la biblioteca, sino la novela misma está construida conforme a "la poética de la intertextualidad" es como, quizás, deba tomarse la cita-espía al relato borgiano.

En todo caso, lo verdaderamente importante a efectos de comprender el funcionamiento de la trama narrativa (y de la intriga policiaca) en *El nombre de la rosa* es reparar en la peculiar **arquitectura o estructuración del enigma** que en ella se propone y que, ciertamente, sí diverge de las novelas policíacas convencionales. No se trata tanto, como acabamos de ver, de una alteración propiamente formal: el enigma se construye, desde el punto de vista técnico, conforme a los clásicos principios del suspense o del empleo de ciertas estructuras de focalización específicas, etc. Más bien, la clave radica en cómo se maneja el elemento constructivo de la biblioteca, en tanto que *topos* que funciona en un **triple plano de significado**. Desde el punto de vista estrictamente funcional, la biblioteca constituye, desde luego, el corazón del enigma criminal. Todo apunta a que en ese preciso espacio se encuentra la razón y el móvil de los crímenes. Pero, además, y como hemos visto hasta aquí, este *topos* se desdobra en otros dos planos de sentido como mínimo, con lo cual, se logra que, a modo casi de reflejo especular, el enigma material del crimen reverbere, multiplicándose en otros enigmas: la interrogación epistemológica acerca de cómo conocemos o cuáles son las leyes del conocimiento en sí; y, también, una segunda pregunta de carácter propiamente textual que, en última instancia, apuntaría al modo constructivo de la narración de Adso, compuesta, como él mismo señalará al final de la novela, a modo de "centón", de libro de libros.

---

<sup>110</sup> que comienza diciendo "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, cercados por barandas bajísimas."

<sup>111</sup> Distinto es, por supuesto, que Borges entienda por "intertextualidad" -neologismo del que, por cierto, prescinde- lo mismo que sus postmodernos críticos.

3. Como es natural, esta especie de estructura por triplicado que mantiene el enigma criminal se va a extrapolar o a reflejar en esa segunda historia a la que también nos referimos con ocasión del comentario acerca de las características del género policiaco, la **HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN**.

En *El nombre de la rosa* la historia de la investigación se desarrolla, desde el punto de vista estrictamente formal o narratológico, de acuerdo con las características propias del género. Respeta, en consecuencia, esa lógica constructiva -antes comentada- que nos presenta, en primer lugar, el crimen y a continuación el proceso detectivesco destinado a aclarar los acontecimientos criminales (o sea, la secuenciación prototípica del relato policiaco, según la cual comparece antes el efecto que su causa). De manera que, al igual que sus homólogas de género, *NR* se dedica básicamente a relatar cómo se lleva a cabo ese proceso de detección racional que nos muestra al detective, en este caso a Baskerville analizando minuciosamente las pistas, huellas e indicios del crimen, o bien, descifrando los numerosos secretos que entraña la biblioteca abacial, o también, reflexionando en compañía de su inseparable Adso acerca no sólo de la trama delictiva, sino de otros asuntos de mayor enjundia filosófica. En este sentido, Baskerville actúa y se comporta como cualquier otro detective de ficción y hasta incluso guarda vivas semejanzas con el Sherlock Holmes de Doyle: acostumbra, por ejemplo, a tomar ciertas "sustancias vegetales" que le transportan a un estado semi-extático análogo al que le proporciona a Holmes el uso de la cocaína; y al igual que éste oscila entre fases de retraimiento e inercia y repentinos accesos de energía; por no mencionar su increíble parecido físico con el detective anglosajón, también enjuto, de nariz aguileña y mirada penetrante... (cfr. pp. 19-20).

Sin embargo, si bien es cierto que, en lo que respecta a su planteamiento narrativo, la historia de la investigación no mantiene diferencias sustanciales respecto a las convenciones del relato policiaco, el **PROCESO DETECTIVESCO** que en ella se nos relata sí presenta algunas variaciones de interés. En primer lugar, esa estructura en tres niveles del enigma, que hemos venido comentando hasta aquí, se va a reflejar en el proceso de detección, el cual también parece desplegarse en tres planos. Resulta evidente, por lo pronto que, para Guillermo de Baskerville, la **búsqueda material** del criminal termina por traducirse, a medida que avanza la novela, en otro tipo de búsqueda bastante más intangible e imprecisa acerca del propio conocimiento: una **búsqueda epistemológica**. Ante todo, porque -como ya indicamos- el propio móvil del crimen -la *Comedia* de Aristóteles- parece conducirle irremediabilmente al laberinto de la biblioteca abacial, y una vez allí, a sumergirse en la lectura de libros desconocidos que contienen verdades, mentiras, secretos... Pero éste es tan sólo el aspecto más superficial de su aventura intelectual; la verdadera búsqueda comienza en el momento en que el protagonista se ve en la necesidad de validar, o por el contrario, refutar, sus



teorías acerca del conocimiento en la praxis concreta, es decir, en la propia investigación detectivesca. En este sentido, bien puede decirse que Baskerville desarrolla al mismo tiempo la investigación puramente criminal, que tiene por objeto descubrir al culpable de los crímenes, y, por otra parte, la creación del propio **método interpretativo-detectivesco** para llevar a cabo dicha investigación. Como veremos más detenidamente en epígrafes posteriores, dicho método se sustenta sobre la base de diversas teorías, principalmente, el nominalismo de Ockham y, también, el cientificismo todavía incipiente de Roger Bacon. Todas estas teorías se irán perfilando y depurando justamente a través de esa búsqueda material del culpable; de todas las vacilantes tentativas, ensayos y errores que conducen a Baskerville al descubrimiento del criminal. Sólo de este modo aquel aspecto del conocimiento teórico que sí está refrendado por la propia realidad permanecerá, mientras que otras ideas que demuestran ser inútiles se desvanecerán. Digamos, pues, que el método detectivesco concebido por Baskerville constituye una práctica hermenéutica (en realidad, toda indagación detectivesca lo es) que supone el destilado o quintaesencia de toda una serie de teorías abstractas sobre el conocimiento. En este sentido, esta novela supone una reflexión más o menos indirecta sobre nuestro modo de conocer la realidad, sobre las divergencias entre la teoría y la praxis del conocimiento y, también, sobre la posibilidad de establecer un puente entre estas dos dimensiones cognoscitivas. Asistimos a un doble proceso, el proceso de la investigación criminal y el proceso de gestación del propio método de investigación.

No obstante, basta una ojeada a los diálogos de la novela para comprobar que, pese a que la investigación de Baskerville discurra por caminos menos rutinarios de los habituales para el género, o posea un alcance "metafísico" ajeno a los relatos policíacos comunes, la narración en sí del proceso detectivesco se ajusta perfectamente a las convenciones formales del género detectivesco. De suerte que, por ejemplo, esa segunda búsqueda epistemológica, que supone una revisión en profundidad (al menos para los exigüos márgenes de una obra de ficción) de ciertas teorías filosóficas medievales, se vehicula a través de una convención prototípicamente genérica: los diálogos entre el detective y su ayudante. Todo lector de novela policíaca está familiarizado con esos pasajes prácticamente monológicos (pese a verse en un formato de diálogo) en los que el detective comunica a su ingenuo (y algo torpe) acompañante sus descubrimientos: cómo se dio cuenta de que las huellas pertenecían a tal individuo, qué significaba aquel mensaje en clave, etc. *El nombre de la rosa* está repleto de diálogos entre Baskerville y Adso que son réplicas de éstos, desde el punto de vista formal o constructivo, y que obedecen a un idéntico propósito funcional, informar parcialmente (sólo se proporcionan ciertas indicaciones, no demasiadas) al lector acerca de cómo se desarrolla la investigación policial. Únicamente existe una diferencia que, nuevamente, atañe al contenido, más que a la forma. No es infrecuente que al comentarle a Adso

cómo llega a descubrir algún dato relevante (por ejemplo, el paradero del caballo del abad), Baskerville efectúa algún extenso *excursus* de carácter filosófico acerca de la polémica entre los realistas y los nominalistas o el problema de los universales y los singulares, etc. De esta manera se aprovechan esos paréntesis habitualmente dedicados a la resolución parcial de ciertos indicios, como espacios narrativos donde Baskerville, de paso que explica cómo ha operado para resolver algunos enigmas, introduce otro tipo de información por completo extraña al género, es decir, información filosófica. Pero, obviamente, al introducir toda esa información de carácter filosófico, Baskerville también nos está poniendo sobre la pista de cómo se resuelve o, más exactamente, cómo debería resolverse no ya el misterio criminal, sino el enigma epistemológico de la novela.

Como analizaremos más detenidamente en capítulos posteriores, parte del "truco" de la intriga policiaca de esta novela así como de la peculiar conformación de su sentido radica en lo anteriormente señalado. Es preciso no dejarse despistar por esa estructura concéntrica que mantienen tanto la historia del crimen como la historia de la investigación, o para ser más precisos, esos dos elementos constructivos nucleares de todo relato policiaco, el **enigma** y el **proceso**. El hecho de que ambos exhiban una doble o triple dimensión de significado (algo similar a esas muñecas rusas que aparecen una dentro de otra, dentro de otra, *ad infinitum*) no implica que esta novela no respete todos los requisitos o convenciones formales propias del género detectivesco. Todo lo contrario: no sólo las respeta, sino que las enfatiza, y más exactamente, las **EXPLOTA**, extrayendo toda la rentabilidad comunicativa posible al juego pragmático implícito en el género. Era el caso con la localización medieval que, como vimos, asegura la posibilidad fáctica de introducir toda una serie de elementos temáticos ajenos al género policiaco. Y otro tanto sucede con el enigma, que pasa de ser un misterio puramente criminal a constituir una incógnita sobre el conocimiento; e igualmente, el proceso de investigación destinado, según las reglas del género, a disipar por vía racional el misterio (irracional) consigue, en esta novela, aportar, además, respuestas o soluciones epistemológicas, por más que dichas soluciones consistan en el muy postmoderno planteamiento de que "no existe un orden en el mundo" capaz de asegurarnos nada. Se trata de elementos que, aunque desde un punto de vista estructural obedecen a la lógica propia del género policiaco, introducen ciertas **modificaciones de carácter argumental**. Y, lo que es más importante, posibilitan el despliegue de toda la **galería de temas** ajenos al argumento criminal, cuestión ésta que marca la diferencia crucial con respecto a las novelas-enigma convencionales preponderantemente centradas en el descubrimiento del criminal. De manera que -y esto es lo importante- lo que en *El nombre de la rosa* se modifica no es el formato policiaco como tal o, en otros términos, toda la estructura narratológica-tipo que proporciona el género,

sino más bien el tipo de información que en este caso decide incluirse y que, efectivamente, sí resulta insólita para los parámetros habituales de la novela policíaca.

Una vez analizado el esqueleto formal básico de la trama policíaca en *El nombre de la rosa*, y procurando siempre perderlo de vista, ya podemos pasar a revisar con más detenimiento las **DIVERSAS LÍNEAS DE SIGNIFICACIÓN**, o, como las llama Renato Giovannoli (1985:22), las distintas **PISTAS DE LECTURA** que recorren de principio a fin *El nombre de la rosa*.

## 6.2 LA TRAMA POLICIACO-FILOSÓFICA

*El nombre de la rosa* constituye un magnífico fresco histórico representativo de las célebres *querelles* entre *antiguos y modernos*, que tuvieron lugar en el curso de la Baja Edad Media. Y más exactamente, nos procura una atinada -además de fascinante- panorámica del enfrentamiento entre dos concepciones del mundo, del conocimiento y de la **INTERPRETACIÓN**: la de aquellos que seguían concibiendo el primero como "libro de la naturaleza", construido a imagen y semejanza del orden divino y a quienes, *grosso modo*, podríamos calificar como "los antiguos"; y aquellos otros, precursores de la inminente modernidad del Renacimiento, que, no sin esfuerzo, inauguraron una visión secularizada del mundo.

Pero, como ya se ha insistido con anterioridad, el intenso debate filosófico que tiene lugar en la novela se halla fundamentalmente vehiculado a través de la trama policíaca. De manera que ese enfrentamiento entre *antiguos y modernos*, y más exactamente, entre sus respectivos discursos y las visiones del mundo que estos representan, se va a articular en *NR* mediante el **esquema narratológico PROTAGONISTA VS. ANTAGONISTA/S**. Como veremos a continuación, la práctica totalidad de los personajes que figuran en la novela, incluido el propio Adso, son partícipes en mayor o menor grado de esa percepción propiamente medieval conforme a la que el mundo terrenal se considera a modo de reflejo de aquella otra realidad inmaterial y transcendente. Ésta es la visión que predomina como paisaje de fondo de *NR*. El único discurso que, en realidad, se divorciaría de este horizonte epistemológico es el del protagonista, Guillermo de Baskerville, quien, al igual que el célebre Sherlock Holmes de Conan Doyle, pertenece a esa estirpe de héroes intelectuales, cuyo poderoso raciocinio es capaz de desvelar los misterios más intrincados. Pero más allá de su agudeza intelectual, lo que realmente distingue a Baskerville del resto de los personajes de *NR*, convirtiéndolo en el héroe indiscutible de la novela, es que representa el papel de adelantado portavoz de una visión del mundo y del conocimiento que a todas luces pertenece a la modernidad. Es precisamente este punto de vista aventajado lo que convierte a Baskerville en una especie de filósofo-

proto-detective medieval, capaz de interpretar los signos que le rodean de un modo completamente diverso y en ocasiones opuesto al de sus contemporáneos en la ficción narrativa. Pasemos, pues, a analizar más de cerca en qué consiste la **COSMOVISIÓN que representa el PROTAGONISTA**, Guillermo de Baskerville.

Acaso una de las bazas más interesantes que, en este sentido, juega Eco a lo largo de su novela sea justamente la **reconstrucción ficcional de cierto discurso filosófico pre-moderno** que ya presagia el giro epistemológico que tendría lugar durante el Renacimiento europeo y cuyas consecuencias ideológicas siguen, al menos en parte, vigentes en la actualidad. Daría la sensación de que Eco se sirve del formato novelesco de ficción para formular una **hipótesis filosófica** en torno a los posibles antecedentes o líneas de fuerza que convergieron en ese momento "epocal" de la historia de Occidente, provocando la revolución copernicana o el cambio de paradigma -en términos de Kuhn- que se produjo durante el Renacimiento europeo. Con todo, desde el punto de vista estrictamente narrativo -que es el que aquí nos interesa y el que con más frecuencia suele perder de vista la crítica de NR-, hay que reparar en que dicha hipótesis filosófica se articula básicamente a través del **discurso del protagonista** de NR. El personaje de Baskerville es el resultado discursivo de la yuxtaposición entre diversas "voces", bien pertenecientes a personajes reales, como es el caso del filósofo nominalista anglosajón William de Ockham o el semiótico norteamericano, C.S. Peirce., bien pertenecientes a personajes ficticios como el detective de Conan Doyle, Sherlock Holmes.

Pero lo interesante es que mediante el recurso formal de la intertextualidad postmoderna, Eco logra articular de manera coherente todos aquellos elementos filosóficos que identifica como constitutivos del **discurso de la modernidad** o de cierta mirada propiamente moderna, que contrasta y se opone a la cosmovisión medieval que caracteriza al resto de los personajes de NR. De ahí que en el discurso de Baskerville sea posible rastrear las juntas o puntos de intersección entre ciertos presupuestos del **nominalismo de Ockham**, los **métodos detectivescos** que en el s.XIX Conan Doyle ponía en boca de su detective Sherlock Holmes y, asimismo, la operación lógico-interpretativa de la **abducción**, que C.S. Peirce consideraba como mecanismo básico no sólo de la semiosis, sino de la propia ciencia y de los descubrimientos científicos. Aunque aparentemente distantes entre sí, todas estas cuestiones mantienen un común denominador, que ya se mencionó con anterioridad, su referencia a un problema de índole hermenéutica. Y ahí precisamente radica la hipótesis de filosofía-ficción que, a nuestro entender, se propone en *El nombre de la rosa*: una profunda reflexión en torno a la **INTERPRETACIÓN**, que pone de manifiesto la estrecha filiación que existiría entre modalidades hermenéuticas y praxis interpretativas tan diversas como la investigación policiaca, la interpretación semiótica, los descubrimientos científicos o incluso la naturaleza esencialmente interpretativa de las visiones del mundo o *weltanschauungen*

que concurren en un momento histórico determinado y que no son sino diversas lecturas de eso que denominamos realidad, efectuadas a partir de códigos diferentes. Cabe pensar además que, dado que todas esas modalidades hermenéuticas convergen y se supeditan en la narración a la investigación detectivesca, la novela plantea una reflexión añadida acerca de lo que ciertos autores han dado en llamar el paradigma indiciario<sup>112</sup>.

En todo caso merece la pena insistir una vez más en que todas las cuestiones anteriores, que, por así decirlo, constituyen el "núcleo filosófico duro" de la novela, se van a vehicular desde el punto de vista narrativo esencialmente a través del discurso de Baskerville. O en otros términos, en tanto que réplica del héroe novelesco en el más puro estilo decimonónico, el personaje de Baskerville constituye un recurso técnico de probada eficacia para la **transmisión de la ideología novelesca**, asunto éste del que nos ocuparemos al tratar el funcionamiento de la perspectiva en *NR*. Sigámosle, pues, la pista a nuestro héroe y más exactamente al modo en que todas esas referencias intertextuales antes aludidas - Ockham, Peirce, Holmes...- se articulan en el discurso del protagonista, dando como resultado un punto de vista o mirada proto-moderna que le distingue y, en ocasiones, le enfrenta al resto de los personajes de la novela.

1. El mundo entendido como Libro de Dios, es decir, a modo de analogía entre el acto divino de la creación y la actividad del escritor, constituye un presupuesto de vital importancia para el pensamiento medieval<sup>113</sup>. Y de ahí que, desde esta óptica, el conocimiento de la realidad se sustente en la idea de una correspondencia entre el ámbito inmanente y el trascendente, que es la que justamente garantizaría la virtual legibilidad de los signos. Ya que, de acuerdo con esta perspectiva, los signos visibles y tangibles que percibimos se interpretan como correlato de otros signos pertenecientes al orden trascendente. En *El nombre de la rosa* el planteamiento anterior constituye el pilar básico del discurso monástico, en especial de aquél que aparece en boca de Abbone y del monje español Jorge de Burgos, personajes estos a quienes podríamos considerar como representantes paradigmáticos en la ficción del modelo epistemológico dominante en la Baja Edad Media.

Ahora bien, como ya se ha señalado, Guillermo de Baskerville es el único personaje de *NR* que vendría a fracturar este horizonte epistemológico, desafiando el modelo interpretativo que lleva implícito. Con todo, es indispensable reparar en que la singular **POSICIÓN HERMENÉUTICA** que va a distinguir a Baskerville respecto del

<sup>112</sup> Vid. *El signo de los tres* y, muy en particular, Ginzburg, *El queso y los gusanos*.

<sup>113</sup> Véase Curtius (1948: 423-89), quien analiza en detalle las metáforas referentes al libro y a la escritura así como la consideración del libro como objeto sagrado. Curtius señala cómo, con el advenimiento del cristianismo, el libro alcanzó su máxima glorificación, algo que se perpetuará a lo largo de toda la Edad Media. Las metáforas en torno al libro proliferan en los autores medievales desde San Isidoro, hasta Alain de Lille, Hugo de San Víctor, San Buenaventura convirtiéndose en moneda corriente para escuelas filosóficas de muy diversa tendencia, desde la especulación hermética hasta el neoplatonismo, transitando finalmente al Renacimiento.

resto de los personajes que figuran en la novela de Eco sólo puede entenderse a la luz de algunos de los postulados que su *alter ego* en la realidad, el filósofo inglés Guillermo de Ockham, defendía allá por el siglo XIV. La filiación entre el personaje novelesco y Guillermo de Ockham está de sobra corroborada por el propio texto de *NR* a través no sólo de frecuentes y deliberados guiños intertextuales<sup>114</sup>, sino, lo que es más decisivo para el argumento filosófico de *NR*, de toda una serie de resúmenes ciertamente didácticos del pensamiento de Ockham que Eco nos proporciona *via* Baskerville y que no pocas veces son los responsables de que una buena parte de la crítica se extravíe en lo tocante a la "trama filosófica" de la novela. No obstante y sin menoscabo de esta abundancia de pistas textuales sabiamente dispuestas por el autor, conviene tomar en consideración algunas de las claves apuntadas por Etienne Gilson (1952: 621-637), el medievalista francés, para entender el pensamiento ockhamista, que, a su vez, nos permitirán esclarecer algo más esa peculiar posición interpretativa que caracteriza al protagonista, Guillermo de Baskerville.

Señala Gilson (pp. 621-622) que Guillermo de Ockham constituye un exponente paradigmático de la profunda crítica que caracterizó al pensamiento filosófico del s.XIV y cuyo resultado final fue el desmoronamiento de los grandes sistemas de pensamiento medievales elaborados por Santo Tomás de Aquino o Duns Scoto. Al restringir severamente el ámbito de la demostración filosófica, Ockham, en viva oposición a los poderosos sistemas filosóficos del S.XIII, puso de manifiesto la imposibilidad de apoyar el dogma religioso sobre la base de la lógica, y de manera más general, de la filosofía. Con ello, como señala Gilson (p. 622), el filósofo anglosajón contribuyó sustancialmente a acentuar la disociación entre razón y fe así como la consecuente separación -ya en ciernes por aquella época- entre los ámbitos hasta entonces indisolublemente ligados de la filosofía y la teología. Como veremos más adelante, esta posición va a tener importantísimas repercusiones en la epistemología de Ockham, que, fundamentalmente, se caracteriza por otorgarle una decidida primacía a la intuición como vía de conocimiento (en oposición al uso excesivo e indiscriminado de la lógica por parte de la escolástica) y, sobre todo, por su defensa de un empirismo radical que le llevará a mostrar un vivo afán por los hechos concretos y particulares. Pero, quizás, lo relevante a la hora de comprender esa posición hermenéutica que, como decíamos,

<sup>114</sup> Aparte de los diversos pasajes en que Baskerville menciona explícitamente a Ockham como amigo suyo (p. 196), existen numerosas semejanzas de carácter biográfico entre el personaje de ficción y el filósofo nominalista anglosajón. Al igual que Baskerville, Guillermo de Ockham también pertenecía a la Orden Franciscana y tomó partido contra el papa Juan XXII en todo el debate relativo al poder temporal de la Iglesia, asunto principal -si recordamos- de las discusiones sostenidas en *NR* entre los monjes benedictinos y la embajada de monjes franciscanos, entre la que se encuentra el propio Baskerville. Recordemos también que Guillermo de Ockham fue llamado a Aviñón para responder ante la Curia eclesiástica de una acusación de herejía y que, análogamente, a Baskerville se le presupone en la novela un incierto pasado relacionado con cierta acusación de herejía.

Baskerville mantiene en la novela (y que en cierto sentido se nos presenta a modo de paralelo en la ficción de los planteamientos que Ockham defendía en la realidad) es una precisión que muy pertinentemente introduce Julia Kristeva. Señala Kristeva (1970: ) que, al incidir sobre la singularidad específica de cada cosa o entidad real, Ockham contribuyó decisivamente a que ese fondo transcendental sobre el que se sustentaban las correspondencias simbólicas -y al que antes nos referíamos a propósito de la metáfora del Libro de la Naturaleza- llegara a tambalearse, enfatizándose así las relaciones entre los elementos, reales y concretos, situados del lado de acá<sup>115</sup>. La puntualización de Kristeva es de radical importancia, puesto que presenta a Ockham como principal artífice de ese punto de inflexión, crucial para el pensamiento filosófico occidental, a partir del cual los signos comienzan a convertirse en entidades autónomas desligadas del fondo transcendental postulado por la filosofía escolástica.

Huelga señalar que es justamente este punto de inflexión el que habilita el espacio filosófico indispensable para efectuar una **INTERPRETACIÓN DESACRALIZADA** de los signos, que será la que precisamente caracterice la actividad interpretativa de Baskerville a lo largo de *El nombre de la rosa*. Efectivamente, desde el primer episodio de detección en el que Guillermo deduce el nombre y paradero de Brunello, el caballo extraviado del abad (vid. pp. 30-33; pp. 26-28), puede apreciarse que Baskerville posee unos **hábitos interpretativos** que le distinguen por completo del resto de sus "colegas" de ficción y que le confieren esa distancia intelectual característica del detective de las novelas policiacas. Pero lo destacable, desde el punto de vista del análisis narratológico de la novela, es que esa *differance* interpretativa se pone de manifiesto a través del propio protagonista, quien, de paso que ilustra a Adso acerca de sus métodos de investigación, ofrece toda una serie de pistas al lector (supuestamente no ingenuo) sobre ciertas particularidades relativas a su proceder interpretativo. Señala Baskerville, por ejemplo:

*Mi querido Adso -dijo el maestro- durante todo el viaje he estado enseñándote a reconocer las huellas por las que el mundo nos habla como por medio de un gran libro. Alain de Lille decía que "omnis mundi creatura/ quasi liber et pictura/ nobis est in speculum" pensando en la inagotable reserva de símbolos por los que Dios, a través de sus criaturas, nos habla de la vida eterna. Pero el universo es aún más locuaz de lo que creía Alain, y no sólo habla de las cosas últimas (en cuyo caso siempre lo hace de un modo oscuro), sino también de las cercanas, y en esto es clarísimo. (trad. esp. pp. 27-28)*

<sup>115</sup> Explica Kristeva (1970: 41-3 y 205-9) que en los s.XIII-XV se opera la transición del símbolo, modelo que caracteriza la sociedad europea hasta los alrededores del s.XIII, al signo. Si en el primero, los símbolos remiten a las transcendencias universales e incognoscibles mediante conexiones unívocas, la cultura del signo amenaza la unidad transcendental sostenida por el símbolo. Según Kristeva, el nominalismo de Ockham contribuye decisivamente a esta transición.

En este pasaje Baskerville pone de manifiesto la cesura que existiría entre las prácticas interpretativas comunes en la época, reguladas y reglamentadas por esa metáfora del "Gran Libro de la Naturaleza", y que, en consecuencia, constituyen interpretaciones sacralizadas de la realidad; y, por otra parte, su propia praxis interpretativa que relega a un segundo plano ese fondo trascendente e ignoto de "las cosas últimas" para concentrarse en "las cosas cercanas", es decir, en aquella realidad puramente inmediata y contingente. Es importante reparar en que este sutil desplazamiento de acento del plano trascendente al plano contingente de lo real -de cuño típicamente ockhamista- es lo que precisamente le confiere a Baskerville esa perspectiva interpretativa aventajada que le convierte en detective. Mientras que los otros personajes acostumbran a interpretar los signos inmediatos como reflejo especular de la escritura de Dios, Baskerville se dedica a clarificar las relaciones que existen entre los signos visibles y concretos, desocupándose de su correlato trascendente.

Son muchos los episodios en que se evidencia este rotundo contraste entre una **interpretación sacralizada** del mundo y una **lectura desacralizada** del mismo, que sería la practicada por Baskerville. Pero uno de los más significativos, en la medida en que resulta determinante para el desarrollo de la trama policiaca, es el relativo al esquema apocalíptico para la explicación de los crímenes. Mientras que todos los monjes - en particular el anciano Alinardo da Grottaferrata- interpretan la serie de crímenes sucedidos en la abadía conforme al "hilo argumental" del libro del Apocalipsis de San Juan, esto es, tomándolos como signo inequívoco del inminente fin de los tiempos; Guillermo de Baskerville los interpreta como resultado de la calculada premeditación de una mente humana y criminal. Ya que, como Adso explica a sus lectores, su maestro "No sólo sabía leer en el gran libro de la naturaleza, sino también en el modo en que los monjes leían los libros de la escritura, y pensaban a través de ellos." (p. 28; p. 33), habilidad esta que, sin lugar a dudas, es la que le concede una importante "ventaja semiológica" frente a sus antagonistas en la acción narrativa.

Más interesante aún, por ilustrativo, es un segundo episodio en el que se nos narra el primer encuentro entre Baskerville y Abbone (pp. 32-36; pp. 36-40), quienes conversan acerca de la administración de justicia en los procesos inquisitoriales. Abbone, que, en calidad de máxima autoridad de la abadía, encarna en la novela la posición más paradigmática del poder eclesiástico, advierte en los crímenes "la presencia constante del maligno en las cosas humanas" (p. 33; p. ) y, de manera más general, insiste en atribuir los delitos cometidos por los reos de la Inquisición a una causa extra-humana y de orden trascendente como es la intervención de Satán. No cabe duda de que la "lectura" de los hechos delictivos que Abbone efectúa está completamente permeada por la epistemología tomista, de la cual este personaje es el principal representante a lo largo de la novela. Y es



precisamente la filosofía tomista la que le facilita a Abbone ese complejo esquema causal, conforme al que resulta factible interpretar ciertos hechos materiales, los delitos, como signos de otra dimensión inmaterial y trascendente, la intervención del demonio, "remontándose de causa en causa, hasta la causa primera, no causada" (p. 34; p. 38). Por el contrario, Baskerville, cuyos hábitos interpretativos no se avienen en absoluto -como veremos- con las interminables cadenas causales establecidas por la escolástica tomista -sino, más bien, con la célebre "navaja de Ockham"-, entiende los crímenes como "actos delictivos" sin llegar a pronunciarse sobre causas trascendentes; es decir, opta por ceñirse a la evidencia puramente empírica, dejando a un lado las presuntas correspondencias con un orden transcendental, ya que como él mismo asegura:

*Supongamos que un hombre ha muerto envenenado. Esto es un dato empírico. Dados ciertos signos inequívocos, puedo imaginar que el autor del envenenamiento ha sido otro hombre. Pero ¿cómo puedo complicar la cadena imaginando que ese acto malvado tiene otra causa, ya no humana sino diabólica? (p. 35; p. 39)*

Esta radical discrepancia entre una interpretación sacralizada y una lectura desacralizada de la realidad, que se pone de manifiesto a lo largo de todo el diálogo entre Baskerville y Abbone (vid. pp. 32-38; pp. 36-42), irá aumentando gradualmente a medida que avanza la novela en un brillante ejercicio de *crescendo* de la tensión narrativa hasta enfrentar finalmente a Baskerville con sus dos principales antagonistas en la ficción novelesca: Jorge de Burgos y Bernardo Gui. Pero hay que destacar que la tónica general de estos enfrentamientos entre Baskerville y sus antagonistas en la ficción sigue siendo la misma que le opone a Abbone. Así por ejemplo, allá donde el severo inquisidor Bernardo Gui descubre signos de la presencia del Diablo -el cuchillo, el gato negro y el gallo que tiene la muchacha-, Baskerville únicamente halla los signos de la pobreza y la desesperación (vid. pp. 366 y ss.; pp. 373 y ss.). Análogamente, los distintos episodios en los que se produce la memorable confrontación entre Baskerville y el anciano Jorge de Burgos revelan el diverso prisma interpretativo (sacralizado y desacralizado) a través del que cada personaje contempla la realidad y que desemboca, en última instancia, en una divergencia ideológica insalvable.

Con todo, lo interesante es que si releemos los pasajes antes referidos en los que el héroe-detective se enfrenta dialécticamente a sus adversarios ideológicos -Abbone, Jorge de Burgos, Bernardo Gui- descubrimos que, en efecto, el presupuesto fundamental del discurso de Baskerville radica precisamente, aunque no siempre quede explícito, en esa **disociación entre razón y fe** planteada por Guillermo de Ockham. Porque, a decir verdad, a lo largo de estos diálogos el gesto intelectual de Baskerville consiste, básicamente, en discernir con precisión entre los asuntos pertinentes a la fe, que

considera del dominio de Dios -un Dios, por cierto, muy semejante al concebido por Ockham, con plenas atribuciones, inescrutable y arbitrario las más de las veces- y, de otra parte, los asuntos "temporales" en los que, a juicio de Baskerville, sí resultaría posible y deseable intervenir; de manera que, de acuerdo con la expresión evangélica, Baskerville opta por "dar a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César". Esta distinción cautelar entre razón y fe -que, al secularizar el ejercicio de la filosofía, inaugura la modernidad filosófica- es la que justamente permite explicar por qué, a diferencia del resto de los personajes de la novela, Baskerville sí logra realizar lo que antes denominábamos como **interpretación desacralizada** de la realidad.

2. Todavía existe una segunda clave referente al pensamiento ockhamista que logra aclarar otros importantes aspectos del planteamiento hermenéutico que maneja Baskerville a lo largo de la novela, relativos a lo que podríamos denominar como la **MIRADA DETECTIVESCA** o proto-detectivesca del protagonista. Nos referimos a lo que muy certeramente Gilson califica como el "**empirismo radical**" del filósofo inglés. William de Ockham va a extrapolar y ratificar esa separación que antes comentábamos entre razón y fe al ámbito de su polémica Teoría del Conocimiento, provocando -como ya dijimos- toda una serie de revolucionarias consecuencias de índole epistemológica. Aparte del rigurosísimo criterio de demostración que exige para comprobar la verdad o falsedad de una determinada proposición filosófica, el inglés considera -según explica Gilson (pp. 624 y ss.)- que el **conocimiento intuitivo** representa la única vía válida de acceso a la realidad, en contraposición al conocimiento abstracto que, a su juicio, no nos permite saber si una cosa existe o no. Esta reconsideración acerca de la naturaleza del conocimiento suponía una profunda crítica para la epistemología tomista, según la cual la ciencia (de lo humano y de lo divino) versa sobre lo general y abstracto. Por el contrario, desde el punto de vista en que Ockham se sitúa, lo que se trata de alcanzar ante todo no es ya la ciencia de lo general, sino la evidencia de lo particular. De manera que el conocimiento intuitivo representa el punto de partida del conocimiento sensible y experimental, que -a decir de Ockham- es el que nos permite formular, en virtud de su posterior generalización, las proposiciones universales que constituyen la base de la ciencia. La indiscutible preeminencia que Ockham le otorga al **conocimiento experimental** explica, entre otros asuntos, su posición respecto a la célebre polémica medieval en torno a los universales, cuestión ésta a la que -como veremos- se alude repetidas veces a lo largo de *El nombre de la rosa* y que, además, constituye un asunto de vital importancia para comprender el "método detectivesco" de Baskerville. A diferencia de una venerable tradición filosófico-teológica -en la que se inscribiría el propio Tomás de Aquino- que le reconoce cierto grado de realidad a los universales -mayor o menor dependiendo de cada autor- Guillermo de Ockham considera como única realidad lo particular, es decir, la realidad de las **cosas individuales** y sus

propiedades. De modo que, a su juicio, los universales -que hasta cierto punto y dependiendo también de las diversas teorías que concurren en la época, guardan cierta filiación con las Ideas de Platón- únicamente existen en el alma (esto es, en la mente) del sujeto cognoscente, pero en ningún modo en la realidad exterior a él. Esta realidad estaría constituida, pues, únicamente por las cosas individuales y sólo mediante la actividad del intelecto humano dichas cosas individuales (o entes singulares) llegan a abstraerse en los universales, es decir, en conceptos o términos que postulan cierta identidad o semejanza entre ellas.

A poco que se relea con cierto detenimiento la novela de Eco, resulta evidente que Guillermo de Baskerville comparte con "su amigo" Guillermo de Ockham tanto su preferencia por el **acceso intuitivo** a lo real como una decidida inclinación por un **empirismo radical** que le lleva a concederle especial atención a los detalles, es decir, a las **cosas singulares**. Pero, más allá de la erudita filiación intertextual entre Baskerville y Ockham, lo verdaderamente relevante es que todos estos elementos de la filosofía nominalista son los que precisamente van a conformar la **mirada detectivesca** que singulariza a Baskerville. La yuxtaposición entre ambos personajes (el real y el de ficción) implica una conexión ciertamente audaz entre **NOMINALISMO, EMPIRISMO Y DETECCIÓN POLICIACA**, que difícilmente podría haberse planteado en el género del ensayo académico. Esta conexión se aventura en la novela a través de dos cuestiones fundamentales que acaban de mencionarse muy someramente al tratar la filosofía de Ockham: su empirismo radical, por una parte, y su defensa de la intuición como vía de conocimiento, por otra.

**2.1.** Veamos más detenidamente la primera de estas cuestiones. Es preciso reparar en que, si Baskerville le presta tanta atención a los datos procedentes de la experiencia, es porque su enfoque interpretativo -influenciado por el nominalismo de Ockham- le lleva a considerar que para comprobar la verdad o falsedad de cierta proposición, se precisa una evidencia inmediata, la experiencia directa de la existencia de esa cosa. Como contrapunto al abuso que del razonamiento silogístico o del conocimiento abstracto (siempre regulado por el criterio de las *auctoritates* medievales) caracteriza al resto de los personajes de la novela, Baskerville se decanta por ese otro tipo de conocimiento que procede de la experiencia y se apoya en la observación meticulosa de los hechos concretos y singulares que proporciona la realidad, para razonar a partir de una base puramente empírica.

Este principio filosófico, deudor del empirismo de Ockham, va a informar toda la actividad interpretativo-detectivesca de Baskerville. Así, por ejemplo, es justamente su talante eminentemente empirista el que guía su modo de examinar, con la ayuda de Severino el herbolario, el cadáver de Berengario. Baskerville va a proceder a un análisis pormenorizado de todos los detalles, huellas e indicios que presenta el cadáver (vid. pp.

260-265). Un procedimiento análogo puede apreciarse en el modo en que Baskerville averigua cómo se produjo el suicidio del joven Adelmo -el primero de los monjes que aparece muerto en la Abadía-. También en este caso, Baskerville llega a una serie de conclusiones válidas razonando a partir de los datos que previamente ha recabado a través de su meticulosa prospección de la realidad: las ventanas cerradas del torreón de la biblioteca, la ausencia de huellas en la nieve, etc. (vid. pp. 35-38). En general, casi todos los descubrimientos que realiza Baskerville a lo largo de *NR* proceden de idéntica manera.

Pero, de nuevo, lo interesante, a efectos del funcionamiento narrativo, es reparar en que el lector tiene noticia de las "simpatías" nominalistas del héroe a través de toda una serie de, por así llamarlos, "manifiestos teóricos" que el propio protagonista enuncia en el curso de sus diálogos con el siempre socorrido -desde el punto de vista narrativo- personaje de Adso. En este sentido, el más ilustrativo de todos estos episodios detectivescos es el ya mencionado hallazgo de Brunello, el caballo extraviado del Abad. Aparte de representar la flamante "carta de presentación" de Baskerville como héroe detectivesco, este episodio va a ser enormemente rentabilizado por Eco desde el punto de vista del argumento filosófico de la novela. El descubrimiento de Brunello, que inaugura la acción propiamente detectivesca de *NR*, constituye la coartada narrativa que le permite al autor incorporar tres pasajes diferentes de carácter dialogado (vid. pp. 26-28/ pp. 31-33/ pp. 205-207) en los que el protagonista, so pretexto de instruir a su discípulo Adso en las lides interpretativas, introduce abiertamente el *topic* del nominalismo, asunto clave -como venimos insistiendo- para comprender la argumentación filosófica de *NR*, especie de segunda trama que discurre en paralelo a la trama puramente policiaca. En el curso de todos estos diálogos con el siempre ignorante e inexperto Adso (que hace las veces del lector), Baskerville nos proporciona una pedagógica síntesis que logra condensar los rudimentos del pensamiento ockhamista poniéndolos a disposición del lector "ingenuo" -al que Eco menciona en sus *Apostillas*- y, también, del más selecto sector de la crítica. Resulta interesante observar, por ejemplo, que Eco desglosa, *via* Baskerville, la explicación del célebre episodio de Brunello en tres niveles de análisis que se ordenan de acuerdo con un grado de complejidad creciente en lo que a la argumentación filosófica se refiere.

En una primera aproximación (pp. 27-28), Baskerville le explica a Adso en qué consiste su procedimiento para encontrar a Brunello: fijarse en las improntas de los cascos del caballo, en algunas ramas rotas que se encontraban al borde del camino, en las crines que se quedaron prendidas a esas ramas, etc. Con ello, de paso que arroja algo de luz en la confusa cabeza del pobre Adso, da pistas al lector acerca de sus métodos detectivescos. Hasta aquí se trata de un recurso narrativo prototípico de la literatura policiaca más convencional. Recordemos las no menos detalladas explicaciones que

Holmes le ofrece a su colega Watson y al lector a renglón seguido de cualquier descubrimiento feliz.

Pero la eficacia de este recurso narrativo es explotada hasta el máximo por Eco, al introducir una segunda explicación *a posteriori* (vid. pp. 31-33) del descubrimiento de Brunello, en la que el propio Baskerville interpreta ese mismo episodio detectivesco en clave nominalista:

*De modo que me encontraba a mitad de camino entre la aprehensión del concepto de caballo y el conocimiento de un caballo individual. Y de todas maneras, lo que conocía del caballo universal procedía de la huella, que era singular... (NR: p. 32)*

El interés de este pasaje -que, debido a su longitud, no se puede reproducir aquí- es doble. Por una parte, ofrece una síntesis que facilita al lector de a pie el acceso a ciertos aspectos bastante complejos de la teoría de Ockham acerca de los universales. Por otra parte, logra poner al público más informado, o sea, a la crítica, sobre la pista de la estrecha relación que en la novela se plantea entre ciertos principios elementales del nominalismo y el sustrato filosófico que informa el método detectivesco de la novela-enigma del s.XIX. Una relación que tiene como base común precisamente ese empirismo radical que caracteriza tanto al **nominalismo** como a la **mentalidad científico-positivista** que permea la ideología de la novela-enigma. En este sentido, Eco pone en conexión la consideración nominalista de que no existe más realidad que lo particular (o, como dice Ockham, que las únicas sustancias son las cosas individuales y sus propiedades (Gilson, 1952: 625) con uno de los presupuestos esenciales del método detectivesco: la atención y aguda observación de los detalles más insignificantes. Y de ahí que en el pasaje antes mencionado Baskerville asocie la defensa nominalista del conocimiento de lo singular a la indagación detectivesca relativa a la localización de huellas, indicios y demás material semiológico, indispensable en las pesquisas policíacas. Señala Baskerville:

*Podría decir que en aquel momento estaba preso entre la singularidad de la huella y mi ignorancia, que adoptaba la forma bastante diáfana de una idea universal. Si ves algo de lejos, sin comprender de qué se trata, te contentarás con definirlo como un cuerpo extenso. Cuando estés un poco más cerca, lo definirás como un animal (...) Si te sigues acercando, podrás decir que es un caballo (...) Por último, sólo cuando estés a la distancia adecuada verás que es Brunello(...) Este será el conocimiento pleno, la intuición de lo individual. (NR: 32)*

La explicación que ofrece Baskerville supone un brillante ejercicio de divulgación -por parte de Eco- de uno de los planteamientos esenciales de Ockham, quien, al igual

que nuestro detective, también poseía "un vivísimo afán por el hecho concreto y por lo particular" (Gilson, 1952: 623). Se trata de su consideración -que ha de situarse en el contexto de esa polémica antes citada acerca de los universales- de que las ideas universales no son, las más de las veces, sino conceptos confusos por los que el entendimiento conoce las cosas, sin ser capaz de distinguir los objetos particulares entre sí. Es decir, los conceptos generales, categorías o universales son con frecuencia una manera de enmascarar nuestra falta de conocimiento preciso de los hechos concretos que nos circundan. Contrariamente, obtendremos un conocimiento más perfecto de la realidad, en la medida en que seamos capaces de distinguir con nitidez las cosas particulares (o entes individuales) que, en opinión de Ockham, son las que constituyen la realidad (vid. Gilson, pp. 628 y ss.). Y de ahí que, según este punto de vista -el nominalista-baskervilliano- el conocimiento verdadero consista -como ya dijimos- en obtener una evidencia lo más inmediata posible de la realidad, a través de la observación detenida de los detalles particulares, como hace Baskerville al aproximar y enfocar más su mirada hasta lograr ver a Brunello, es decir, hasta obtener la intuición o conocimiento pleno de lo individual.

Ahora bien, no por casualidad, encontramos que todos los detectives de la ficción decimonónica de la novela-enigma se guían no sólo por un procedimiento de observación análogo al de Baskerville, sino, lo que es más determinante, por una consideración similar acerca del conocimiento y de "la verdad". Lo cual no resulta extraño si recordamos que el método detectivesco -originariamente concebido por E.A. Poe en la serie de relatos que tienen como protagonista a Dupin y consolidado por Conan Doyle, entre otros, mediante su celeberrimo personaje de Sherlock Holmes- hunde sus raíces en toda esa tradición del empirismo anglosajón que, a su vez, tiene como principal antecedente filosófico el nominalismo de Ockham<sup>116</sup>. De sobra conocido es el "extraordinario talento para las minucias" (Sebeok, 1983: 42) que distingue al héroe de las sagas policiacas de Conan Doyle. Como Baskerville, Sherlock Holmes también le otorga una enorme relevancia a la observación de los hechos concretos, por insignificantes que éstos sean, para la fundamentación de sus conjeturas (vid. Sebeok, 1983: 42-44). En este mismo sentido, Carlo Ginzburg señala (1983: p. 123 y ss.) en su excepcional ensayo al respecto que tanto Holmes como, en otro orden de cosas, el propio Sigmund Freud manejan un método interpretativo que se basa precisamente en "considerar los detalles marginales e irrelevantes como indicios reveladores". Dicho método concuerda con cierto modelo epistemológico al que Ginzburg denomina "**paradigma indiciario, adivinatorio o semiótico**", que agrupa y relaciona todas aquellas prácticas interpretativas -que al igual que las propias de la historia o la

---

<sup>116</sup> Señala Rabade (1966: 183) que el valor extraordinario que el nominalismo concede a la experiencia en virtud de su orientación concretista preanuncia las posiciones del empirismo anglosajón.

medicina- se guían no tanto por un enfoque científicista, que exigiría la repetición y medición de los fenómenos, sino por un enfoque de corte semiótico basado en el análisis de signos, síntomas o indicios<sup>117</sup>.

**2.2.** Todavía puede seguirse en *NR* una segunda pista textual por la que se establece esa conexión a la que antes nos referíamos entre nominalismo y detección policiaca. Se trata de la relación implícita que, de nuevo, se establece a través del discurso de Baskerville entre la defensa de Ockham de la **intuición** como vía privilegiada de conocimiento de la realidad; ese otro tipo de intuición -no exactamente igual- que suele guiar las actividades semiótico-interpretativas de los detectives de ficción; y, por último la **abducción o retroducción** que también constituye una modalidad del conocimiento intuitivo. Veamos, pues, como se desarrolla esta triple conexión en *NR*, no menos arriesgada y sugestiva desde el punto de vista intelectual que la que acabamos de rastrear.

No pocas veces a lo largo de *El nombre de la rosa* Guillermo de Baskerville ensalza las virtudes del conocimiento intuitivo frente a la enojosa esterilidad de los razonamientos escolásticos que concatenan interminables cadenas de causas y efectos. Esto explica que Baskerville se refiera con frecuencia a "los simples" (es decir, los pobres, los desheredados, los ignorantes, los analfabetos...) como aquellos que "tienen algo más que los doctores, que suelen perderse en la búsqueda de leyes muy generales, tienen la intuición de lo individual."(*NR*: p. 204), elogiando su capacidad para acceder a la verdad de manera puramente intuitiva. Ciertamente, podría resultar insólito que alguien que, como Baskerville, demuestra poseer en sus indagaciones detectivescas o en el curso de las disputas que mantiene con sus adversarios ideológicos un impecable manejo del razonamiento lógico, se declare, sin embargo, firme partidario de la intuición y del conocimiento puramente experimental. Pero, sin duda, uno de los rasgos más específicamente "ockhamistas" de este personaje de ficción sea justamente su desconfianza hacia aquel tipo de razonamiento abstracto que procede a través de silogismos y que no se apoya en los datos que nos proporciona la experiencia. Esto explicaría la paradójica relación que Baskerville mantiene con el uso de la razón a lo largo de la novela. Ya que, si, por una parte, ésta representa su principal instrumento de indagación y encuesta de la realidad, hasta el punto de recibir acusaciones por parte de

<sup>117</sup> En este muy interesante artículo, Ginzburg señala que tal método encuentra su antecedente cabal en el modelo de la semiótica médica o sintomatología que ya permitía establecer un diagnóstico sobre la base de los signos o síntomas de una enfermedad que no era observable directamente (1983: 124). Con todo, lo más interesante es el contraste que establece entre este modelo, el "paradigma indiciario, adivinatorio o semiótico", característico, en su opinión, de las disciplinas humanísticas o conjeturales y, por otra parte, el paradigma científico inaugurado por Galileo. Si en el primero lo pertinente es el estudio de las características individuales, el paradigma galileano evitará por el contrario las distinciones individualizadoras, sustituyendo el estudio de lo **cuantitativo** -los rasgos individuales- por el de lo **cuantitativo** con objeto de establecer constantes en virtud del criterio de identidad y no del de diferencia. La distinción de Ginzburg resulta interesante para explicar los problemas que Baskerville tendrá a la hora de intentar fundamentar científicamente su método interpretativo.

algunos de sus amigos como Ubertino da Casale de ser excesivamente racionalista; por otra, Baskerville es bien consciente de los riesgos que conlleva el abuso del razonamiento abstracto así como de los límites del mismo. Y de ahí que, al igual que Ockham, Baskerville haga un uso moderado de la lógica, empleándola como instrumento apto para acceder a la realidad, o sea, a modo de "navaja de Ockham", más que como enojoso aparato conceptual que le aleja de ella. Todo esto es perfectamente resumido en palabras de Adso, quien, haciendo las veces de "correa de transmisión" del pensamiento de su maestro, señala: "Siempre había creído que la lógica era un arma universal, pero entonces descubrí que su validez dependía del modo en que se utilizaba "... la lógica puede ser muy útil si se sabe entrar en ella para después salir." (p. 262; p.).

Ahora bien, es preciso preguntarse a qué se refiere exactamente Baskerville cuando defiende el uso de la intuición como contrapeso indispensable al abuso del razonamiento lógico. Pues parece evidente que no se está refiriendo a la "intuición" en el sentido habitual que vulgarmente se le atribuye en la actualidad, ni siquiera en el sentido en que se emplea en algunas corrientes de la filosofía contemporánea. De nuevo, Baskerville maneja este concepto dentro del contexto del pensamiento ockhamista, conforme al cual se entiende por intuición aquel tipo de conocimiento directo del objeto sin mediación alguna entre éste y el sujeto cognoscente (Rabade, 1966: 107-8). Se trata del principio de economía de pensamiento, más conocido como "navaja de Ockham": "no hay que multiplicar los seres sin necesidad", que, en realidad, se remonta al propio Aristóteles, aunque será Ockham quien lo lleve hasta sus últimas consecuencias (Gilson, 1952: 624). En otras palabras, la intuición consiste en esa operación del intelecto mediante la cual obtenemos una evidencia inmediata y no ya abstracta de la realidad exterior, y que elimina todas las intermediaciones -conocidas como *species*- entre sujeto y objeto existentes en los diversos modelos epistemológicos vigentes en aquel momento histórico.

Sin embargo, no todo son ventajas y parabienes en el camino de la intuición. Si, como decíamos, Baskerville es consciente de las limitaciones inherentes al ejercicio de la razón y la lógica, no lo es menos en lo que respecta a los problemas que comporta el uso de la intuición. Todo induce a sospechar que el conocimiento de la realidad -pues al final de eso se trata y de eso trata, fundamentalmente, esta novela- entraña una problemática harto más compleja. Retomando una polémica que se inicia con el propio nominalismo y se extiende, de manera más o menos subrepticia, hasta el empirismo (en tanto en cuanto éste supone la continuación de algunos planteamientos del nominalismo), Baskerville sintetiza en un apretado resumen cuáles son precisamente los límites que la "intuición de lo individual" impone al conocimiento, a la posibilidad misma de conocer la realidad.



*Lo he discutido mucho en Oxford con mi amigo Guillermo de Ockham, que ahora está en Aviñón. Sembró mi ánimo de dudas. Porque, si sólo es correcta la intuición de lo individual, entonces será bastante difícil demostrar que el mismo tipo de causas tienen el mismo tipo de efectos... ¿Cómo puedo descubrir el vínculo universal que asegura el orden de las cosas, si no puedo mover un dedo sin crear una infinidad de nuevos entes...? Las relaciones son los modos por los que mi mente percibe los vínculos entre los entes singulares, pero ¿qué garantiza la universalidad y estabilidad de esos modos? (NR, p. 206)*

Con esta serie de consideraciones que prosiguen a lo largo de varias páginas (vid., pp. 205-207), el personaje de Baskerville pone el dedo, por así decirlo, en la llaga de uno de los principales problemas epistemológicos del nominalismo, que seguirá sin resolverse en el empirismo de Locke o de Hume. La cuestión es que, si de conformidad con el planteamiento de Ockham, únicamente se afirma la "realidad" de los entes singulares, pero se considera que las relaciones que establecemos entre ellos (o sea los conceptos) son meros productos de nuestra mente y no poseen realidad alguna en el mundo exterior a la mente; entonces, dichas relaciones pierden su carácter de validez universal y sólo nos quedan, tal y como reza el final de esta novela, los *nomina nuda*, es decir, los "nombres", términos o conceptos desnudos, despojados de toda referencia a lo real. Evidentemente -y como el propio Baskerville advierte en su extensa reflexión (p. 206)-, todo lo dicho pone en serias dificultades la posibilidad misma del conocimiento científico que requiere como fundamento indispensable la existencia de esas leyes universales que el nominalismo reduce a una polvareda de hechos singulares sin conexión entre sí. Parece claro, pues, que las teorías de Ockham llevadas hasta sus últimas consecuencias conducen a cierto escepticismo y relativismo teóricos, sumamente inquietantes e incómodos desde el punto de vista intelectual. En este sentido, la considerable dosis de **escepticismo** epistemológico que caracteriza al personaje de Baskerville -y que se vuelve más patente a medida que avanza la novela, culminando en su última entrevista con Adso (vid. pp. 484-485)- tiene su origen precisamente en este callejón sin salida o aporía al que le lleva su influjo nominalista. Podría decirse que el drama intelectual protagonizado por Baskerville a lo largo de *El nombre de la rosa* reside en la necesidad de confiar en la existencia de cierto orden universal que le permita validar sus hipótesis (tanto las puramente detectivescas como las filosóficas) y en la imposibilidad de creer a ciencia cierta en este orden universal. Una imposibilidad que se debe tanto a la poderosa atracción que las teorías de Ockham ejercen sobre él como a su propia lucidez que le empuja a contemplar los "órdenes que

nuestra mente imagina" como ficciones útiles y necesarias, pero ficciones al fin y al cabo<sup>118</sup>.

No obstante, no habría que engañarse al respecto del "escepticismo" baskervilliano, que, por cierto, constituye uno de los argumentos fundamentales para considerar al detective de ficción como anti-héroe y, por extensión, *El nombre de la rosa* como una *anti-detective novel* (asunto éste que trataremos en capítulos posteriores). Ya que si bien es cierto que en **el plano de la reflexión epistemológica** Guillermo de Baskerville sigue casi punto por punto la filosofía de Ockham, en el plano de su **praxis interpretativa** se aparta considerablemente del filósofo anglosajón. Esto explica que su escepticismo "ockhamista" no logre socavar los cimientos del método interpretativo que utiliza hasta el punto de invalidarlo, volviéndolo inservible para la praxis detectivesca.

Hay que reparar, en este sentido, en que el método mediante el que Baskerville investiga los enigmas irresolubles que se le presentan en el camino le debe más al concepto de **abducción** de Charles Sanders Peirce que a la intuición, en el sentido que Ockham le atribuye a este concepto. Si bien, en el contexto de las actividades detectivescas de Baskerville (y sólo en este contexto), la abducción puede tomarse como la consecuencia natural en el plano práctico de esa "intuición de lo singular" que Ockham postula en su filosofía<sup>119</sup>. Con la salvedad de que, a diferencia de lo que sucedía con la intuición de Ockham, la abducción no lleva a Baskerville a un callejón teórico sin salida, sino que, más bien, le procura los instrumentos necesarios para salir de él. De hecho, Peirce considera la abducción como el tipo de operación lógica que se halla en la base de todos los descubrimientos científicos. Y la definirá como aquella operación de carácter intuitivo que logra conectar dos o más hechos singulares aparentemente no relacionados entre sí, derivando una regla general que permita explicar su conexión: "La abducción arranca de los hechos, sin tener, al inicio, ninguna

<sup>118</sup> En realidad, y como tendremos oportunidad de tratar más detenidamente en capítulos posteriores, esta problemática que se origina con el nominalismo se va a relacionar en la novela con un planteamiento epistemológico más propio de la modernidad o, para ser más exactos, de la postmodernidad. Ya que la aguda consciencia de Baskerville acerca de los límites del uso de la razón terminará desembocando al final de la novela en la consideración propiamente contemporánea de que el "orden u órdenes" que nuestra mente imagina son instrumentos para llegar a conclusiones provisionales, que luego es preciso desechar (vid. *NR*, p. 485). Esta idea, absolutamente central para comprender todo su discurso en torno al conocimiento y al acceso a la "verdad", fue planteada, como se sabe y como el propio texto señala *via* cita intertextual, por el último Wittgenstein en sus *Investigaciones lógicas*.

<sup>119</sup> Esta conexión entre Ockham y Peirce -que a primera vista podría resultar descabellada, dado el importante influjo que el "realismo escotista" tiene sobre el pensador norteamericano- no lo es tanto si atendemos a ese sustrato de sensorialismo-empirista que Ockham y Peirce tienen en común. Tal y como apuntan Bonfantini y Proni (1983: 177), según Peirce, la abducción está presente, en su nivel más bajo de creatividad, en la sensación misma, con lo que la sensación ya supone una hipótesis intuitiva. Y si estamos en lo cierto, precisamente a este tipo de conocimiento inmediato (no mediatizado conceptualmente) es al que Ockham denomina como conocimiento intuitivo.

teoría particular a la vista, aunque está motivada por la sensación de que se necesita una teoría para explicar los hechos sorprendentes." (Peirce: *Collected Papers*, 7.218). Digamos, pues, que la abducción supone avanzar un paso más en esa "intuición de lo individual". Se trata casi de dar un salto en el vacío (un salto intuitivo o imaginativo) que nos permita conectar esas intuiciones individuales, formulando una hipótesis que explique su conexión. Y evidentemente, de no proceder así, resultaría imposible para Baskerville emitir ningún tipo de conclusión válida al respecto de sus pesquisas policíacas. Pues sus geniales intuiciones se disolverían en un cúmulo de datos inconexos acerca de los hechos concretos que observa.

No obstante y trasladándonos una vez más al análisis narratológico de la novela, hay que destacar que es de nuevo el propio Baskerville quien nos informa acerca de la conexión que existe entre sus métodos de investigación y la citada abducción peirciana:

*Adso -dijo Guillermo- resolver un misterio no es como deducir a partir de primeros principios. Y tampoco es como recoger un montón de datos particulares para inferir después una ley general. Equivale más bien a encontrarse con uno, dos o tres datos particulares que al parecer no tienen nada en común, y tratar de imaginar si pueden ser otros tantos casos de una ley general que todavía no se conoce, y que quizá nunca ha sido enunciada. (NR, p. 303; p.)*

Con esta sencilla exposición, Baskerville logra poner al alcance de un público mayoritario (al tiempo que ofrece una valiosa pista intertextual a la más erudita audiencia de la crítica) la explicación bastante más compleja que el propio Peirce nos ofrece acerca de la abducción, la cual definía como un tipo de operación lógica a medio camino entre la inducción y la deducción<sup>120</sup>.

A poco que nos fijemos, todos los episodios propiamente policíacos que se plantean en la novela se resuelven merced a este **MÉTODO ABDUCTIVO**. Desde el desciframiento del mensaje secreto con extraños caracteres (signos zodiacales) que el monje Venancio de Upsala deja escrito en un folio (pp. 165-167 y 207-208) hasta la averiguación de cómo orientarse en el laberinto de la biblioteca abacial (pp. 214-219), pasando por el examen forense de los cadáveres de los monjes asesinados (pp. 259-264). Todos estos episodios y otros más, como el ya mencionado descubrimiento del caballo del Abad, poseen un común denominador: que su solución siempre pasa por una

---

<sup>120</sup> Nancy Harrowitz (1983: 244) proporciona una definición de la abducción peirciana que se asemeja enormemente a la anterior:

*A fin de explicar el hecho observado, el sujeto necesita encontrar una ley o regla conocida de la naturaleza u otra verdad general, que, por una parte, explique el hecho retroactivamente, y, por otra, revele su importancia. La abducción es el paso entre un hecho y su origen; el salto instintivo, perceptivo, que permite al sujeto adivinar un origen que puede ser verificado después para confirmar o refutar la hipótesis.*

operación de carácter abductivo. Es precisamente en este tipo de incidentes policiacos donde toda esa reflexión teórica acerca de la interpretación -que tiene lugar en las conversaciones entre Baskerville y Adso- cobra un sentido real y material. Pues en la praxis detectivesca (que constituye una modalidad de la praxis interpretativa), Baskerville se topa con toda esa serie de obstáculos y límites concretos que revalidan o, por el contrario, descalifican sus elucubraciones teóricas acerca de la interpretación. En ese sentido, este personaje se caracteriza por realizar una especie de continuo viaje de ida y vuelta desde la teoría hermenéutica a la praxis interpretativa, y a la inversa, (operación esta que, dicho sea de paso, no le es ajena al autor de la novela).

En otro orden de cosas, lo interesante, desde el punto de vista del argumento filosófico de la novela, es que la actividad detectivesca de Baskerville logra reunir toda una serie de prácticas interpretativas de diversa naturaleza, como las antes citadas: el descubrimiento de ciertos hechos a través de huellas e indicios, el desciframiento de mensajes o códigos secretos, el análisis forense, la criptografía... etc., etc. Y que todas estas prácticas interpretativas, pese a su diversidad, se guían por un idéntico principio de resolución: la abducción<sup>121</sup>. En este sentido, cabe aventurar que en *El nombre de la rosa* se lleva a cabo una implícita reflexión sobre los precedentes filosóficos que indirectamente contribuyeron a la conformación de un **nuevo punto de vista interpretativo**, el de la modernidad, plenamente encarnado en el personaje de Baskerville. La **mirada detectivesca** de este héroe de ficción se modela a partir de la articulada confluencia de todos los aspectos filosóficos que han sido apuntados a lo largo de este epígrafe. Y es precisamente este punto de vista radicalmente diverso lo que le singulariza y lo que -con independencia del grado de maldad atribuido a cada uno de los personajes por exigencias del guión policiaco- distingue al protagonista de todos sus antagonistas en la ficción narrativa. El mundo y sus signos, sus "marcas", es el mismo para todos, pero cada quien elige **rutras de lectura**, guías textuales diversas. El distinto filtro interpretativo con que Baskerville realiza su lectura de la realidad es lo que precisamente le posibilita ver lo que a otros les pasa inadvertido, convirtiéndolo en el detective. Señala Valles (1991: 64) a este respecto que el rasgo que individualiza y define al detective es precisamente su **mirada**, cuyo poder extra-ordinario de captación le permite efectuar lecturas más profundas de las que otros llevan a cabo.

---

<sup>121</sup> Con ello se pone indirectamente de manifiesto una tesis que el autor de la novela defiende en otro tipo de ámbitos teóricos de carácter "más científico" o, para decirlo de otro modo, menos ficcional. En un libro editado por Umberto Eco tres años después de la publicación de *El nombre de la rosa*, *El signo de los tres* (1983), diversos autores, entre los que se encuentra el propio Eco, ponen de manifiesto las sutiles relaciones existentes entre disciplinas tan diferentes como puedan ser la

## 6.2.3. SEGUNDA PISTA DE LECTURA: PLATONISMO VS. ARISTOTELISMO

Una segunda línea de sentido por la que discurre la trama filosófica de la novela de Umberto Eco es la que se tematiza mediante el enfrentamiento entre Guillermo de Baskerville y su principal adversario en la ficción, el monje ciego español Jorge de Burgos, que, no por azar, guarda una vaga semejanza con el argentino -y también ciego- Jorge Luis Borges. Si la línea de sentido que acabamos de analizar se vertebraba, desde el punto de vista narrativo, en función de la "diferencia opositiva" -en términos casi "saussureanos"- planteada entre Baskerville y el resto de los personajes de la novela en virtud de su diversa perspectiva o ángulo interpretativo; ésta se va a articular principalmente a partir de la confrontación entre el protagonista y su principal antagonista, Jorge de Burgos. Se trata, pues, de la recuperación en clave postmoderna de uno de los ingredientes esenciales del esquema narrativo básico de la novela policiaca de enigma, el enconado **enfrentamiento entre protagonista y antagonista** que -como tendremos oportunidad de ver- supone, en el contexto altamente codificado de este tipo de género, el enfrentamiento implícito en el "orden simbólico" entre las "fuerzas del **bien**" y las "fuerzas del **mal**".

No menos importante, desde el punto de vista del análisis narratológico, es el hecho de que el libro perdido de *La comedia* de Aristóteles se convierta aquí en el principal elemento que motiva la disputa entre ambos contrincantes de ficción. La "motiva" -como ya mencionamos- en un doble sentido. Ante todo, en un sentido estrictamente narrativo, en la medida en que la posesión de dicho libro se convierte en el desencadenante de gran parte de la acción narrativa; es, por ejemplo, la causa fundamental del silencioso y secreto acecho entre los dos personajes, que constituye un factor indispensable para mantener el suspense en la novela. Pero, además de objeto de codicia por parte de todos los personajes de *NR* y causa material de los crímenes, el tratado perdido de *La comedia* de Aristóteles con sus presuntas alusiones a la risa, lo cómico, "lo alto" y "lo bajo", etc. es el catalizador de buena parte de la confrontación intelectual entre Baskerville y Burgos. Prácticamente todas sus discusiones versan en torno al misterioso contenido de este libro.

Sin embargo, lo más destacable, por cuanto vuelve a ser el elemento que marca esa *diferencia* innovadora respecto de la temática convencional del género de la novela-enigma, es que la oposición entre protagonista y antagonista se convierte, también en esta línea de sentido, en el pretexto narrativo para ilustrar otro tipo de confrontación filosófica e ideológica de más vasto alcance. El esquema narrativo policiaco se explota como coartada que permite introducir una segunda trama, por así decirlo, de carácter

---

semiótica, la medicina, la detección policiaca, los descubrimientos científicos, etc., en virtud de su común naturaleza interpretativa.

filosófico. De manera que esa **divisoria** (escasamente dialéctica) que Eco plantea entre ambas *weltanschauungen* o actitudes culturales, encarnadas en cada uno de estos dos personajes (Baskerville y Burgos) se enfoca desde el punto de vista argumental, en un tema central con diversas ramificaciones: el problema del **CONOCIMIENTO, el SABER y la INTERPRETACIÓN DE LA VERDAD**. A partir de dichas figuras antagónicas, Eco recrea y desarrolla la polémica medieval -ésta sí auténtica y datada históricamente- entre realistas y nominalistas que, en la novela, termina por diluirse en una especie de controversia bastante *sui generis* entre el **platonismo** de Burgos y el **aristotelismo** de Baskerville. Así pues, esta nueva línea de sentido nos vuelve a presentar, como la anterior, el contraste -que, por exigencias inherentes al propio "guión policiaco", suele resolverse aquí en antinomia- entre **dos modelos epistemológicos** así como las consecuencias ideológicas que cada uno de ellos lleva aparejado.

1. Veamos, pues, con mayor detenimiento la "antinomia" Baskerville vs. Burgos. Señala Zecchini (1984: 426-428) que, a través de ambos personajes y de la sostenida discusión que plantean en torno a la risa, se precisa en la novela "la divisoria entre **cultura monástica y cultura escolástica**", siendo Jorge de Burgos el representante más destacado de la primera y Baskerville el "personaje-símbolo" que encarna la segunda. Si bien no deja de tratarse -como acertadamente observa Zecchini (p. 428)- de la personal lectura en clave contemporánea que de la historia medieval nos ofrece Eco y, conforme a la cual, se dividen de modo irreparable la cultura monástica y la escolástica como si de dos mundos antitéticos se tratara. En Jorge, más que en ningún otro personaje de *NR*, se unifican y exaltan todos los elementos constitutivos del mundo y el pensamiento monástico, ya entrevistados o bosquejados en los otros monjes, Abbone, Nicola, Alinardo... (Zecchini, *ibíd.*)<sup>122</sup>.

De las cuatro "apariciones estelares" que Jorge de Burgos efectúa en la novela -pues, al igual que sucede en las novelas góticas del s.XIX, las entradas en escena de este personaje siempre se hallan aureoladas por una mezcla de misterio y miedo- la más significativa a este respecto es, sin lugar a dudas, el sermón que el anciano monje ciego ofrece a todos los allí presentes durante el oficio de completas del quinto día. En este sermón -de tono claramente monológico- se sintetizan aquellos aspectos que, presumiblemente, representan esos elementos constitutivos de la cultura monacal. Tras un breve exordio, destinado a generar el clima de temor indispensable en su audiencia -la de ficción y la real, pues por algo es "el malvado" de la novela-, Jorge señala a su audiencia más culta: "... porque lo propio del saber, cosa divina, es estar completo y fijado desde el comienzo en la perfección del verbo que se expresa a sí mismo..." (p.

<sup>122</sup> Hay que recordar, en este sentido, que la novela se desarrolla en una abadía de monjes benedictinos y que es precisamente San Benito, el fundador de dicha orden, quien en torno al año 500 d.C. da forma y reglas definitivas al monacato, que había arraigado en Occidente hacia el año 350 d.C (Curtius, 1948: 438).

393). Con ello nos remite a una idea habitualmente asociada a la cultura monacal: la consideración del saber en su aspecto de **verdad revelada**. Esta cuestión, que, como más adelante veremos, guarda -en la novela- una estrechísima relación con el **platonismo** de Jorge de Burgos, tiene que ver con la exaltación que alcanzó la idea de "el Libro Sagrado" con el advenimiento del cristianismo, asunto que ya tratamos a propósito de la primera línea de sentido de la novela. Como señala Curtius (1948: pp. 435-442) en su magnífico y erudito estudio sobre la cultura medieval, el cristianismo fue una religión del libro, que desde sus comienzos produjo incontables escrituras sagradas como los evangelios, las cartas de los apóstoles, los apocalipsis, actas de mártires, vidas de santos... Una de las tareas del monacato fue precisamente la de transmitir las verdades de la fe, la historia cristiana y la ciencia, tanto la profana como la sagrada, convirtiéndose así en el principal transmisor -y a partir del S.VIII, único- de la escritura y del libro (cf. Curtius, p. 438). No es extraño, pues, que Jorge de Burgos, en tanto que principal representante en la novela de esa cultura monástica, entienda que el saber "está contenido desde el comienzo en la perfección del verbo". O dicho de otro modo, que el saber se halla de antemano en las Sagradas Escrituras y otros documentos de la fe cristiana, los cuales constituyen el patrimonio de esa verdad revelada por Dios. Una verdad que, en tanto que revelada, no puede en ningún caso ser objeto de disputa, ni siquiera de interpretación. Pues, como el propio Jorge aduce, en un arranque digno de cualquier fanático religioso del presente siglo "esa verdad en vez de estúpidos añadidos lo que necesita es una intrépida defensa." (p.395).

Ahora bien, esta manera de concebir la verdad ilumina en gran medida un segundo aspecto fundamental de esa cosmovisión encarnada en el personaje de Burgos: su posición, inversión prácticamente simétrica de la de Baskerville, respecto a qué es y cómo debe operar el **conocimiento**. Una idea central del discurso de Jorge de Burgos es, en este sentido, su consideración del conocimiento no como búsqueda racional y especulativa de la verdad -lo que se corresponde con la posición de Baskerville, ya bosquejada en el epígrafe anterior-, sino como **conservación y custodia** de ese saber contenido en las Escrituras y, de manera más general, en todos aquellos libros que la ortodoxia eclesial tiene por sagrados o conformes a la verdad revelada. De ahí que Jorge afirme lo siguiente: "La custodia, digo, no la búsqueda, porque lo propio del saber, cosa humana, es el haber sido fijado y completado en los siglos que se sucedieron entre la predicación de los profetas y la interpretación de los padres de la iglesia." (p. 394). La implícita identificación, por parte de Burgos, entre saber y verdad revelada le lleva a considerar el conocimiento como patrimonio que, al igual que los valiosos cálices que Abbone guarda en la cripta del tesoro, ha de conservarse, pero al que nada nuevo habría que agregar; o como Jorge sentencia: "No hay progreso, no hay revolución de las épocas

en las vicisitudes del saber, sino, a lo sumo, permanente y sublime recapitulación." (p. 394).

Esta última cita introduce un asunto de vital importancia para la comprensión de la trama filosófica de *NR*, en la medida en que permite delimitar **dos actitudes frente al texto** por completo diversas. Mientras que, como ya señalamos, Guillermo de Baskerville mantiene una posición esencialmente **interpretativa** respecto de la realidad -entendida, también, como texto que habría que saber leer correctamente-, y lo que es más decisivo, mantiene una posición crítica e interpretativa respecto de aquellos textos que, de acuerdo con la tradición, constituyen el patrimonio del saber consagrado; Jorge de Burgos entiende que la interpretación representa un peligro para la integridad de la verdad revelada. La defensa a ultranza del orden ideológico, instituido a partir de esa verdad supuestamente sagrada, parece ser, pues, la causa fundamental de que en la novela Jorge condene y castigue con extrema severidad -hasta el punto de llegar a matar por ello- todas aquellas actitudes intelectuales que, como el uso del raciocinio o la libre interpretación, puedan contribuir a la tan temida por él **desacralización de los textos** así como a la consecuente pérdida del control ideológico. Y prueba de que su instinto profético no iba desencaminado es que el cisma religioso que se produciría algunos siglos más tarde con el luteranismo se apoyaría precisamente en esa libre interpretación de las Sagradas Escrituras. Se entiende ahora que, desde la óptica de Jorge de Burgos, la actitud correcta frente al texto y, por extensión, la función propia del monje -i.e. el intelectual de la época- consista en la reiterada meditación acerca de la verdad contenida en los textos sagrados, en "el atónito comentario" (p. 394), en su glosa y permanente recapitulación. Es decir, en la **repetición** de lo ya dicho y escrito, más que en la búsqueda y en la interpretación<sup>123</sup>.

Como ingrediente esencial de esta actitud frente al texto, se plantea en *NR* una segunda cuestión de interés: la defensa, por parte de Jorge de Burgos, de aquella tradición interpretativa que se aviene con la ortodoxia del saber institucionalizado -i.e. el eclesiástico-. Cuestión esta que se aprecia con particular nitidez en el tercero de los encuentros entre Jorge y Guillermo de Baskerville que tienen lugar en la novela. Pese a que ambos contrincantes sacan a relucir en sus doctísimas disputas acerca de la risa

<sup>123</sup> Y, en efecto, el estudio monástico enfatizaba la repetición de las Escrituras, afirmando la prioridad absoluta de la verdad enteramente revelada, que en ningún caso el monje habría de interpretar, sino que debe compilar, organizar y, en último extremo, glosar. Curtius ilustra en detalle la metáfora, derivada de toda esa alegoría medieval en torno al Libro Sagrado de la Naturaleza, según la cual Dios es el *dictator* y los santos varones, o sea, los clérigos, copian sus palabras al dictado. De manera que el ideal del *clericus* medieval es el monje que pacientemente copia los escolios, de igual modo que el campesino cultiva la tierra -otra de las metáforas sobre la escritura, de amplia difusión en la temprana Edad Media- (cf. Curtius, 1948: 437-442). Sólo que, de acuerdo con esa permanente analogía que entre el orden inmanente y el trascendente se establece en el pensamiento de la época, el trabajo material de copiar los libros remite en esa otra dimensión de lo sagrado a la labor del que humildemente acepta los dictados de Dios.



multitud de citas procedentes de las más diversas y eximias *auctoritates* medievales, resulta evidente que cada uno de ellos mantiene una actitud por completo diferente frente al **criterio de autoridad**. En concordancia con su influjo nominalista -es decir, con esa modalidad de la tardía escolástica que terminará por poner en crisis el propio pensamiento escolástico- Baskerville defiende el ejercicio concienzudo de la razón humana como instrumento que nos permite dilucidar hasta qué punto son ciertas las proposiciones de las *auctoritates*: "Y cuando alguien os incita a creer en determinada proposición, lo primero que debéis hacer es considerar si la misma es o no aceptable, porque nuestra razón ha sido creada por Dios, y lo que agrada a nuestra razón no puede no agradar a la razón divina..." (p. 134). La posición de Jorge de Burgos se perfila, por el contrario, como clara antítesis de la anterior, al considerar -al igual que lo hacía con la interpretación- que el uso de la razón es signo de una soberbia y desobediencia instigadas por el Demonio. Se trata de una razón, a su juicio, "no iluminada por las Escrituras" que, como la del "castrado Abelardo", pone en peligro aquello "cuya verdad, enunciada ya de una vez para siempre, debe ser el objeto único de nuestro saber" (p. 134). De manera que, para Jorge, el mejor antídoto contra la duda corrosiva que provocaría la razón es, obviamente, "acudir a una autoridad, a las palabras de un padre o de un doctor, y entonces desaparece todo motivo de duda" (*ibíd.*)

2. Es interesante observar que, según lo expuesto hasta el momento, Jorge de Burgos se distingue por defender nociones tales como la conservación y custodia del saber, la adhesión incondicional al criterio de autoridad, la ciega repetición de lo ya dicho en los textos sagrados... que resultan fácilmente identificables por el lector medio contemporáneo como pertenecientes a un conservadurismo recalcitrante y *demodé*. En este sentido, no parece forzado interpretar que este personaje de ficción se distingue por lo que podríamos denominar como cierto **conservadurismo epistemológico** que, sin embargo, en el contexto histórico medieval -y como ha tratado de ilustrarse a través de las notas- poseería un sentido bien diverso. Pero con independencia de lo que de fidedigno, desde el punto de vista histórico, pueda tener esta lectura de la Edad Media, lo importante -volviendo de nuevo a la ficción novelesca- es que el **platonismo** que implícitamente se le atribuye al personaje de Jorge de Burgos se bosqueja aquí como otro rasgo más de ese conservadurismo epistemológico e ideológico que, como decíamos, le caracteriza.

Es interesante, en este sentido, seguir la pista textual -por lo demás, suficientemente puntuada en la novela- que conecta la actitud de Burgos respecto al problema de la interpretación con todo el asunto de los *marginalia*, la risa, el mundo al revés... que da pie a la primera entrada en escena de Jorge de Burgos. Efectivamente, poco antes de que el anciano monje ciego irrumpa en el *scriptorium*, amonestando a los monjes con una sentencia de la regla de San Benito, *Verba vana aut risui apta non*

*loqui*; Baskerville y Adso se hallan contemplando embelesados el pequeño libro de horas que Adelmo de Otranto -el primer monje que aparece muerto en la Abadía- estaba adornando mediante exquisitas miniaturas dibujadas en los márgenes que comentaban textos sagrados, pese a representar sirenas, quimeras, monstruos y toda clase de figuras fantásticas y grotescas que movían a la hilaridad y la burla a todos los allí presentes. Esta escena, cuyo *leit-motif*, por así decirlo, son esos grotescos *marginalia* ancilares, se utiliza en la novela como pie escénico a la primera discusión erudita que se mantiene entre el protagonista y el antagonista. Con todo, si leemos detenidamente este diálogo, repararemos en que, más allá de la prolongada y omnipresente disputa acerca de la risa -hilo argumental del sostenido enfrentamiento verbal entre ambos personajes-, la intervención de Jorge se desarrolla en torno a la cuestión, menos obvia, de las "**malas imágenes**":

*Así como existen malos discursos -amonesta Jorge-, existen malas imágenes. Y son las que mienten acerca de la forma de la creación y muestran el mundo al revés de lo que debe ser, de lo que siempre ha sido y de lo que seguirá siendo por los siglos de los siglos hasta el fin de los tiempos. (p. 83)*

No parece forzado recordar aquí aquel célebre pasaje de *La República* de Platón (II, 15-32) en el que Sócrates se extiende en una serie de consideraciones acerca de la poesía y los poetas. De hecho, si se coteja el discurso de Jorge con este pasaje platónico, parecería, incluso, que se trata de una de las muchas citas-espía que Eco gusta de introducir en *El nombre de la rosa*. Platón se refiere en este pasaje a dos clases de discursos, los que dicen la verdad y los discursos ficticios, que Sócrates atribuye a los poetas de la Antigüedad -Hesíodo, Homero...-, quienes a través de sus fabulaciones "falsean con palabras la imagen de la naturaleza de los dioses, al igual de lo que hace el pintor cuando con un retrato no representa la menor similitud en relación con el modelo que dice haber pintado." (II, 17). Igualmente, Jorge de Burgos también va a condenar no sólo esas "malas imágenes", sino, por añadidura, "las metáforas, los juegos de palabras y los enigmas de los poetas" (p. 86), que en el curso de esta discusión terminan por asociarse con las imágenes de los *marginalia* dibujados por Adelmo. Sobre todas estas cuestiones Jorge se pronuncia en términos análogos a los utilizados por Sócrates para justificar la expulsión de los poetas de esa ciudad ideal concebida por Platón en *La República*. Dice, por ejemplo, que "la poesía es una disciplina sin importancia, que vive de *figmenta*"<sup>124</sup> y que "los poetas paganos utilizan las metáforas para transmitir la mentira y sólo para proporcionar deleite" (p. 114). Con ello, Jorge reasume aquí aquella

<sup>124</sup> El *Ión*

posición supuestamente platónica, según la cual las imágenes, metáforas y juegos de los poetas representan un **artificio retórico** que falsea y deforma la verdad...

Si seguimos rastreando esa "pista platónica" que se entrevera en el discurso de Jorge, encontramos que estas "malas imágenes" a las que venimos refiriéndonos son, además, *marginalia*; es decir, se sitúan en los márgenes del texto, glosándolo y comentándolo. La **metáfora** textual del **centro y los márgenes** juega, ciertamente, un papel decisivo a lo largo de *El nombre de la rosa*. Ante todo, porque precisamente en ese comentario marginal al texto central y sagrado es donde se desliza el peligro de la interpretación. Tal y como Jorge de Burgos presiente, una de las vías fundamentales por las que se abrirá paso la naciente cultura moderna serán estas glosas marginales que, entre otros cambios, supusieron la transición del latín a las lenguas romances. Se trata, pues, del "cabo" a partir del cual se pasa gradualmente de una cultura de la repetición fiel del texto a otra en la que la interpretación textual constituye un elemento central, como lo prueban los cismas religiosos que tuvieron lugar en siglos posteriores.

Pero, además, si extendemos algo más la metáfora del "centro y los márgenes", nos percatamos de que es precisamente en los márgenes del *Tratado de la Comedia* de Aristóteles en donde Jorge de Burgos pone el veneno letal. Lo cual, por alusiones (intertextuales), lleva a cualquier lector que se precie de estar *a la page* a evocar de inmediato el *fármakon*, que, sumado a la pista textual de "centro vs. márgenes", sólo puede dar por resultado a Derrida<sup>125</sup>. Parece lícito<sup>126</sup> considerar que, efectivamente, en *El nombre de la rosa* se coquetea vagamente con ciertos aspectos -quizá los más divulgados o banales- de la lectura que Derrida hace de Platón y que aquí aparecen a modo de señuelos intertextuales. Sería el caso, por ejemplo, de ese *fármakon*, cuya doble etimología, remedio y veneno, sirve de base a la reflexión de Derrida en *La farmacia de Platón* y que el propio Baskerville se encarga de recordarnos en el curso de una conversación con Severino el herbolario. Y, en efecto, el *fármakon*, en tanto que elemento simbólico y cargado de alusiones intertextuales, funciona en la trama narrativa de acuerdo con su doble y paradójico sentido etimológico. Es, por una parte, la sustancia venenosa que causará la muerte a todos los intrépidos monjes que se aventuren a leerlo.

<sup>125</sup> No resulta sorprendente, pues, que numerosos "lectores modelo" de *NR* -en especial, la crítica norteamericana- se hayan extraviado, al punto de interpretar que el autor se haría eco en esta novela de las célebres tesis derrideanas al respecto, abanderando la causa deconstructivista. Como analizaremos con posterioridad, la *reductio ad absurdum* que en *El péndulo de Foucault* se realiza de la "deriva interpretativa" constituye una buena prueba de que la intención autorial de *NR* anda bien lejos de tales derroteros.

<sup>126</sup> En cuanto a la "legitimidad" textual de dicha pista interpretativa, no queda del todo claro hasta qué punto existe en la novela una referencia intencionada/intencional a los textos de Derrida. Pero, si bien la *intentio auctoris* -si es que de ello se tratara- es ambigua en este sentido, cabe entender, sin embargo, que -de acuerdo con las propias teorías de Eco al respecto (cf. )- se trata de una referencia muy presente en la "enciclopedia" de la época y que, en consecuencia, es lícito, si así se desea, activar dicho segmento de significado enciclopédico.

Pero inversamente, y desde la perspectiva en que Jorge se sitúa, este *fármakon*, más que veneno, se concibe como medicina o remedio apto para restaurar el orden monacal que la avidez de conocimiento de todos esos nuevos monjes (alejados del ideal del *clericus* escriba y copista) amenaza con destruir. De ahí que, tal y como Baskerville advierte, "la víctima se envenenaba sola, y justo en la medida en que quería leer..." (p. 465), es decir, en la medida en que quería saber y conocer por sí mismo. En un segundo nivel de análisis menos literal, la misteriosa sustancia que Jorge aplica en los márgenes de *La Comedia* constituye, además, el remedio a lo que, desde su punto de vista, representaría el auténtico veneno: la interpretación de la realidad que dicho libro contiene y que, a su entender, contraría esa otra interpretación sacralizada que figura en la Biblia y en los escritos de los Padres de la Iglesia, desafiando así el orden epistemológico e ideológico imperante. Reemerge, una vez más, el tema de la interpretación, vestida ahora a guisa de veneno en los márgenes de *La Comedia*. No resulta difícil -si bien no es imprescindible- evocar de nuevo a Derrida y a su interpretación del diálogo de *Fedro*, que relaciona la crítica de Platón a la escritura con la "emancipación" por parte de ésta de los designios de su padre-autor. Pero con independencia de que se active o no esta posible relación intertextual, lo que sí puede constatarse a lo largo de todo el discurso de Jorge de Burgos es el profundo temor ante la interpretación, en tanto que operación intelectual que termina por alterar el sentido "verdadero" del texto sacralizado. Es decir, aquel sentido que es conforme a la intención autorial -de Dios, por supuesto-; o para ser más exactos, el sentido que se aviene con la interpretación que el saber instituido de la época -i.e. la casta sacerdotal- juzga ser la intención del Dios-Autor.

3. Todas estas pistas textuales oportunamente deslizadas en el discurso de Jorge de Burgos van preparando de modo gradual el terreno al último y más efectista de los encuentros entre este personaje y Baskerville. Aparte de la "epirosis" o incendio de la Biblioteca, que marca el *denouement* de la acción propiamente detectivesca, este capítulo (pp. 457-472) posee el interés adicional de constituir el *climax* de la "acción filosófica", por así decirlo. Aquí se escenifica esa contienda final entre "las fuerzas del bien" y "las fuerzas del mal", que constituye un requisito indispensable de la novela-enigma del s.XIX, y que, en este caso, arbitra el espacio narrativo idóneo para que cada uno de los contendientes exponga una apretada síntesis de su "programa epistemológico". Es decir, su particular **CONCEPCIÓN de la VERDAD**, y lo que quizás se enfatiza y subraya más en el final de la novela, las consecuencias ideológicas y políticas que cada una de esas concepciones lleva aparejada.

3.1. Así por ejemplo, ese sutil rastro platónico o "platonizante" que hasta aquí hemos venido desenmascando, presenta ahora su expresión más obvia. Al ser desenmascarado por el héroe, Jorge de Burgos no duda en mostrar su auténtica "faz filosófica" que, primero de todo, se definirá por oposición al "Filósofo", sobrenombre

con el que Jorge se refiere a Aristóteles. En efecto, el comienzo de su arenga teórica consiste en esta ocasión en una diatriba contra la perniciosa influencia que, a su juicio, ejercieron los nuevos textos de Aristóteles sobre el conocimiento de la época<sup>127</sup>: "Cada libro escrito por ese hombre -dice Jorge- ha destruido una parte del saber que la cristiandad había acumulado a lo largo de los siglos." (p. 466). Pero parece evidente que tras ese **anti-aristotelismo** de Jorge se oculta un profundo repudio por el racionalismo (iluminador y casi iluminista, en el sentido dieciochesco), que en la novela suele aparecer asociado al pensamiento de Aristóteles.

A medida que progresa el anti-aristotelismo de Jorge de Burgos, se perfila con mayor claridad el sustrato platónico al que antes nos referíamos y que en *El nombre de la rosa* representa el polo justamente opuesto al racionalismo aristotélico. Lo que en primer lugar salta a la vista, en este sentido, es una consideración de la verdad como **misterio sagrado** al que sólo podrían acceder unos pocos elegidos, que vienen a coincidir con esa "casta sacerdotal" encargada de custodiar los secretos del conocimiento. Por ello, una de las principales acusaciones que Jorge le hace a Aristóteles es que, a instancias suyas, otros filósofos hayan ido desvelando todos esos misterios (cf. p. 466) -o sea, la "información confidencial" de la época-, a través de la razón, que los transforma en pura mecánica de causas y efectos. Si nos atenemos a las versiones más superficiales o divulgativas que circulan acerca de la obra platónica, cabe relacionar esta **concepción hermética de la verdad** con aquella suprema verdad de las Ideas a la que Platón se refiere en sus escritos. En efecto, para el filósofo griego, la verdad constituía también una región de difícil acceso para el común de la gente; y, asimismo, entendía que esta verdad se alcanzaba no tanto por vía racional, cuanto por el camino de la intuición. Sólo que Jorge, siguiendo la vía agustiniana, va a reemplazar la Verdad de las Ideas por la Verdad del Cristianismo; de paso que elimina todo el largo y complejo proceso de aprendizaje y acceso a esa verdad ideal -la mayéutica socrática-, sustituyéndolo por una fe ciega, que desprecia el conocimiento. En este contexto se comprenden mejor todos los alegatos -antes referidos- de Jorge de Burgos en contra de las imágenes marginales, las metáforas, los juegos de palabras, los chistes, etc. que pertenecerían al incierto territorio de la *doxa*, es decir, de las opiniones precederas o visiones imperfectas de la verdad. Como *doxa* son también, para Jorge, todos aquellos comentarios o interpretaciones de la verdad bíblica que no se ajusten a la versión *ortodoxa* que ofrecen las auténticas *auctoritates*, los Padres de la Iglesia. Todo este tipo de material, por así llamarlo, constituye para este personaje un ornato retórico que

<sup>127</sup> Hay que recordar que hasta el s.XIII en el Occidente Cristiano únicamente se conocía el *Organon* de Aristóteles, es decir, aquella parte de su obra referente a la lógica. Sólo a partir de los s. XII y s.XIII entra en Occidente gran parte de los otros textos de Aristóteles, a través de los árabes -singularmente, Avicena y Averroes- y de las traducciones que se realizaron en la Escuela de Toledo, entre otros sitios. Uno de estos nuevos textos aristotélicos fue precisamente el tratado de *La Poética*.

oscurece la verdad, o para decirlo en sus propias palabras, que "deforma el sentido de la verdad ya enriquecida por todos los escolios" (p. 393).

Un segundo aspecto "platonizante" del pensamiento de Burgos -entendiendo por "platonizante" esa versión deformada de Platón a la que antes aludíamos- es su consideración de la verdad como **absoluto ideal (inmaterial)** alejado de lo mundano y material. La siguiente cita da buena muestra de ello:

*el cosmos, que para el Areopagita se manifestaba al que sabía elevar la mirada hacia la luminosa cascada de la causa primera ejemplar, se ha convertido en una reserva de indicios terrestres de los que se parte para elevarse hasta una causa eficiente abstracta. (p. 466).*

Y, realmente, algunas de las lecturas que el cristianismo hizo de Platón llegaron a acentuar más si cabe esa especie de *decalàge*, ya presente en los textos platónicos, entre el mundo absoluto y perfecto de las Ideas y aquella otra realidad material, la de los entes, que Platón concebía como copias imperfectas de la Idea. El contraste entre la esfera de las Ideas y el plano en el que se desenvuelve la diversa multiplicidad de lo fenoménico será frecuentemente interpretado, en el contexto filosófico del cristianismo, en términos de "caída", es decir, asociándose con el mito cristiano de la expulsión del Paraíso que representaba cierto estado de inocencia original y contacto con la verdad divina. No es extraño, pues, que, en esta línea interpretativa, Jorge se lamenta de que los libros de Aristóteles sobre la Física condujeran a que "el universo se reinterpretara en términos de materia sorda y viscosa" (p. 466) o de que antiguamente "mirábamos el cielo, otorgando sólo una mirada de disgusto al barro de la materia; ahora miramos la tierra, y sólo creemos en el cielo por el testimonio de la tierra" (p. 466). Digamos, pues para concluir, que en la lectura bastante *sui generis* que Jorge hace de la filosofía platónica, ésta se ve reducida a una caricatura de tintes oscurantistas y retrógrados que presenta la verdad en su aspecto más inmovilista y monológico.

**3.2.** En nítido contraste con la versión platónica (o pseudo-platónica) que Jorge de Burgos nos ofrece de la verdad, se perfila la otra versión, notablemente más "progresista" (por contemporánea), de Baskerville. Sin embargo, es preciso reparar en que el Baskerville que aparece al final de la novela, en brioso enfrentamiento con Jorge de Burgos, difiere sutilmente de aquel Baskerville ockhamista de las investigaciones detectivescas que ya analizamos en el capítulo anterior. En los últimos capítulos de *El nombre de la rosa* Baskerville nos ofrece una **faceta intertextual** menos deudora de Ockham y más cercana a Aristóteles (un Aristóteles, como veremos, convenientemente pasado por el filtro de Bajtín) y, curiosamente, a Wittgenstein. Ambas referencias son claves, a nuestro entender, para delimitar la posición que se le atribuye a Baskerville respecto al problema de la **VERDAD**.

Si, como hemos visto, Jorge de Burgos encarnaba una **versión monológica de la verdad**, según la cual ésta se presentaba como absoluto alejado de lo mundano y terrenal; el personaje de Baskerville va a abanderar, por el contrario, lo que fácilmente podría identificarse como **versión dialógica de la verdad**. Y de hecho, toda la sutil (desde el punto de vista semiótico-comunicativo) construcción del último diálogo entre protagonista y antagonista (pp. 457-472) conduce inexorablemente al lector a esta conclusión interpretativa. Al hojear, finalmente, las páginas del *Tratado de la Comedia* (el libro perdido de *La poética* de Aristóteles) en presencia de Jorge de Burgos (vid. pp. 461 y 464-465), Baskerville confiesa a éste de qué manera -a través de otras lecturas, de fragmentos de otros textos, etc.- él mismo había ido reconstruyendo el contenido de este libro. La reconstrucción que Baskerville nos ofrece de *La Comedia* de Aristóteles es sumamente interesante por un doble motivo. Ante todo, porque nos revela el hilo conductor de toda una serie de comentarios desgranados a lo largo de la novela en torno a la risa, el conocimiento y la verdad, que sólo ahora encuentran su sentido cabal. Pero, además, porque le permite a Eco efectuar una pirueta ciertamente interesante, según la cual se ponen en relación ciertas ideas de Aristóteles acerca del conocimiento con toda la teoría Bajtiniana de lo carnavalesco y, también con sus ideas acerca del dialogismo.

Señala Baskerville, por ejemplo, que en su *Comedia* Aristóteles nos habla de:

*La verdad alcanzada a través de la representación de los hombres y del mundo, peor de lo que son o de lo que creemos que son, en todo caso, peor de como nos los muestran los poemas heroicos, las tragedias y las vidas de santos. (p. 465)*

Esta consideración de la verdad contrasta vivamente con aquélla otra que, como acabamos de ver, defendía Jorge de Burgos. Ante todo porque, desde este punto de vista (el **aristotélico** o aristotélico-baskervilliano), la verdad ya no consiste en un absoluto ideal que permanece oculto y arcano, revelándose sólo en contadas ocasiones y a unos pocos elegidos. Más que hallarse en la región inefable e inaccesible de las Ideas, la verdad se encuentra en el mundo real e imperfecto, en esa "materia sorda y viscosa" a la que Jorge de Burgos aludía con desprecio. Y lo que es más decisivo, la verdad no se alcanza en este caso mediante la iluminación divina, que en un proceso de súbita revelación retira todos los velos (falsas opiniones, *doxas*) que la ocultan; sino por el procedimiento justamente inverso. Es decir, partiendo de la apariencia misma de las cosas e incluso de su disfraz: a través de la *representación*, por más que ésta pueda llegar a ofrecernos una visión "de los hombres y del mundo, peor de lo que son o de lo que creemos que son". En efecto, si para Platón la realidad, tal y como la apreciamos cotidianamente, constituía una especie de copia deteriorada y rebajada del arquetipo ideal; Aristóteles deja de considerar la realidad como representación falaz de un

supuesto correlato ideal. Por eso mismo, la propia idea de representación pierde el carácter negativo que en ocasiones puede apreciarse en la obra platónica. Es en este sentido, en el que la **representación** -incluso cuando se trata de una representación deformante, como es el caso de la comedia- deja de constituir una opinión falseada y perecedera de la realidad (*doxa*) y adquiere un **valor cognoscitivo**. De ahí que, contrariamente a la opinión de Burgos, para Aristóteles y para Baskerville tanto la risa como los enigmas ingeniosos y las metáforas de los poetas sean instrumentos que, lejos de engañarnos, deformando la realidad, nos sirven para obtener un mayor conocimiento de ella. Pues, como asegura Baskerville (p. 465), "aunque nos muestren las cosas distintas de lo que son, como si mintiesen, de hecho nos obligan a mirarlas mejor, y nos hacen decir: Pues mira, las cosas eran así y yo no me había dado cuenta." Vemos, pues, cómo a través de su interpretación del texto aristotélico, Baskerville nos propone un camino de conocimiento o de acercamiento a la verdad que es justamente el inverso al planteamiento de Burgos. Podríamos decir que casi se trata de partir de la *doxa* para llegar a la verdad, más que de combatir fanáticamente esa *doxa*, eliminando la risa, los chistes ingeniosos o las mentiras de los poetas... la Comedia, en definitiva. O como afirma Baskerville en otro lugar (p. 85), se trata "de alcanzar el conocimiento a través de la deformidad."

Pero lo más destacable, en la medida en que introduce el **giro postmoderno** de la cuestión, es que el punto de vista que guía toda esa reconstrucción (ficticia) de la *Comedia* de Aristóteles está teñido, al menos en apariencia<sup>128</sup>, por toda la reflexión bajtiniana acerca de la carnavalización y lo carnalesco. No por azar, Eco introduce *via* Baskerville el siguiente comentario:

*La comedia nace en las komai, o sea en las aldeas de campesinos: era una celebración burlesca al final de una comida o de una fiesta. No habla de hombres famosos ni de gente de poder, sino de seres viles y ridículos, aunque no malos. (p. 465)*

No resulta difícil intuir que esta breve alusión a los orígenes de la comedia convoca de inmediato en el crítico (postmoderno) la referencia a la conocida obra de Bajtín acerca de Rabelais y de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento (Bajtín, 19?). Pero más allá de la pista intertextual, lo interesante es la vinculación que en la novela se realiza entre el planteamiento (presuntamente) aristotélico de "alcanzar

<sup>128</sup> En apariencia, porque -tal y como veremos más detenidamente en III.3. "La forma y el laberinto"- en realidad, el autor en ningún momento convoca explícitamente a Bajtín, como es obvio, sino que simplemente desliza una serie de alusiones a "lo carnalesco", "lo alto y lo bajo" de las que se puede inferir, en caso de que así se decida, que la obra de Bajtín está funcionando como referencia intertextual en la novela. Lo cual puede ser cierto o puede no serlo, depende de las inferencias que decida hacer el lector.



el conocimiento a través de la deformidad" y esas prácticas de la "antigua cultura cómica popular". Tal y como señala Bajtín (197: 11 y ss.), desde las etapas más primitivas hasta la Edad Media y el Renacimiento, la cultura popular se manifiesta construyendo en paralelo a la cultura oficial (la de la Iglesia y el Estado) una especie de "segundo mundo o segunda vida" en la que a través de ritos o manifestaciones de carácter cómico, como el Carnaval, se representa paródicamente el mundo oficial y legitimado. Se sobreentiende, pues, que esa cultura popular llega, a través de otros caminos, más intuitivos o inconscientes, a conclusiones análogas a las que por vía racional llega Aristóteles. A saber, que la representación deformada de la realidad, su burla y parodia constituyen en sí un principio de sabiduría.

Es justamente en este contexto que presuntamente relaciona la teoría aristotélica de lo cómico con la teoría bajtiniana de la carnavalización donde encontraría, a nuestro parecer, su sentido cabal toda esa sostenida disputa entre Jorge y Guillermo acerca de la risa, *casus belli* de todos sus enfrentamientos. Reparemos, en este sentido, que Jorge de Burgos, de acuerdo con su platonismo *sui generis*, interpreta la risa como aquello que "sacude el cuerpo, deforma los rasgos de la cara y hace que el hombre parezca un mono" (p. 133). Es decir, vuelve a leer la risa como imagen deformada y deformante de lo humano y, en consecuencia, signo inequívoco de aquello que perturba la verdad en toda su pureza. Por el contrario, Baskerville, siguiendo a Aristóteles, interpreta la risa como "signo de la racionalidad humana" (*ibid.*). Y lo que es más importante, logra apreciar en ella una función edificante a la que antes nos referíamos a propósito del carnaval popular. La risa entendida como "vehículo de la verdad" tal y como apunta Bencio (p. 114), recordando las palabras de Aristóteles en su *Poética*. Ya que mediante la grotesca exacerbación de los defectos y los vicios, mediante su mueca deformada, logramos poner en ridículo la vileza de nuestras propias pasiones, liberándonos de ellas. Pues, como señala Baskerville: "A menudo la risa sirve para confundir a los malvados y para poner en evidencia su necesidad."

Todavía existe un tercer aspecto de enorme importancia para comprender la postura epistemológica de Baskerville respecto al problema de la verdad. Pues, a diferencia de Jorge de Burgos, quien -como hemos visto- mantiene una posición esencialmente anti-interpretativa o en contra de la interpretación, Baskerville concibe la **VERDAD** como una **POSIBLE INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD**, o más exactamente, como una interpretación posible y factible (en la medida en que esté corroborada por los signos que proporciona el mundo-enciclopedia) de la verdad. Este planteamiento, que, como veremos más detenidamente en el epígrafe III.3.1., es susceptible de interpretarse de acuerdo con ciertas posturas filosóficas de la modernidad (e incluso de la postmodernidad), se puede rastrear muy claramente al final de la novela, donde Baskerville le hace ver a su discípulo Adso que:

*El orden que imagina nuestra mente es como una red, o una escalera, que se construye para llegar hasta algo. Pero después hay que arrojar la escalera, porque se descubre que, aunque haya servido, carecía de sentido. (p. 464)*

Este pasaje, que, prácticamente y a excepción del epílogo (*Ultimo Folio*) escrito por Adso, constituye el final de la novela (o uno de sus finales), condensa, como veremos más detenidamente también en 3.3.1., la solución a toda la serie de problemas filosóficos que Baskerville ha ido planteándose y cuestionándose a lo largo de *El nombre de la rosa*. Aquí es donde Baskerville muestra su faz filosófica más contemporánea y, para ser más exactos, más postmoderna (sin llegar nunca a ser destructivo, como afirma una gran parte de la crítica). Si bien la anterior afirmación no es del todo cierta, ya que Eco pone buen cuidado de permanecer siempre dentro de los límites que impone el decoro histórico-literario y, en ese sentido, únicamente le permite desarrollar a su personaje aquellas hipótesis que, aun no habiéndose proferido realmente en la filosofía del siglo XIV, sí resultan verosímiles desde el punto de vista filosófico. Aun con todo, se trata de una faceta filosófica fácilmente interpretable como contemporánea o incluso postmoderna, en la medida en que, si estamos en lo cierto, incluye cierto guiño intertextual a los planteamientos del último Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*:

*Er muoz gelíchesame die Leiter abewerfen, sô Er an ir ufgestigen ist...  
¿Se dice así? -Así suena en mi lengua. ¿Quién lo ha dicho? -Un místico de tu tierra. Lo escribió en alguna parte, ya no recuerdo dónde. Y tampoco es necesario que alguien encuentre alguna vez su manuscrito. Las únicas verdades que sirven son instrumentos que luego hay que tirar. (p.485)*

Con esta última aseveración de Baskerville, a modo de epítome filosófico, se reafirma esa idea antes mencionada acerca de la naturaleza esencialmente interpretativa de la verdad. Desde este punto de vista, "la verdad" no coincide ya con esa verdad revelada que defiende Jorge de Burgos. Y no sólo por los visos retrógrados o fanáticos que el planteamiento de Jorge pueda tener, sino, fundamentalmente, porque se ha dejado de creer que la dinámica multiforme de la realidad obedece a un ordenamiento o sistema claros. De manera que lo que no es real es precisamente ese orden o sistema, que, desde esta óptica, son ahora invenciones que imagina nuestra mente para generar la sensación de seguridad. O para ser más claros, son interpretaciones que validan cierta pista textual, siendo el texto, en este caso, la propia realidad. Pero, claro está, habría tantas interpretaciones de la realidad como intérpretes existen. Cabe, además, relacionar este

aspecto del problema con el nominalismo de Ockham, quien también consideraba los universales (que aproximadamente vendrían a equivaler a nuestra contemporánea noción de "concepto") como productos mentales, y no como entidades reales. Lo único real para Ockham, como ya explicamos, eran los individuos singulares. En este sentido, el giro propiamente postmoderno que Eco le imprime al discurso de Baskerville al final de la novela radica en interpretar esos conceptos o "universales" en el sentido wittgensteiniano de ficciones u órdenes ficticios (donde por ficción habría que entender no mentira o engaño, sino provisionalidad). En última instancia y en este sentido sí hay evidencia textual, la idea de que no existe un orden en el universo, más allá de los órdenes que nosotros concebimos, estaría relacionada en la novela con el teísmo de Ockham. Pues, para éste, Dios, en su suprema omnipotencia, podría alterar este orden a su libre arbitrio. De ahí que, como Guillermo asegura, "la libertad de Dios es nuestra condena, o al menos la condena de nuestra soberbia." (p. 484).

#### 6.2.4. TERCERA PISTA DE LECTURA: MORAL, RELIGIÓN Y POLÍTICA.

La tercera de las pistas textuales o líneas de sentido que, de acuerdo con nuestra interpretación, pueden identificarse en *El nombre de la rosa* nos remite a la **DIMENSIÓN MORAL, RELIGIOSA, SOCIAL Y POLÍTICA** de toda esa problemática en torno al conocimiento, la interpretación y la verdad que hemos venido desarrollando hasta el momento. En ese sentido, guarda una estrecha relación con las dos pistas textuales-interpretativas que acabamos de analizar. Así por ejemplo, el procedimiento constructivo (narrativo) por el que se vehicula esta pista textual a lo largo de la novela sigue siendo, en esencia, parecido al ya visto en relación con las anteriores. También en este caso, Guillermo de Baskerville constituye, en tanto que protagonista indiscutible de la novela, el punto nodal a partir del que se articulan todos esos aspectos antes señalados relativos a la moral, la religión y el pensamiento socio-político. Y el recurso formal que fundamentalmente se utiliza para construir el discurso de Baskerville en relación a todas estas cuestiones sigue siendo, por descontado, la intertextualidad. Aunque, en lo esencial, las referencias intertextuales básicas que, por así decirlo, "sostienen" a este poliédrico personaje de ficción se mantienen con objeto de lograr cierta coherencia discursiva, sí pueden apreciarse algunas diferencias interesantes. En esta dimensión más propiamente socio-política, Baskerville saca a la luz otra faceta distinta del pensamiento de Ockham, su fideísmo o teísmo que, entre otros diversos motivos, fue el responsable de que el filósofo anglosajón -y en clara emulación intertextual, el propio Baskerville- se convirtiera en partidario del Emperador, defendiendo la, en aquel entonces, polémica separación entre poder temporal y poder eclesiástico. Pero, como tendremos oportunidad de ver con más detenimiento, la

**posición socio-política** que encarna Baskerville en *El nombre de la rosa* no se deriva únicamente de los postulados de Ockham, sino, sobre todo, de la teoría política del filósofo renacentista italiano, Marsilio Ficino. Y asimismo, el franciscanismo (de San Francisco de Asís) de Baskerville también contribuye en cierta medida a componer el *collage* intertextual que, en este caso, define el discurso de Baskerville.

No menos importante a la hora de identificar la posición del protagonista en materia socio-política es reparar, una vez más, en la *diferencia* opositiva que mantiene respecto de los demás personajes de la novela. Como ya se ha dado a entender en repetidas ocasiones, el personaje de Baskerville y, sobre todo, el discurso que a través de él se vehicula se define -al menos, a nuestro modo de ver- de acuerdo con dos parámetros fundamentales: las referencias intertextuales que componen el entramado discursivo que lo constituye y que permiten al crítico-lector ubicar su pensamiento filosófico, político, etc. Y el modo en que este personaje, y más exactamente el punto de vista filosófico que encarna, se opone a los otros puntos de vista representados a través de otros personajes. Digamos que ese esquema narrativo protagonista vs. antagonista, otras veces mencionado, que guía la sintaxis de los personajes en la novela policiaca de enigma se explota en *El nombre de la rosa* hasta su máximo rendimiento. Y esto porque, si en la saga de Conan Doyle el protagonista tiene por lo general un solo antagonista (mortal, eso sí), aquí la diferencia opositiva es múltiple. Es decir, casi puede hablarse -al menos, metafóricamente- de un **sistema de diferencias opositivas** que, al relacionar a Baskerville en mayor o menor grado con cada uno de los personajes de la novela (a excepción, quizás y no siempre, de Adso), permite ir delimitando progresivamente su perspectiva filosófica, ideológica, etc. En esta dimensión religiosa, social y política, el principal antagonista de Baskerville es, sin lugar a dudas, el inquisidor Bernardo Gui. También Jorge de Burgos mantiene, como ya vimos, un punto de vista radicalmente antagónico al de Baskerville en materia religiosa y en relación a la política eclesiástica. Sin embargo, el enfrentamiento entre Baskerville y Burgos permanece casi siempre confinado al terreno, más teórico, de las *disputatio* escolásticas, mientras que el conflicto entre Baskerville y Bernardo Gui se desarrolla en otro ámbito diferente, el del poder eclesiástico y el tipo de decisiones políticas que en virtud de este poder llegan a ejecutarse.

1. Comencemos por revisar con mayor atención esa **DIMENSIÓN MORAL y RELIGIOSA** del pensamiento de Baskerville a la que antes nos referíamos. Quizás, el rasgo más destacable de este personaje, en la medida en que le distingue y enfrenta a los demás, es su tendencia a contemplar e interpretar los hechos desde un **punto de vista desacralizado**. Como ya se puso de manifiesto en capítulos anteriores, la capacidad de Baskerville para efectuar lecturas desacralizadas de la realidad está directamente ligada a ese aspecto del pensamiento de Ockham que propicia la separación de la filosofía y la

teología, como ámbitos con "jurisdicciones" teóricas diferentes, que, en consecuencia, deben funcionar de manera independiente. Si la filosofía, y con ella la lógica, ha de ocuparse de la verdad o falsedad de las proposiciones, la teología se encarga, más bien, de las verdades de la fe, que se fundan en la revelación. Por consiguiente, no tiene caso y, además, no es ni posible ni plausible -desde el punto de vista de Ockham- tratar de fundamentar por vía filosófica y lógica asuntos que conciernen únicamente a la fe y son materia de la revelación divina. Pero, lejos de lo que pueda parecer, esta clara demarcación entre filosofía y teología -que tanto contribuyó a la posterior secularización de la primera- no está motivada por el descreimiento o por cierto interés en restringir las competencias de la teología y con ella las del poder divino. Todo lo contrario. Curiosamente, en materia de teología natural Guillermo de Ockham opta por el **FIDEÍSMO**, que consiste en atribuir a Dios una omnipotencia absoluta y omnimoda. Hasta el punto de que, en su opinión, si Dios lo quisiera, podría alterar por completo todas las leyes conocidas conforme a las que el mundo se regula. Podría, hasta incluso, llegar a contradecir sus propias leyes y las de su creación, ya que todo depende de su libre arbitrio y omnipotente voluntad, que no se halla sujeta a ninguna necesidad natural (alguna otra ley, como la del bien supremo, la justicia, la equidad, las Ideas, etc.). Justamente por esta razón, o sea, por el poder absoluto que Ockham pone en manos de Dios, carece de sentido tratar de fundamentar racionalmente las verdades teológicas, ya que éstas no se asientan sobre ninguna ley o razón suprema: las cosas son como son porque Dios lo quiere así, pero si, repentinamente, decidiera cambiar el curso de las cosas, éstas serían de otro modo sólo porque Dios así lo desea (cf. Gilson, 1952: p. 631 y pp. 636-637). Pues bien, Guillermo de Baskerville también va a hacer suyo este postulado teológico del pensamiento ockhamista. Y, de hecho, así lo expresa en diversas ocasiones a lo largo de la novela (vid. p. 206; pp. 485-486), singularmente al final, momento en que le dice a Adso:

*Es difícil aceptar la idea de que no puede existir un orden en el universo, porque ofendería la libre voluntad de Dios y su omnipotencia. Así, la libertad de Dios es nuestra condena, o al menos la condena de nuestra soberbia. (p. 485)*

Esta opción religiosa (teológica), que, sin lugar a dudas, conduce a la filosofía y a sus practicantes a una considerable dosis de escepticismo e incertidumbre respecto a las verdades últimas -que ya analizamos en otro lugar a propósito de Guillermo de Baskerville-<sup>129</sup>, posee, como vamos a ver a continuación, diversas e importantes

---

<sup>129</sup> El escepticismo filosófico surge, evidentemente, como consecuencia de que, dado que en última instancia todo depende del arbitrio divino, no se ofrece garantía alguna de que las leyes que conocemos y según las cuales, creemos, se gobierna la realidad vayan a tener una continuidad. Las cosas son así porque así lo quiere Dios, pero si cambiara de parecer, serían de otro modo. Se entiende

consecuencias en el tipo de actitud que Baskerville mantiene respecto a cuestiones de índole moral, social y política.

Como es fácil de imaginar, el planteamiento anterior sitúa a la moral en un terreno completamente diferente, pues, como señala Gilson (1952: 634), invalida de raíz todos los preceptos morales, en la medida en que Ockham somete dichas leyes a la pura y simple voluntad de Dios. Desde el momento en que se suprimen radicalmente las esencias y los arquetipos universales (como el del Bien Supremo, la Justicia, etc.), ya no queda -como arguye Gilson, *ibid.*- ninguna barrera que pueda contener la arbitrariedad del poder divino. Curiosamente, esta solución que, al otorgarle todo el poder a la arbitrariedad divina, sume a la moral en un relativismo e incertidumbre permanentes, resulta, sin embargo, filosóficamente saludable en otros aspectos (al menos, claro está, desde la presente óptica moderna). Ante todo y por paradójico que resulte, porque contribuirá -sin pretenderlo- a desacralizar la moral, al discriminar el plano trascendente del plano inmanente de la realidad. En efecto, si los designios de Dios son, como creen Ockham y Baskerville, verdaderamente inescrutables, no tiene caso ocuparse de entenderlos, todo lo más se trata de acatarlos. Pero, paralelamente, sí es posible y preciso comprender los hechos que se producen en el plano puramente inmanente, explicándolos no de acuerdo con una lógica trascendental (pues no hay tal lógica, sino únicamente el libre arbitrio de Dios), sino desentrañando las leyes que los regulan, por parciales, contingentes y provisionales que éstas sean.

Puede sospecharse que todas estas consideraciones se hallan en la base de la actitud moral o, por mejor decir, ética con que Baskerville se conduce a lo largo de la novela. Esa creencia en un Dios omnipotente y arbitrario es lo que en tantas ocasiones (singularmente, con motivo de los procesos inquisitoriales que tienen lugar en la abadía) le hace sentirse a expensas del caprichoso arbitrio divino y a solas con su propia conciencia, único juez -dado el silencio de Dios, del que luego hablará Kierkegaard- de sus propios actos. Paralelamente, y esto es quizás lo más significativo a la hora de comprender su actitud ética, es precisamente ese criterio de una **moral desacralizada** y capaz de discernir entre lo humano y lo divino el que le permite a este personaje interpretar y explicar ciertos fenómenos como las posesiones demoníacas, el éxtasis místico o las herejías en una **clave inmanente** que los reduce a su dimensión más

---

mejor ahora ese contingentismo radical al que ya se aludió y que constituye la premisa de toda la epistemología ockhamista: únicamente podemos fiarnos de los datos concretos que nos proporciona la experiencia a través de la intuición inmediata, pero no podemos aventurar ninguna conclusión con visos de estabilidad acerca de las leyes universales que gobiernan la realidad, pues, si la voluntad de Dios fuera diversa, estas "leyes" se modificarían. Dios y su voluntad es la única ley suprema. No es difícil advertir de qué modo el planteamiento de Ockham, que le concede poderes plenipotenciarios a un Dios (el Jehová del Antiguo Testamento) arbitrario las más de las veces, preanuncia en cierto sentido las posiciones ulteriores del Luteranismo o el Calvinismo.

material y humana, o sea, a su naturaleza de fenómenos psicológicos, sociales o políticos.

Particularmente demostrativos en este sentido son dos episodios de la novela. Uno, ya comentado en otro lugar, en el que Baskerville sostiene su primer diálogo con Abbone y, a diferencia de éste, considera los crímenes sucedidos en la abadía no como obra del Demonio, sino como resultado de la intervención humana (cf. pp. 32-36). El segundo de estos episodios nos muestra a Baskerville en vivaz intercambio de ideas con Ubertino da Casale, también franciscano, pero bastante más proclive al misticismo que el escéptico Baskerville. Tras recordar un suceso del pasado (el proceso para santificar a tres mujeres amigas de Ubertino, Margherita, Angela da Foligno y Chiara da Montefalco), ambos personajes entran a debatir sobre la visión extática, el pecado y, mezclado con todo ello, la cuestión de la herejía. El interés de este diálogo consiste en que, como también sucedía en la conversación entre Baskerville y Abbone, pone de manifiesto de qué manera los mismos hechos pueden obtener una doble y divergente lectura, dependiendo del ángulo interpretativo en que cada personaje se sitúa. Pese a hallarse bien distante de posiciones ideológicas como las defendidas por Jorge de Burgos, Bernardo Gui o el propio Abbone, Ubertino sigue interpretando toda la problemática de la herejía, el rapto místico, el pecado... en una clave sacralizada que, en este caso, se singulariza por su carácter místico. Esto es lo que muy probablemente le permite establecer una clara demarcación entre los "excesos" heréticos, animados por el vicio y el pecado de la carne y, por tanto "secuaces del Spiritus Libertatis" (p. 60); y, por otra parte, el "desvarío" místico, impulsado por el amor a Dios. Una frontera clara, por tanto, entre el Bien y el Mal. Sin embargo, Baskerville, poco amigo de los excesos místicos, ofrece una lectura por completo diversa del mismo fenómeno, conforme a la cual los Dulcinistas (herejes) "eran frailes menores con la mente encendida por las mismas visiones que Chiara, y muchas veces hay un paso muy breve entre la visión extática y el desenfreno del pecado." (p. 61). Y ante la airada protesta de Ubertino que le inquiera cómo puede confundir "el momento del amor extático, que te quema las vísceras con el perfume del incienso, y el desarreglo de los sentidos que sabe a azufre" (*ibid.*), Baskerville argumenta que existe poca diferencia "entre el ardor de los serafines y el ardor de Lucifer" (*ibid.*).

Ahora bien, parece claro que si Baskerville logra desdibujar esa frontera entre el éxtasis místico y el desenfreno del pecado, es precisamente porque -como antes sugeríamos- ya no está operando dentro del ámbito de una moral sacralizada, sino desde el ángulo de una **MORAL SECULAR**. Una moral que percibe el vicio y la virtud, el amor extático y el pecaminoso, como polaridades que, llevadas a su último extremo, llegan a tocarse. De manera que todos estos fenómenos dejan de interpretarse a la luz de la moral religiosa imperante y pasan a considerarse prácticamente como productos de

una compleja e intrincada fenomenología psicológica. Obviamente, esta nueva clave de lectura sitúa toda la problemática moral en torno al Bien y al Mal en un terreno considerablemente escurridizo, ya que "el Bien", llevado hasta su último extremo, puede dar lugar al fanatismo, la intolerancia...; es decir, convertirse en su contrario. E inversamente, "el Mal", o lo que desde la moral dominante se considera como tal, puede hallarse animado en sus orígenes por una causa loable. Es el caso, por ejemplo, de algunos de los movimientos heréticos que, en opinión de Baskerville, tenían como motivación (al menos en un primer momento) un auténtico anhelo de libertad y justicia y sólo posteriormente se convierten en bandas de criminales y saqueadores.

2. Esta incómoda sospecha que, como vemos, planea sobre la anterior discusión acerca del vicio y la virtud se va a extrapolar a toda la problemática relativa a las **HEREJÍAS**, cuestión que ocupa un lugar central en la novela. También aquí Baskerville se coloca en un ángulo ideológico desacralizado, que es el que justamente le permite percibir la herejía no tanto como un asunto religioso o de carácter trascendente y sujeto, por tanto, a la intervención extra-humana del demonio o de las potencias de "El Mal", sino como un problema de naturaleza social y política. Digamos, pues, que Baskerville analiza el fenómeno de las herejías de acuerdo con un **ENFOQUE** más **SOCIOLÓGICO** que religioso, lo cual vuelve a situar el discurso de este personaje en el contexto del pensamiento moderno. Un planteamiento que, por descontado, le enfrenta una vez más tanto a sus propios compañeros de la orden franciscana -Ubertino, por ejemplo- como a los integrantes de la legación papal, y muy en particular, al inquisidor Bernardo Gui, antagonista por excelencia de Baskerville en esta línea de sentido.

Desde la perspectiva en que Baskerville se sitúa, las herejías no constituyen ya, como antes decíamos, un problema de índole religiosa, sino que son el producto residual de la intersección entre diversas problemáticas de naturaleza eminentemente social. A su juicio, el verdadero origen de los movimientos heréticos no radica tanto en un impulso de rebelión contra el orden divino o contra la propia jerarquía eclesiástica, sino en la urgente necesidad de sublevarse contra la situación de pobreza, ignorancia y desamparo en la que se halla un amplísimo sector de la población medieval. La pobreza y la necesidad, más que cualquier consideración de tipo doctrinal, es lo que justamente empuja a las masas de desheredados a rebelarse, aglutinándose en torno a ciertos líderes espirituales (los supuestos herejes) que les prometen un futuro más esperanzador. En esencia, ésta es la tesis que sustancialmente Baskerville defiende a lo largo de la novela. Dicho planteamiento aparece ya bosquejado al comienzo de *El nombre de la rosa*, con ocasión de una de las conversaciones que Baskerville mantiene con Abbone (148-155). En acusado contraste con la visión conservadora y deliberadamente simplista de Abbone, Baskerville comienza por matizar las diferencias de credo y doctrina que existen entre



los distintos movimientos calificados como heréticos (patarinos, lombardos, cátaros, dulcinianos...) (p. 150). Pero lo destacable es su énfasis en que, con independencia de las intrincadas distinciones teológicas entre unos y otros, todos estos movimientos tienen éxito entre los simples porque les prometen la posibilidad de una vida distinta y mejor. O como Baskerville le explica a Abbone:

*la vida de los simples no está iluminada por el saber y el sentido agudo de las distinciones, propios de los hombres sabios... es una vida obsesionada por la enfermedad y la pobreza, y por la ignorancia que les impide expresarlas en forma inteligente. A menudo, para muchos de ellos, la adhesión a un grupo herético es sólo una manera como cualquier otra de gritar su desesperación. (p. 153)*

La idea de que existe una relación directa entre **pobreza y herejía**, o si se prefiere, de que la injusticia social conduce inexorablemente a las rebeliones heréticas constituye la piedra de toque de toda la reflexión de Baskerville en torno a la herejía. De hecho, volvemos a encontrarla con ocasión de una conversación posterior que el protagonista mantiene con su discípulo Adso (pp. 197-204). A partir de la alegoría de la herejía como un río que al llegar a su delta se ramifica en múltiples brazos, Baskerville le explica a Adso la estrecha conexión que existe entre pobreza, marginalidad, rebeldía y herejía. Como imagen emblemática de la marginalidad y la exclusión, Baskerville utiliza la figura del leproso, que vendría a representar al "Otro" por antonomasia. Es decir, a todos aquellos que se hallan afuera, al margen del rebaño del pueblo cristiano y que, en respuesta a su exclusión, reaccionan tratando de arrastrar a todos a su ruina. Se explica de este modo esa violenta espiral, conforme a la cual aquéllos que son

acusados de herejía se sienten cada vez más excluidos y, en su desesperación, sólo aspiran a destruir el orden que les aplasta. De manera que, como señala Baskerville:

*El error consiste en creer que primero viene la herejía y después los simples que la abrazan (y por ella acaban abrasados). En realidad, primero viene la situación en que se encuentran los simples, y después la herejía. (p. 199)*

Con todo, lo dicho constituye tan sólo uno de los aspectos o facetas de esta poliédrica cuestión. Pues, como Baskerville acierta a señalar, como contrapunto más o menos dialéctico a la desesperada condición de "los simples", se encuentra el interés del poder temporal y del poder eclesiástico (es decir, de las clases dominantes) por mantener tanto la situación de indigencia y explotación generalizada como la ignorancia y el temor a Dios en tanto que instrumentos que permiten manipular eficazmente a esas clases oprimidas. Tal y como Baskerville le explica a Adso (p. 202), los poderosos

siempre supieron que la reincorporación de los excluidos entrañaba una reducción de sus privilegios. Precisamente por ello, "a los excluidos que tomaban conciencia de su exclusión los señalaban como herejes, cualesquiera que fuesen sus doctrinas." (p. 202). Es decir, para el poder eclesiástico la acusación de herejía representa un arma arrojada idónea para acallar cualquier tipo de insurgencia que amenace el orden social imperante. El propio Abbone confirma la sospecha de Baskerville al respecto, cuando, con motivo de la conversación entre ambos, antes referida, considera oportuno evitar cualquier tipo de enojosa distinción entre un movimiento herético u otro, zanjando la cuestión de un modo taxativo: "Yo al menos tengo una regla -le replica a Baskerville-. Sé que son herejes los que ponen en peligro el orden que gobierna al pueblo de Dios. Y defendiendo al imperio porque me asegura la vigencia de ese orden." Y concluye de un modo más tajante si cabe: "En cuanto a los herejes, también tengo una regla... Matadlos a todos; Dios reconocerá a los suyos." (p. 153).

Sumariamente, éste es el análisis (de corte eminentemente sociológico, como decíamos) que Baskerville realiza acerca de toda la compleja problemática de las herejías. Pero, al margen del contenido argumental de ambas conversaciones entre Baskerville y Abbone, por un lado, y Baskerville y Adso, por otro, es importante volver a reparar mínimamente en ciertos aspectos formales como, por ejemplo, el procedimiento constructivo al que obedecen los diálogos. Es curioso comprobar una vez más de qué modo un planteamiento filosófico o ideológico que Baskerville bosqueja a grandes líneas en alguna conversación con uno de sus muchos contrincantes en la ficción (en este caso, con Abbone) sirve para anticipar la formulación más completa, coherente y cerrada que ese mismo planteamiento recibe en un diálogo posterior con Adso. Como ya hemos visto en otras ocasiones, los diálogos que Baskerville sostiene con Adso actúan, desde el punto de vista funcional, como arias de carácter prácticamente monológico en las que el protagonista expone su tesis acerca de un asunto cualquiera, el nominalismo, la pobreza y, en este caso en particular, las herejías. En este tipo de contextos, el personaje de Adso funciona casi exclusivamente a modo de apoyo narrativo que, muy oportunamente, le da el pie a Baskerville para extenderse en sus reflexiones.

También es interesante, en este mismo sentido, reparar en cómo resurge en esta dimensión aquella **metáfora** referente al **centro** y los **márgenes** que ya tratamos a propósito de los márgenes envenenados del tratado sobre *La Comedia* de Aristóteles. En efecto, Baskerville comienza a explicarle a Adso el problema de la herejía, recurriendo a una analogía entre el cuerpo de la Iglesia (que se corresponde con el cuerpo de la sociedad) y "un río que se ha vuelto demasiado caudaloso, y arrastra las escorias de todos los sitios por los que ha pasado, y ha perdido su pureza..." (p. 197). El centro del río representaría, por así decirlo, la ortodoxia eclesiástica. Pero, cuando el río ya no se

contiene, surgen una serie de brazos en el delta que, de acuerdo con la alegoría que propone Baskerville, representan las diversas herejías y movimientos de renovación, que son numerosísimos y se confunden entre sí. Esta alegoría del caudoloso río y sus márgenes va a entrelazarse textualmente, además, con otra poderosa parábola relacionada con San Francisco de Asís. Se trata del célebre episodio en el que Francisco de Asís se dirige a las aves del campo para predicarles la palabra de Dios. Esta historia, que, de acuerdo con la versión oficial proporcionada por la Iglesia, constituye uno de los tantos episodios bucólicos, angélicos y algo pueriles que se le atribuyen al santo, va a ser interpretada por Baskerville en una clave bastante menos ingenua que sorprende a Adso y al propio lector. Según explica Guillermo (p. 101), en realidad, San Francisco no se dirigió a las tiernas avecillas del campo, sino que cuando habló al pueblo y a sus magistrados y vio que no le entendían, se encaminó hacia el cementerio y se puso a predicar a los cuervos, las urracas y las aves de rapiña que se alimentaban de cadáveres. No resulta difícil advertir de qué modo la parábola anterior tematiza nuevamente esa metáfora del centro y los márgenes. Todas esas aves despreciables e inmundas simbolizan -de acuerdo siempre con la interpretación de Baskerville- a todos los excluidos, los que se hallan al margen: "a los campesinos que no son campesinos porque carecen de tierra... a los ciudadanos que no son ciudadanos porque no pertenecen a ningún gremio... a la gente a merced de cualquiera." (p. 200). Todos ellos son "los otros, los que están fuera del rebaño. El rebaño los odia, y ellos odian al rebaño" (p. 200).

Pero, desde el punto de vista formal, lo importante es que la metáfora centro/márgenes constituye una especie de *leit-motif* o **estribillo textual** que logra asociar muy eficazmente un problema de índole epistemológica con las consecuencias ideológicas y políticas que conlleva. Recordemos que, referida a esos márgenes envenenados de la *Poética* de Aristóteles, esta metáfora simbolizaba, sobre todo, el conflicto hermenéutico entre la ortodoxia y la heterodoxia interpretativa. Pues bien, en esta otra pista textual socio-política de la novela, la imagen del centro y los márgenes va a actuar a modo de catalizador de todo el discurso de Baskerville relativo a la situación de los marginales (los simples, los pobres, los *fraticelli* heréticos...) respecto del poder central, constituido por la Iglesia y las clases dominantes. Se comprende ahora hasta qué punto el fanatismo de Jorge de Burgos por eliminar la libertad interpretativa (o sea, las interpretaciones marginales y heterodoxas de las Sagradas Escrituras) enmascara, en realidad, la defensa de unos intereses sociales y políticos muy determinados, los de las clases dominantes, entre las que se encuentra el propio clero. Digamos, pues, que, en este sentido, Jorge de Burgos (y en un grado menor el resto de los monjes) es el encargado de fabricar la "superestructura ideológico-filosófica" idónea para justificar el orden (político, religioso y moral) establecido.

### 6.3. LA FORMA Y EL LABERINTO

Hasta aquí hemos tratado el sentido de *El nombre de la rosa*, o al menos, eso parecería. Pero lo cierto es que únicamente hemos accedido al sentido explícito de esta novela, es decir, a aquel sentido que voluntariamente se nos brinda y hasta se nos facilita a través de la novela misma: su transparente y sólida evidencia. De manera que, hasta el momento, no hemos hecho más que “descifrar” *El nombre de la rosa*, devanando minuciosamente el intrincado ovillo que el autor había tejido a lo largo del texto (y también, de las *Apostillas*) de manera no menos paciente y minuciosa. O en otras palabras, hemos seguido al pie de la letra todas las pistas textuales así como las rutas interpretativas convenientemente señalizadas que el texto nos proporciona, comportándonos como el “lector modelo” que *El nombre de la rosa* postula y reclama e insertando “en la rotundez de esta narración complacida en la evidencia, las curvas y dibujos de aquel interlineado del que carece”, como señala, no sin cierta indignación, Nora Catelli (1987: 532). No obstante, cuando se ha de tratar con un autor tan malicioso en cuestiones textuales como el que aquí nos ocupa, resulta preciso, al menos en la primera aproximación, disfrazarse de “lector ingenuo”. El presente capítulo se va a consagrar justamente a la “malicia textual” de esta novela, es decir, a la **FORMA deliberadamente LABERÍNTICA** que posee *El nombre de la rosa* y que, a nuestro modo de ver, es la responsable de que aquellos intérpretes poco avezados en trampas textuales sean inmediatamente expulsados a los márgenes del texto y aquellos otros demasiado diestros y experimentados lo sean igualmente.

Pese a que, como acabamos de ver en el capítulo anterior, en *El nombre de la rosa*, Umberto Eco ameniza la clásica trama policiaca con una extraordinaria diversidad de asuntos filosóficos; la auténtica aportación de Eco al género policiaco no reside, a nuestro modo de ver y como ya indicamos en otro lugar, en una interpretación radicalmente nueva de su sentido, ni tampoco en una modificación verdaderamente sustancial del planteamiento simbólico más o menos estereotipado del género, como sí sería el caso del escritor argentino J.L.Borges. En el plano simbólico, *El nombre de la rosa* demuestra ser una novela más bien convencional, en la medida en que, como asegura Catelli (1987: 532), su formidable despliegue temático “no amenaza en lo formal los sólidos cimientos de las convenciones sobre las cuales está construida”; la propia Catelli añade en otro lugar (p. 539), donde la contrasta con *Si una noche de invierno, un viajero*<sup>130</sup>, a diferencia de la novela de Ítalo Calvino, *El nombre de la rosa*

<sup>130</sup> En apenas media página, Catelli (1987:539) lúcidamente rastrea los múltiples motivos por los que la novela de Eco y la de Calvino no tienen absolutamente nada que ver. Singularmente, señala: “*Si una noche de invierno* -obra arriesgada y desigual como la novela de Eco, aunque sin zonas inertes-

“reposa sobre una superficie codificada que no se atreve ni siquiera a erosionar: sobre esa base echa una red en la que recoge todo lo que sobre aquélla ha encontrado y lo vuelve a arrojar sobre ella”. En este sentido, lo que, a nuestro modo de ver, sí resulta evidente es que lo que diferencia la novela de Eco de aquellas versiones decimonónicas del género no consiste, como se ha empeñado en ver una buena parte de la crítica, en la inversión, subversión, desconstrucción (y demás términos anejos) que, a su juicio, se practica en *El nombre de la rosa*, transgrediendo la estructura formal y de sentido característica de la novela-enigma.

Cabe la posibilidad, sin embargo, de que la *diferencia* que Eco haya querido establecer respecto al *canon* radique precisamente en su voluntad de **reforzar**, más que de “erosionar”, sus cimientos formales. Posibilidad esta que difícilmente iba a tomar en consideración un discurso crítico, que -como en particular sucede con el norteamericano- todavía manejaba una concepción imprecisamente vanguardista de “la transgresión literaria”. Pues, pese a la continua vindicación de los diversos credos postmodernos que en la actualidad guía una buena parte la crítica, paradójicamente suele considerarse que -tal y como sucedía con el Modernismo o las Vanguardias Históricas- la transgresión siempre y necesariamente ha de cursar a modo de manifiesta contravención de los códigos formales previamente estipulados. Sin embargo, tratándose de un autor que, como Umberto Eco, ni siquiera pertenece *stricto sensu* al linaje literario (pues, al menos, en esta su primera obra, Eco oficia de intruso y francotirador en el territorio de la literatura), parece indispensable revisar *ad hoc* las nociones de transgresión, subversión o parodia. Desde el punto de vista de Eco -que, preciso es no olvidarlo, es el del *outsider*- la tan traída y llevada “transgresión” difícilmente podía producirse abiertamente ni mucho menos podía suponer la ostensible infracción de las convenciones y reglas de juego no ya de un solo género, sino de la entera estirpe literaria en la que precisamente aspiraba a ingresar. De modo que, muy probablemente -o eso conjeturamos nosotros-, el escritor y semiólogo italiano decidió escoger la ruta de acceso justamente inversa así como la forma de transgresión justamente opuesta: la **ultraconvencionalidad**, que, como más adelante veremos, también entraña en este caso un cierto tipo de ironía. Si bien aquí la ironía no coincide con lo que la crítica de corte postmoderno (en particular, la norteamericana) entiende por “parodia” ni tampoco con aquella otra ironía que críticos como Catelli, García Berrio o Deborah Parker añoran cuando comparan *El nombre de la rosa* con modelos literarios u obras ciertamente diversas a ésta tanto en su enfoque como en su factura.

---

muestra las huellas de una extrema autoconsciencia de la escritura, pero sin coartadas...” y añade (*ibíd.*): “Si en Eco el “sentido” reposa en el código; en Calvino, al contrario, la proliferación de códigos fragmenta el sentido.”

Sorprendentemente, en *El nombre de la rosa* la auténtica diferencia respecto al género policiaco tradicional va a venir marcada, según nuestra interpretación, por la ultraconvencionalidad a la que antes nos referíamos, o bien, por la vía de la identidad. En lo que al aspecto formal se refiere, la operación constructiva básica de esta novela consiste en la **repetición ante litteram de los códigos y convenciones fuertemente fijados de la novela-enigma**, que *El nombre de la rosa* no sólo reproduce, sino que explota y rentabiliza al máximo mediante toda suerte de ingeniosas estratagemas formales y astutas trampas textuales, tal y como más detenidamente analizaremos a lo largo del presente capítulo. Ahora bien, una vez prevenidos contra el curioso síndrome de “El traje nuevo del emperador”, que, como ya vimos, aqueja, con mayor frecuencia de lo habitual, a la crítica de *El nombre de la rosa*, y advertidos por el propio autor en las *Apostillas* acerca de sus “malévolos” designios narrativos, deberíamos comenzar a sospechar que, pese a la, en apariencia, simplona repetición del modelo genérico (o gracias a ella), en *El nombre de la rosa* se urde una **telaraña textual** bastante más sutil de lo que aquel sector crítico menos ingenuo descalifica demasiado expeditamente, apuntando a “la desavenencia entre la complejidad de la gran masa de contenidos inmotivados (en el sentido de los formalistas rusos) y la simplicidad de su trama” (Catelli, 1987: 533). Cabe advertir, en este sentido, que “la maciza abundancia de lo convencional” que, como asegura Catelli (p.536), exhibe *NR* hace las veces de eficaz recurso de distracción que, sin lugar a dudas, consigue despistar a una considerable porción de críticos hacia derroteros interpretativos que poco tienen que ver con el propósito rector de la novela e impide a los menos ingenuos penetrar más allá de su ciertamente rotunda evidencia. Así pues, hasta el momento, lo único que parece evidente es que *El nombre de la rosa* se distingue por una doble peculiaridad: aquello que, sirviéndonos del célebre título de Paul de Man, bien podríamos calificar como “**resistencia a la interpretación**”; y lo que es más importante, una inusual habilidad para **controlar la respuesta interpretativa** de sus lectores, entre los que cabría destacar a la propia crítica.

Ahora bien esa doble peculiaridad que, como decimos, exhibe la muy singular novela de Eco sólo se puede apreciar desplazando la atención hacia un foco distinto de aquél al que la propia novela se empeña en atraernos, bien para atraparnos en una ciega fascinación, bien para apresarnos en cierta rebeldía crítica: el de la abrumadora densidad de contenidos, algunos de ellos efectivamente “inmotivados”, que nos propone y que, con frecuencia, nos enredan en un sentido o en otro. Al modificar el punto de vista (y de abordaje) sobre *El nombre de la rosa*, no resultará difícil advertir que Eco ha desplazado el énfasis literario del terreno de la historia (la trama policiaco-filosófica), en el que, por lo general, se sitúa la literatura del s.XIX, a ese otro territorio que atañe a **las relaciones entre el autor y el lector**, y que parece ser la nueva “arena” donde la así denominada

literatura postmoderna se debate de manera más o menos agónica. No obstante, sería erróneo considerar que Umberto Eco, quien, a la par de escritor es semiólogo, concibe la **comunicación literaria** a la manera de Italo Calvino en *Si una noche de invierno...*, Julio Cortázar en *Rayuela*, Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* o J.L.Borges en cualquiera de sus extrañas piezas literarias, obras todas en las que el autor establece un diálogo libre e insólito tanto con la tradición que le precede como con los lectores que le sucederán. Ante todo, porque como veremos, Eco maneja en *El nombre de la rosa* referentes literarios bien diversos a los de los autores antes mencionados. Pero, fundamentalmente, porque, en el caso de Eco y como era de esperar, dado su ascendente semiológico, la comunicación literaria se entiende *sub specie semiótica*, como ya tuvimos oportunidad de comprobar al analizar *Lector in fabula*.

Tal vez, por ese motivo, a diferencia de Poe, quien, a despecho de su formidable pericia técnica, se hallaba -según interpretamos en otro lugar- más interesado en el aspecto simbólico de este tipo de relatos; o de Borges, que consiguió arrebatarle espacios de inusitado azar y libertad a un género tan poco libre como el policiaco; Umberto Eco parece estar poseído por la fascinación justamente contraria. Se diría que, para este semiólogo-escritor, la novela policiaca constituye principalmente un asombroso y preciso ingenio semiótico-pragmático (espléndido juguete) capaz de facilitarle una ingeniería comunicativa altamente sofisticada y eficaz. Pues, de acuerdo con la hipótesis que aquí se defiende, la auténtica innovación de Eco consiste en ofrecernos una **VERSIÓN SEMIÓTICO-PRAGMÁTICA DEL GÉNERO POLICIACO**, cuyo principal destinatario será, como trataremos de demostrar a lo largo de este capítulo, la propia crítica. En este sentido, la originalidad de *El nombre de la rosa* o su *différance* no debe buscarse en el plano de la historia (o del sentido), sino en el **plano meta-diegético** de las relaciones entre el autor y el lector, donde Eco lleva a cabo una **INTERPRETACIÓN en clave SEMIÓTICO-PRAGMÁTICA del JUEGO COMUNICATIVO entre AUTOR Y LECTOR** que ya se hallaba implícito en el propio planteamiento formal que Poe hizo de este género. Interpretación que, como trataremos de demostrar a continuación, se apoya en la sistemática **EXPLOTACIÓN de los CÓDIGOS y CONVENCIONES FORMALES de la NOVELA ENIGMA**, más que en su transgresión o subversión, como ha querido ver un buen sector de la crítica a NR. Por otra parte y de acuerdo también con nuestra hipótesis, esta peculiar *interpretación* (en el sentido que esta palabra tiene en música) del género policiaco con que Eco nos deleita en *El nombre de la rosa* constituye, además, el verdadero **PUNTO DE INTERSECCIÓN entre su OBRA TEÓRICA y su OBRA DE FICCIÓN**, como también trataremos de argumentar a continuación.

Ya comentamos en otro lugar que, desde el planteamiento originario de E.A.Poe en *Los asesinatos de la calle Morgue*, *El misterio de Marie Roget* y *La carta robada*, el

enfrentamiento entre el detective y el asesino se desarrollaba en términos de una partida de damas en la que ambos competidores medían sus respectivas dotes intelectuales, siendo el protagonista-detective el que, debido a su inteligencia superior y, también, a las reglas del propio género, siempre ganaba la partida, descubriendo al culpable. Ahora bien, resulta sumamente interesante atender a un segundo aspecto del género de la novela-enigma que, por lo general, suele obviarse en relación con *El nombre de la rosa*. Se trata de lo que Valles Calatrava (1991: 37), recogiendo las opiniones de otros críticos del género<sup>131</sup>, identifica como **la confrontación intelectual y lúdica entre el autor y el lector**. Digamos que, en una especie de reflejo del binomio detective-asesino, el autor y el lector de una novela policiaca también miden sus inteligencias al plantear el primero un enigma o un problema de índole lógica, que el segundo intentará solucionar antes de que finalice la novela; y si no lo soluciona, evidentemente, es el lector el que ha perdido la partida. De manera que entre el autor y el lector se establece, por tanto, una especie de **segunda partida de damas** o de ajedrez en la que el primero tratará por todos los medios de ganar al segundo. No obstante, Valles (*ibíd*) efectúa una interesantísima precisión al respecto cuando señala que este enfrentamiento mental entre autor y lector -que generalmente se concibe en términos de crucigrama, problema, rompecabezas...- puede interpretarse más sencillamente como “una codificación previa del autor y el posterior intento de decodificación del enigma por parte del lector”. Añade Valles (p.37) que la relación comunicativa establecida entre destinador y destinatario a través de la obra en los relatos de tipo enigmático muestra de manera transparente algunos de los problemas teóricos puestos de manifiesto por la pragmática y por la estética de la recepción. Desde este punto de vista -y tal y como explica Valles (1991: 38)-, al construir la novela como juego con el lector, el autor elabora una intriga criminal de cara a cierto “**lector virtual**” que sólo existiría en su mente y trata de dificultar el desciframiento de dicha intriga al “**lector ideal**”(Prince, 1974); o conforme a las teorías de Wolfgang Iser (1976), el autor diseña un sistema de estructuras que invitan a una determinada respuesta lectora por parte del “**lector implícito**” en el texto.

Desplacémonos ahora, por un momento, a *Lector in fabula*, obra escrita en 1979 - un año antes de la publicación de *El nombre de la rosa*- y en la que, como ya se vio en otra ocasión, Umberto Eco establecía tanto su definición más concluyente de texto estético como una explicación semiótica y pragmáticamente fundamentada de la manera en que, a su modo de ver, funciona el texto estético, y más específicamente, el texto

<sup>131</sup> Señala Valles (1991:37) que a este aspecto de la confrontación autor-lector en el relato enigmático se refieren diversos críticos resaltando su carácter lúdico así como su parecido con diferentes juegos: su relación con un crucigrama (Rodríguez Joulia, 1970: 23; Amorós, 1974: 126), Javier Coma inventa incluso el término de “crucitrana” (1983: 486-487), Cabrera Infante también compara la novela-enigma con un problema de ajedrez (Cabrera Infante, 1983: 3) y Jean M. Poupart la relaciona con un puzzle o rompecabezas (Poupart, 1972: 23)



narrativo. Ahora bien, desde nuestro punto de vista, *LF* supone no ya una definición pragmático-lingüística del texto estético, sino también una reflexión sobre el texto estético que, una vez despojada de su envoltorio científico, expresa las auténticas convicciones de Eco acerca de qué es y cómo debe funcionar un texto narrativo. O en otras palabras, al igual que ya sucedía en *Obra abierta* (1962), donde, inspirándose en la estética de Pareyson, Umberto Eco prácticamente formuló una poética que explicaba y justificaba las obras de la transvanguardia italiana; en *Lector in fabula* también se plantea, si bien de manera bastante más implícita, lo que bien podría calificarse como una **poética semiológica** del texto estético, o cuando menos, una poética que se arraiga en una concepción claramente semiótica y pragmática de la obra estética, y en particular, del texto narrativo. Se trata, desde luego, de una poética *sui generis*, en la medida en que se aparta considerablemente del tipo de poéticas que generalmente influyen y moldean a otros escritores alejados del ámbito teórico y académico.

Pues bien, si ahora traemos a la memoria la teoría sobre el “lector modelo” que Umberto Eco desarrolla en *LF* -y que ya comentamos detenidamente en la sección de esta investigación dedicada a la teoría de Eco- podremos advertir que **el juego pragmático-comunicativo** (o esa segunda partida de damas entre el autor y el lector) que, según Valles, se plantea en la novela-enigma se asemeja extraordinariamente a la **concepción de texto estético** que el semiólogo italiano expone en *Lector in fabula*. Significativamente, en esta obra de 1979 Eco considera que el texto estético, y más específicamente el texto narrativo, funciona de manera análoga a la “estrategia ajedrecística”, y hasta incluso, a la “estrategia militar”:

*Generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia. En la estrategia militar (o ajedrecística, digamos: en toda estrategia de juego), el estratega se fabrica un modelo de adversario. Si hago este movimiento, arriesgaba Napoleón, Wellington debería reaccionar de tal manera. Si hago este movimiento, argumentaba Wellington, Napoleón debería reaccionar de tal manera....*  
(Umberto Eco, 1979: 79)

Con independencia de que, al menos desde nuestro punto de vista, es harto discutible que este “modo de operar” constituya una característica inherente a todo texto narrativo (que es lo que precisamente Eco postula en *LF*), lo relevante es que sí se ajusta al género de la novela-enigma. O dicho a la inversa, el género detectivesco encaja perfectamente en la concepción y definición de texto estético que Eco postula en *Lector in fabula*, en la medida en que, como se ha dicho, en este tipo de novelas el autor efectivamente diseña de forma deliberada una **estrategia textual** conducente a dificultar el desciframiento del enigma por parte del lector; o si se prefiere utilizar la metáfora de

la “**estrategia militar**”, el autor premedita una estrategia que tiene por objeto “derrotar” a “su adversario”, el lector, ganándole esa especie de batalla o partida de ajedrez que se establece entre ambos. Parte esencial de la poética que, según nuestra hipótesis, Eco desarrolla a lo largo de *Lector in fabula* es, a nuestro modo de ver, la siguiente idea: “El buen estratega -afirma Eco (1979: 79)- debe contar incluso con los acontecimientos casuales, debe preverlos mediante un cálculo probabilístico. Lo mismo debe hacer el autor de un texto.” Y si hemos interpretado bien el planteamiento de Eco, se diría que esta manera de operar, premeditando y calculando la estrategia del texto, es lo que precisamente garantiza que la “cooperación textual” entre autor y lector discurra de manera correcta, o en otras palabras, custodia y defiende el texto frente a las posibles “interpretaciones aberrantes” que, como ya vimos en otro lugar, tanto le preocupaban a Eco en *Lector in fabula* (vid. p.78 y ss.) y en *Los límites a la interpretación*.

Ahora bien, tal y como observa García Berrio (1989: 2), en *El nombre de la rosa* Umberto Eco curiosamente adopta “el **género temático más genuino del mensaje cerrado**: la intriga detectivesca, resuelta en un desenlace monosémico”; y añade (*ibid*), no sin cierta indignación, que semejante elección pone de manifiesto “Una evidente contradicción entre una opción narrativa consistente en la apuesta por un discurso artístico cerradamente significativo que contrasta con sus ideas a propósito de la obra abierta”. En un sentido similar se pronuncia Parker (1988: 147), cuando apunta a la existencia de una evidente tensión en la novela entre la **forma cerrada de la narración detectivesca** y el **procedimiento de investigación “aperturista”** de Guillermo de Baskerville. A nuestro modo de ver, ambas observaciones sobre *El nombre de la rosa* son completamente acertadas. No obstante, es preciso reparar en que, si bien la elección de un “género cerrado” como el policiaco supone, como asegura Berrio, una obvia y notoria contradicción con “las poéticas de la obra abierta” que Eco defendía allá por el año 1962, es, sin embargo, perfectamente coherente con la opción estética que el autor sostiene en 1979, un año antes de la publicación de *El nombre de la rosa*. Pues si en *Obra abierta* (1962: 66) Eco señalaba “La poética de la obra abierta tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete actos de libertad consciente, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura su propia forma...”, sintomáticamente, en *Lector in fabula* Umberto Eco define (p.79) el texto estético como “producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro, como ocurre, por lo demás en toda estrategia.”

A la luz de la concepción del texto estético que Eco defiende en 1979 en *Lector in fabula* (o sea, de esta nueva “poética semiológica”), no resulta tan sorprendente o inconsecuente que en 1980 el semiólogo italiano elija -parafraseando a García Berrio- el “género temático más genuino del mensaje cerrado”. Pues qué duda cabe de que el

modo más eficaz de asegurar “la suerte interpretativa” de un texto narrativo, o bien, la mejor estrategia para calcular y prever los “movimientos interpretativos” del lector, garantizando así su correcta “cooperación textual”, es elegir un género que, como el policiaco, proporciona un formato rígidamente prefijado. Y de hecho, la explicación técnica que Umberto Eco nos proporciona en *Lector in fabula* (3.1., pp.73-76 y 3.2., 77-82) sobre cómo el texto prevé a su lector modelo ilustra a la perfección el funcionamiento textual característico de una novela policiaca. Explica allí Eco (p.74), siguiendo a Ducrot (1972), que el texto estético “está plagado de elementos *no dichos*” y que precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de actualización del contenido. Para ello el texto requiere ciertos movimientos activos y conscientes por parte del lector: “el lector debe actualizar el contenido a través de una compleja serie de movimientos cooperativos.” (p.75); “Así pues -añade Eco (p.76)- el texto está plagado de espacios en blanco de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones...” Ahora bien, hay que destacar que si, a juicio de Eco, *todo* texto estético demanda a su lector que rellene sus espacios en blanco “con un margen suficiente de univocidad” (p.76); los textos pertenecientes al género policiaco reclaman este tipo de operación de un modo mucho más exigente, o en otras palabras, requieren una interpretación particularmente unívoca de su sentido. Ya que, como en otro lugar explicamos, la lógica textual de este género plantea una curiosa alternancia de pistas textuales y omisiones (o paralipsis), que es la que precisamente instaura el juego antes referido entre el autor y el lector. En este sentido, la estrategia textual diseñada por el autor consiste principalmente en tratar de demorar el descubrimiento del enigma mediante la oportuna ocultación de cierta información relevante (“huecos informativos” o “no dichos”, en acepción de Eco) y también a través de la astuta disposición de pistas textuales equívocas que puedan conducir al lector-sabueso a conclusiones interpretativas erróneas. En todo caso, lo relevante es que, tal y como fácilmente puede advertirse, el propio diseño estructural del género policiaco facilita extraordinariamente la posibilidad de prever los movimientos interpretativos que va a realizar el Lector Modelo.

Pero mucho más revelador, a nuestro modo de ver, para comprender cabalmente la **ESTRATEGIA METATEXTUAL** que sigue nuestro semiólogo-escritor para “generar” *El nombre de la rosa*, y para entender también el **LABERÍNTICO JUEGO POLICIACO** que el **AUTOR propone a sus LECTORES (o, tal vez, a su LECTOR MODELO)** en esta novela es reparar en el texto que, no por azar, elige para validar empíricamente su teoría del Lector Modelo en *Lector in fabula*. Se trata de *Un drame bien parisien* de Alphonse Allais, una pequeña obrita de apenas nueve páginas que, a juicio de Eco (1979: 276), se propone como una “**trampa textual**”, cuyo último fin parecería ser el de confundir y despistar al lector, desviándolo del auténtico sentido del

texto mediante toda suerte de estratagemas textuales. En su magnífica, aunque furibunda, crítica de la novela de Eco, Nora Catelli saca a relucir el texto de Allais con el fin de compararlo con *El nombre de la rosa*. No obstante, Catelli, que, al reparar en *Un drame bien parisien*, había encontrado lo que, a nuestro modo de ver, constituye el hilo de Ariadna para descifrar *El nombre de la rosa*, desestima de un plumazo la conexión entre ambos textos al señalar que:

*Vista contra el fondo de Allais la propuesta narrativa de El nombre de la rosa revela todas las diferencias imaginables: no rompe ni fractura códigos; propone al lector un trabajo que refuerza la sensación de que se está ante una noción completamente opuesta de la lectura. Lo paródico se transforma aquí en una cuestión delegada al lector para que éste la construya desde fuera del texto mismo. (1987: 535)*

Al contrastar *El nombre de la rosa* con *Un drame bien parisien*, Catelli parece haberse centrado primordialmente en el carácter paródico de esta última, de la cual asegura (p.534) que constituye “una parodia del cuento tradicional finisecular” en la que se parodia no sólo la temática del adulterio, sino también y sobre todo, la lógica narrativa sobre la que el propio relato descansa: “Cada fragmento allí citado es conservado en su calidad de fragmento e invertido como tradición para componer un revés del género y la liquidación de sus normas...” (*Ibid.*) Y ciertamente, desde este punto de vista, la obra de Eco y la obra de Allais poco o nada tienen que ver, en la medida en que, como ya indicamos, *El nombre de la rosa* ni transgrede, parodia o liquida el género policiaco, ni, si nuestra hipótesis es correcta, tampoco pretende hacerlo. En este sentido, es importante preguntarse por qué motivo Eco elige esta “rareza decimonónica” -en expresión de Catelli (p.534)-, tan poco representativa de lo que Harold Bloom denomina el *canon literario*, para ilustrar su propuesta teórica sobre el Lector Modelo en *Lector in fabula*. A nuestro modo de ver, lo que llama la atención de Eco sobre la obrita de Allais no es su exquisito carácter paródico, autorreflexivo y metaficcional -aunque también-, sino fundamentalmente el hecho de que se trata de una narración cuya estrategia textual es capaz de controlar y manipular admirablemente la respuesta interpretativa de sus lectores, aun de aquellos más cultos y sofisticados. Significativamente, Eco nos indica (1979: 274), a modo de presentación de *Un drame bien parisien*: “*Drame* fue escrito para ser leído dos veces (por lo menos): la primera lectura presupone un Lector Ingenuo; la segunda un Lector Crítico capaz de interpretar el fracaso de la empresa acometida por el primero. Nos encontramos, pues, con un texto que requiere un doble Lector Modelo”; y más significativamente aún añade (p.276): “Nosotros suponemos que este tipo de interpretación ingenua, realizada con el ritmo de lectura normal, es precisamente la que Allais previó cuando preparaba su trampa textual”; y por último: “*Drame* se ha hecho cargo de sus posible errores (del lector

ingenuo) porque los ha planificado cuidadosamente: el error del lector ha sido arteramente provocado.” (p.277). Parece, pues, evidente que la fascinación que esta extraña pieza literaria ejerce sobre Eco se debe, sobre todo, a su carácter de complejo ingenio textual, cuya principal y rara habilidad consiste en conseguir manipular al lector, predefiniendo su respuesta interpretativa.

De acuerdo con la hipótesis interpretativa que trataremos de demostrar a lo largo de los tres siguientes epígrafes, **UN DRAME BIEN PARISIEN, constituye la PIEDRA ROSETA para descifrar *El nombre de la rosa***. Pues, al igual que sucede con la curiosa obrita de Allais, en *El nombre de la rosa* la auténtica “partida de damas” no se juega en el plano de la historia, sino en el **PLANO METATEXTUAL de las RELACIONES ENTRE EL AUTOR Y EL LECTOR**. Y de igual manera que en *Un drame bien parisien* Alphonse Allais “planifica -a decir de Eco (1979: 277)- cuidadosamente los errores del lector” con el fin de inducirle a conclusiones interpretativas equívocas; en *El nombre de la rosa*, Umberto Eco **se sirve de la peculiar ESTRUCTURA FORMAL del GÉNERO POLICIACO (del JUEGO PRAGMÁTICO entre AUTOR Y LECTOR que en este género se plantea) para PREVER los MOVIMIENTOS INTERPRETATIVOS de su LECTOR MODELO**. De acuerdo con la interpretación de Eco (1979: 275) “*Drame* es un METATEXTO que cuenta al menos TRES HISTORIAS: la historia de lo que les ocurre a sus *dramatis personae*, la historia de lo que le ocurre a su lector ingenuo y la historia de lo que le ocurre al propio cuento como texto (historia que, en el fondo, se identifica con la historia de lo que le ocurre a su lector crítico)”; de acuerdo con nuestra interpretación, ***El nombre de la rosa* es justamente un METATEXTO en el que también se cuentan TRES HISTORIAS: la de sus *dramatis personae*, la de su lector ingenuo y la de su lector crítico**. Con esta manera de proceder en literatura, que ciertamente contraviene su primeras ideas sobre la “obra abierta”, Umberto Eco consigue, sin embargo, algo que suelen pasar por alto sus críticos más severos: **demostrar a través de la praxis narrativa el TEOREMA TEXTUAL que propone en *LECTOR IN FABULA***.

En todo caso, no se puede decir, en justicia, que Eco no advierte a sus lectores no ingenuos de cuáles son sus maliciosas intenciones textuales. Precisamente en un capítulo de *Las apostillas* titulado “Costruire il lettore” dedicado al Lector Modelo y dedicado también a sus “Lectores Modelo”, expresamente señala:

*Che lettore modello volevo, mentre scrivevo? Un complice, certo, che stesse al mio gioco... Ma al tempo stesso volevo, con tutte le mie forze, che si disegnasse una figura di lettore, il quale, superata l'iniziazione, diventasse mia preda, ovvero preda del testo e pensasse di non voler altro che ciò che il testo gli offriva... E a questo punto dovrai essere mio, e provare il brivido della infinita onnipotenza di Dio, che vanifica*

*l'ordine del mondo. E poi, se sarai bravo, accorgerti del modo in cui ti ho tratto nella trappola, perché infine te lo dicevo ad ogni passo, ti avvertivo ben che ti stavo traendo a dannazione, ma il bello dei patti col diavolo è che li si firma ben sapendo con chi si tratta. Altrimenti, perché essere premiato con l'inferno?* (pp. 523-524)

### 6.3.1. EL PREFACIO Y LAS PISTAS TEXTUALES

Sobre la estrategia discursiva que Alphonse Allais elabora en *Un drame bien parisien* para construir su Lector Modelo, Umberto Eco comenta:

*Para construir un Lector Modelo hay que recurrir a algunos artificios semánticos y pragmáticos. Así pues, el cuento no tarda en tejer una red sutil de señales inlocutorias y de efectos perlocutorios, que cubre toda su superficie discursiva. (1979:278)*

De acuerdo con nuestra interpretación, las escasas páginas preliminares que bajo el título de “Naturalmente, un manuscrito” preludian la narración de Adso en *El nombre de la rosa* constituyen también un magnífico ejemplo de cómo se construye un cierto tipo de lector modelo diseñando cierta **ESTRATEGIA DISCURSIVA a través de diversos ARTIFICIOS SEMÁNTICOS Y PRAGMÁTICOS**. El presente epígrafe se consagra específicamente a analizar en qué consiste la estrategia discursiva que trama el Autor Modelo de *El nombre de la rosa* en ese curioso prefacio titulado “Naturalmente, un manuscrito”.

Habría que reparar, ante todo, en que la narración de Adso de Melk comienza en el “Prólogo”. No obstante, antes de llegar al “Prólogo”, el lector se encuentra con el ya mencionado “Naturalmente un manuscrito”, una sección narrativa de dudosa catalogación, por razones que analizaremos en otro lugar. Podríamos considerar, por el momento, que se trata de un *exergo*, en la medida en que es un texto que se halla fuera de la obra propiamente dicha; y hemos de recordar que, precisamente a propósito de los *exergos* de *Un drame bien parisien*, Umberto Eco señala (1979: 281) “Sólo los *exergues* parecen introducir alguna complicación: son herméticos. Pero en la primera lectura se los deja de lado (¿acaso no es ése el tratamiento que suelen recibir?)”. Veamos, pues, de qué se nos habla en este *exergue* inicial de *El nombre de la rosa*, algo más largo, por cierto que los que introduce Allais en *DBP*. Aquí encontramos un narrador, presumiblemente Umberto Eco, que nos explica los diversos avatares por los que cierto manuscrito, cuyo autor es Dom Adson de Melk, llegó a parar hasta él así como las múltiples peripecias por las que atraviesa su descubridor. El hallazgo fortuito consiste en un libro francés del 1842 escrito por Vallet y copia del manuscrito original del monje de Melk. No obstante, “Umberto Eco” -o bien, la instancia narrativa que aquí se dirige a

nosotros- cuenta que perdió el libro del mencionado Vallet y que, a pesar de la precisión de las referencias bibliográficas, no consiguió recuperarlo debido a su presunto carácter apócrifo. Con posterioridad, en 1970, halla en Buenos Aires otro libro de un tal Milo Temesvar, *Los vendedores de Apocalipsis*, donde se cita repetidamente el manuscrito de Dom Adson de Melk a partir de la fuente del padre Athanasius Kircher, aparentemente falsa también. En cualquier caso, de la complicada trama bibliográfica que Eco nos relata, se colige que la obra que el lector tiene entre sus manos es, en realidad, una traducción de la versión neogótica francesa de un abate llamado Vallet, la cual es una traducción de una edición latina que de Joannis Mabillon realiza en el s. XVII del manuscrito original de Dom Adson de Melk, un monje benedictino alemán, escrito en el s. XIV. De manera que el texto que en este *exergo* (o bien, *exergue*) se prologa, el texto de Adson de Melk, es el resultado final de una serie de traducciones o versiones del original, lo que significa que, de ser cierto lo que Eco nos cuenta, al lector le llega en un tercer o cuarto grado de transmisión.

Tal y como veremos en el siguiente epígrafe, “Evidentemente, un manuscrito” posee una función ciertamente ambigua en *El nombre de la rosa*, en la medida en que, si consideramos que la instancia narrativa que aquí relata los hechos es ficticia (el pseudo-editor “Umberto Eco”), nos encontramos ante el primer nivel diegético de una estructura de narraciones encajadas; y si, por el contrario, entendemos que, pese al tono “evidentemente” irónico del *exergo* quién aquí nos habla es el autor real (si bien, enmascarado), nos hallamos, más bien, ante un prefacio. En el presente epígrafe nos ocuparemos exclusivamente de esa **PRIMERA FUNCIÓN que este texto ejerce en calidad de PREFACIO**. Y lo cierto es que “Evidentemente, un manuscrito” alimenta en buena medida la expectativa de que el lector se encuentra ante un prefacio. No únicamente por su situación al inicio de *El nombre de la rosa*, sino, sobre todo, porque, con independencia del vacilante *status* entre ficción y no-ficción en el que se mueve, no se puede desestimar la decisión de disponer un espacio textual autónomo e independiente del resto de la novela, pero, a la vez, claramente vinculado a la narración central en la medida en que predica algo sobre ella: aquí se trata acerca de las vicisitudes relativas a la edición del “manuscrito”, del estilo que el “editor” decide adoptar para “traducirlo”, y también encontramos toda una serie de interesantes comentarios finales acerca de la oportunidad de publicar esta novela en el presente momento histórico. De manera que, pese a la clave eminentemente ficticia e irónica en la que se plantean todas estas cuestiones, aquí se nos está presentando o introduciendo la novela y también se nos proporcionan toda una serie de indicaciones más o menos fidedignas en torno a ella. Nos hallamos, pues, ante lo que Genette (1962: 11-12) clasifica dentro de la categoría de **paratexto**, en la que incluye elementos tales como títulos, subtítulos, advertencias, prefacios, prólogos... y cuya función estriba en procurarle a la obra un entorno

comunicativo. A juicio de Genette (*ibíd.*, p. 12), las relaciones que el paratexto mantiene con el texto constituyen “un lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector -lugar en particular de lo que se llama, desde los estudios de Philippe Lejeune sobre la autobiografía, el *contrato (o pacto)* genérico”. En este mismo sentido, Pozuelo Yvancos (1989: 234-35) señala que no hay novela que no vincule al lector a aceptar una retórica determinada, una ordenación convencional en virtud de la cual se constituye y define el objeto textual o, dicho de otro modo, que en toda obra tiene lugar la contracción de un pacto narrativo.

No obstante, en el caso de *El nombre de la rosa*, y más específicamente de este muy *sui generis* prefacio que lleva por título “Evidentemente un manuscrito”, determinar en qué consiste el pacto narrativo así como las condiciones pragmático-comunicativas que al lector se le proponen no es, desde luego, tarea sencilla. Ante todo, porque ni la ambigua identidad del autor del prefacio -a caballo entre el autor real y el “ficticio editor”-, ni el tono eminentemente irónico y paródico que caracteriza este texto introductorio facilitan en absoluto la aclaración de tales condiciones. Pero, fundamentalmente, porque -al menos, de acuerdo con nuestra interpretación- en el presente caso dicho pacto narrativo no sólo no se explicita, sino que obedece a un hermético **JUEGO DE ALUSIONES INTERTEXTUALES y PISTAS TEXTUALES** (como herméticos son, a juicio de Eco (1979: 281), los *exergues* que Allais introducía en *Un drame bien parisien*). Veamos, pues, en qué consisten las diversas alusiones intertextuales, que -como veremos- actúan al mismo tiempo como pistas textuales y que será preciso interpretar a la luz de *Las apostillas a El nombre de la rosa*.

1. Comencemos por el principio, es decir, por el propio título del prefacio a *El nombre de la rosa*: **Naturalmente, un manuscrito**. En realidad, si aplicamos una **clave interpretativa puramente literal** (la que presumiblemente utilizaría el “lector ingenuo”), este título únicamente resume y tematiza el contenido esencial de las cuatro páginas que siguen a continuación, las cuales, como ya dijimos, tratan sobre los diversos avatares que corre el manuscrito de Dom Adson de Melk.

Pero si, por el contrario, aplicamos una clave interpretativa menos literal, situándonos en un nivel más sofisticado de lectura (aquél en el que presumiblemente se situaría el lector no-ingenuo), rápidamente comprendemos que “Naturalmente, un manuscrito” constituye una alusión intertextual e irónica al **artificio de la garantía de autenticidad**, convención literaria de sobra conocida que casi de manera automática nos remite al *Quijote* de Cervantes y a su no menos irónica utilización de dicho artificio a través de la figura de Cide Hamete Benengeli. Recordaremos que, mediante el recurso del hallazgo de un manuscrito, Cervantes, jugando a quedarse un paso atrás, interpolaba a un tal Cide Hamete Benengeli, quien se presentaba como uno de esos cronistas a la



antigua usanza, que, más que fabular, transcribía fielmente las portentosas gestas del caballero de La Mancha, Don Alonso Quijano. No obstante, al fingir que delegaba su responsabilidad en el personaje de Cide Hamete, Cervantes, lejos de cuestionar su propia posición como autor del *Quijote*, pretendía más bien poner en entredicho, parodiándola, la figura del cronista medieval que aspiraba a dar por ciertos toda una serie de hechos ficticios (las heroicas hazañas de los caballeros), o para ser más exactos, unos hechos que ya habían entrado a formar parte de lo que la mentalidad moderna, no así la medieval, catalogaba como perteneciente a la ficción. Así que, paradójicamente, el artificio de la garantía de autenticidad venía en este caso a sustraerle toda credibilidad no sólo a Cide Hamete, sino, por extensión, a todos los artífices de un tipo de literatura que, como la de las novelas de caballerías, ya resultaba ingenua y periclitada en las postrimerías del Renacimiento. Y apurando algo más, la ironía de Cervantes alcanzaba al pacto tácito que hasta finales del siglo XVI se había mantenido entre un público básicamente iletrado y todavía inserto en la tradición oral (la difusión de la imprenta era reciente aún) y un tipo de autor que ni siquiera poseía una conciencia exacta de su identidad como yo-autor, sino que simplemente se presentaba como mero cronista de gestas o historias más o menos fabulosas, pero supuestamente verídicas, o consideradas como tal tanto por sus relatores como por sus oyentes. Tenemos, pues, que la socarrona burla de Cervantes logra subvertir, seguramente sin pretenderlo, un doble frente que había permanecido básicamente inalterado hasta mediados del siglo XVI: un modelo de autor, el cronista anónimo y veraz; y, en consecuencia, un pacto narrativo implícito entre el autor (cronista) y su audiencia (oyentes) conforme al que se suponía que lo relatado se correspondía con una crónica verídica de gestas presuntamente acaecidas en la realidad, habida cuenta de que en aquel momento histórico ni siquiera estaba completamente definida (o por lo menos, no se definía conforme a los cánones actuales) la también moderna diferencia o frontera entre el género documental y el género de la ficción, es decir, lo que hoy conocemos como literatura. En este sentido, el gesto de Cervantes supone un doble movimiento: la liquidación del modelo de autor y del pacto narrativo vigentes hasta el XVI y, al mismo tiempo, la sanción del modelo emergente de autor, es decir, del yo-autor entendido como sujeto creador y propietario de su obra, así como del nuevo tipo de pacto narrativo que comienza a consolidarse por aquella época.

Cuatro siglos después, Umberto Eco repite (cita) y replica (responde) al gesto de Cervantes. En este caso, y como ya vimos, nos encontramos con Umberto Eco, autor empírico de *El nombre de la rosa*, quien, como Cervantes, decide quedarse entre bambalinas e interpolar, a su vez, una instancia ficticia, "Umberto Eco", que se presenta como editor y traductor del manuscrito de Dom Adson de Melk, en el que se relatan las aventuras del caballero Guillermo de Baskerville. En ambos casos se trata, pues, de la **delegación de la responsabilidad del autor en una instancia ficticia**, bien sea el

antiguo cronista, bien, el moderno editor y traductor. No obstante, parece evidente que, dado el considerable lapso de tiempo que separa a Eco de Cervantes, ese mismo "gesto" necesariamente posee un significado diverso, en razón del también diverso contexto histórico y literario en que cada cuál se sitúa. He ahí la ambigua naturaleza de toda cita, que al tiempo que se plantea como repetición, supone cierta ineludible *differance* respecto del original que se cita. Aparte de que, muy probablemente, la intención del autor -y justamente de eso se trata en cualquier prefacio- al introducir esa figura vicaria del cronista/editor es diferente en cada caso. Y, en efecto, al leer algo más detenidamente el prefacio, descubrimos que, no por azar, Eco introduce una variación de interés respecto del original cervantino, al situarse a sí mismo, "Umberto Eco", como ficticio editor y traductor de *El nombre de la rosa*, con lo que viene a colocarse en la posición que Cervantes le asignaba al pobre y burlado Cide Hamete Benengeli. A primera vista, daría la sensación de que, a diferencia de Cervantes, quien desacreditaba la figura de Cide en tanto que representante de un modelo de autor y de literatura anteriores a él, pero en ningún caso se cuestionaba a sí mismo; en el prefacio de *NR* lo que precisamente se pone en tela de juicio es la figura del propio autor, encarnado en "Umberto Eco". De hecho, vemos que aquí se "rebaja" al autor a la condición de mero cronista y relator de historias ajenas, o en su versión más moderna y revisada, a la posición de editor y traductor. Obviamente, no habría que tomar el "gesto" de Eco al pie de la letra. Es decir, no se trata de que Umberto Eco pretenda poner en entredicho su autoría empírica, la cual queda fuera de toda duda, entre otras cosas, porque es su nombre el que aparece estampado en la portada del libro. Se trata, más bien, si nuestra interpretación es correcta, de ilustrar una de las premisas fundamentales de la estética postmoderna, la "**MUERTE DEL AUTOR**", a través de la máscara del moderno amanuense, o del editor-traductor. Y de hecho, *Las apostillas* vienen a confirmar la hipótesis anterior, pues, tal y como ya vimos más detenidamente en III.1., en este breve opúsculo de 1983 Umberto Eco toma como punto de partida de su disertación en torno a *El nombre de la rosa* precisamente el *topos* postmoderno de "la muerte del autor", hasta el punto de declarar de forma explícita: "L'autore dovrebbe morire dopo aver scritto. Per non disturbare il cammino del testo" (p. 513). Este planteamiento, que, evidentemente, no alude a la muerte física del autor, ni siquiera a su muerte simbólica (pues, al igual que Eco y a diferencia de los cronistas medievales, los escritores contemporáneos no olvidan jamás rubricar sus obras con su propia firma), arranca de las reflexiones acerca del texto literario que ciertos sectores críticos como el grupo *Tel Quel*, y muy en particular, Julia Kristeva, llevaron a cabo a partir de las ideas pioneras de Bajtín en torno al dialogismo y la polifonía<sup>132</sup>. Parece probable que a la luz de este

<sup>132</sup> Muy brevemente expuesto, digamos que las teorías de Kristeva (1967) sobre la intertextualidad de la obra literaria lograron poner en jaque, o "desenmascarar" -vocablo de moda en aquel entonces-, las

contexto teórico y literario -que, a las alturas de los años ochenta, se había convertido en el paradigma hegemónico- la introducción del artificio de la garantía de autenticidad en clave irónica fácilmente se interprete -por parte de aquellos lectores no-ingenuos y *a la page* en cuestiones de teoría literaria- no ya como una burla de los antiguos cronistas medievales (como se leería en el contexto histórico del S.XVI), sino como una amable **parodia del modelo de autor decimonónico** que consideraba su creación como original y su obra como propiedad exclusivamente suya. De acuerdo con el código estético emergente en las décadas de los setenta y ochenta que proclama la “muerte del autor-demiurgo” y el franco retroceso de la originalidad como valor literario, la figura del cronista medieval (o su versión más moderna y revisada del editor-traductor), quien, lejos de reivindicar la originalidad de sus obras, se presentaba como el anónimo relator de las historias de otros, pueden fácilmente leerse como emblemas representativos de ese nuevo modelo de autor así como del tipo de pacto narrativo que lleva aparejado que ya se había convertido en el paradigma hegemónico (e incuestionable) en la década de los ochenta.

2. Veamos ahora la **SEGUNDA de las PISTAS TEXTUALES** que, si nuestra interpretación es correcta, desliza el Autor Modelo para el Lector Modelo de “Evidentemente, un manuscrito” en *El nombre de la rosa*. En el prefacio se nos dice:

*Pensándolo bien, no eran muchas las razones que podían persuadirme a entregar a la imprenta mi versión italiana de una oscura versión neogótica francesa de una edición latina del siglo XVII de una obra escrita en latín por un monje alemán del XIV. (NR, p. 12)*

Y en este mismo sentido:

*Porque es historia de libros, no de miserias cotidianas, y su lectura puede incitarnos a repetir, con el gran imitador de Kempis: “In omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro.” (NR, p. 13)*

Si atendemos al **nivel puramente literal**, la primera cita no es sino una reiteración de la divertida burla a propósito del manuscrito que anima el argumento del prefacio. En cuanto a la segunda, no deja de decir la verdad acerca de la novela (o el manuscrito) que

---

categorías heredadas de las poéticas tradicionales (i.e. decimonónicas) de la “autonomía del texto” y la “autonomía del sujeto-autor”. Y a partir de ahí, se desmontaron los “prejuicios”, presumiblemente “pequeño-burgueses”, acerca de la **originalidad** como atributo esencial del artista y del texto como **propiedad del autor**. Pues si todo texto era, a despecho de su autor, un intertexto”, es decir, un espacio en el que se cruzan múltiples textos (o voces) procedentes de otros autores y épocas, el autor debía por fuerza abandonar su papel de demiurgo al estilo romántico así como sus, hasta aquel entonces, indiscutibles prerrogativas sobre la propiedad de la obra.

a continuación se presenta, pues, la historia que Adso relata es, fundamentalmente, una “historia de libros, no de miserias cotidianas”, en la medida en que todo su argumento gira en torno al también perdido manuscrito de la *Comedia* de Aristóteles.

Pero si, como acabamos de hacer con el título “Naturalmente, un manuscrito”, aplicamos una clave de lectura menos literal, y lo que es más importante, atendemos al contexto comunicativo (cultural, literario y crítico) en el que se publica *El nombre de la rosa*, las citas anteriores seguramente adquirirán un sentido sustancialmente diferente. Merece la pena recordar, a este respecto, que en las décadas de los setenta y ochenta el tópico de la “muerte del autor” -ya mencionado con anterioridad- corre indisolublemente ligado a una concepción intertextual de la obra literaria, que desafía la consideración estructuralista del texto como espacio completamente autónomo e independiente tanto de otros textos como de la propia realidad extra-lingüística. Como ya apuntamos con anterioridad, es Julia Kristeva quien, al difundir las teorías de Bajtin en el occidente europeo, pone en circulación la noción de intertextualidad, idea esta absolutamente central para la poética postestructuralista del texto literario. Pero, a diferencia de Bajtín, quien utiliza los conceptos de “polifonía” y “dialogía” para referirse a ciertas manifestaciones literarias específicas<sup>133</sup>, Kristeva amplía el ámbito de acción de ambos conceptos, al considerar que todo texto literario incorpora de manera más o menos consciente otros textos precedentes. O en otras palabras, Kristeva entiende que la intertextualidad -concepto acuñado por ella- no es un rasgo distintivo de ciertos textos particulares, sino el mecanismo de producción del texto estético como tal; lo que, por así decirlo, define su *status* ontológico. No obstante, y tal y como señala Manfred Pfister (1991: 15), la teoría sobre la intertextualidad experimentó todavía una modificación añadida al verse trasladada al ámbito del debate crítico norteamericano. De forma que el concepto de “intertextualidad” que, en las teorías de Kristeva, poseía un carácter meramente descriptivo, pasó a adoptar un talante claramente programático en el contexto del debate literario estadounidense de los años setenta y ochenta, un debate cuyos exponentes más eximios poseían la doble condición de literatos y

<sup>133</sup> Para ser exactos, Mijail Bajtin acuña los conceptos seminales de “dialogismo” y “polifonía” a partir de sus estudios sobre las prácticas carnavalescas en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* y de sus investigaciones sobre la obra de Dostoievski (*Problemas de la poética de Dostoievski*). En el curso de dichas investigaciones, Bajtin descubre la existencia de ciertas manifestaciones literarias concretas, como la sátira menipea, o bien, algunas obras específicas -las de Rabelais, Shakespeare o Dostoievski, por ejemplo- que exhiben esa cualidad polifónica y dialógica. Se trata de obras que, a juicio de Bajtin, se plantean no como un discurso monocorde por parte del autor en el que todas las voces estarían sujetas en última instancia al punto de vista único (o monológico) de éste, sino como discurso en que el autor incorpora y transmite otras voces distintas a la suya propia, otorgándoles, por así decirlo, pleno derecho y libertad de expresión. En este sentido, es en el que, para Bajtin, el autor se convierte en “transmisor” de otras voces no sólo procedentes de la tradición literaria (otras obras anteriores a la suya), sino de las propias “voces de la calle”, o sea, las voces del mundo real, precisamente de aquella realidad extra-lingüística que el estructuralismo procuraba a toda costa mantener al margen de la obra literaria.

académicos. Escritores como Barth, Barthelme, Pynchon o Federman constituyeron en el curso de los años ochenta no sólo la *avant-garde* de la literatura norteamericana contemporánea, sino también la avanzadilla de un discurso crítico cuyas reflexiones dan cobijo teórico a su propio ejercicio literario. Muy acertadamente, Pfister (*ibid.*) observa que, a partir de dichas reflexiones -y, muy en particular de las ideas de John Barth (1967 y 1980) sobre lo que él mismo bautizó como “La literatura del agotamiento” y “La literatura del relleno (replenishment)”-, la intertextualidad llegó a convertirse en la **marca de fábrica** o el sello distintivo de la literatura postmoderna.

A la luz de este contexto, que no es otro que el de la así llamada **literatura postmoderna** así como de aquel círculo crítico que le da cobijo teórico, se entiende bastante mejor el sentido al que presumiblemente apuntan las dos citas del prefacio arriba referidas. Ya que, de acuerdo con dicho contexto crítico-literario, ambas citas fácilmente se pueden interpretar como veladas alusiones al **CARÁCTER INTERTEXTUAL** de *El nombre de la rosa*. Y en este mismo sentido, los diversos estadios de transmisión y traducción por los que pasa el manuscrito de Adso de Melk (de Joannis Mabillon al abate Vallet, de Vallet a “Umberto Eco”) también pueden interpretarse como una metáfora del estadio intertextual de la propia novela, *El nombre de la rosa*, la cual está efectivamente construida mediante procedimientos intertextuales (i.e. incorpora numerosas citas de diversos autores medievales y también modernos). No obstante, y por si acaso algún lector no ingenuo -pero sí despistado- no acertara a “pescar” la pista textual del prefacio, en *Las Apostillas a El nombre de la rosa* Umberto Eco facilita, esta vez de forma bastante más explícita, el contexto en el que será preciso que el “lector no-ingenuo” (o sea, el Lector Modelo del prefacio) decodifique las dos citas anteriores así como el propio argumento relativo al hallazgo del manuscrito. En uno de los epígrafes titulado “La maschera”, Eco explica que, al concebir *El nombre de la rosa*, decidió contar la Edad Media a través de un cronista de la época, lo cual, como él mismo señala divertido, le hacía sentirse como Snoopy diciendo “Era una bella mañana de finales de noviembre”<sup>134</sup>. La solución técnica que Eco encuentra para este problema, que no es otro que el de reinstaurar el viejo formato de la novela decimonónica -tan vejado y vilipendiado desde el modernismo hasta la postmodernidad-, es, según asegura el semiólogo, contar la historia a través de una máscara, es decir, de la *dramatis persona* de Adso. Pero lo relevante a efectos de decodificar la pista textual que ahora perseguimos es reparar en cómo Eco -excelente semiólogo y buen conocedor de los códigos culturales vigentes en cada momento histórico- acierta a conectar “la máscara” con la intertextualidad en una magnífica pirueta comunicativa:

<sup>134</sup> Textualmente, Umberto Eco señala: “Si può dire “Era una bella mattina di fine di novembre” senza sentirsi Snoopy? Ma se lo avessi fatto dire a Snoopy? Se cioè “era una bella mattina...” lo avesse detto qualcuno che era autorizzato a dirlo, perché così si poteva fare ai suoi tempi? Una maschera, ecco cosa mi occorreva. (ANR, p.512)

*Mi sono messo a leggere i cronisti medievali, per acquistarne il ritmo, e il candore. Essi avrebbero parlato per me, e io ero libero da sospetti. Libero da sospetti, ma no dagli echi dell'intertestualità. Ho riscoperto così ciò che gli scrittori hanno sempre saputo (e che tante volte ci hanno detto): i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata. Lo sapeva Omero, lo sapeva Ariosto, per non dire di Rabelais o di Cervantes. Per cui la mia storia non poteva che iniziare col manoscritto ritrovato, e anche quella sarebbe stata una citazione (naturalmente).(ANR, p. 513).*

3. Veamos ahora, por último, la que, a nuestro modo de ver, constituye la **TERCERA PISTA TEXTUAL** de “Evidentemente, un manuscrito”:

*Pero en 1970, en Buenos Aires, curioseando en las mesas de una pequeña librería de viejo de Corrientes, cerca del más famoso Patio del Tango de esa gran arteria, tropecé con la versión castellana de un librito de Milo Temesvar, 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, al referirme a otra obra suya posterior, Los vendedores de Apocalipsis. (NR, p. 11)*

Parece evidente que la sola mención de un libro encontrado en Buenos Aires que lleva por título *Del uso de los espejos en el juego de ajedrez*” supuestamente atribuida a Milo Temesvar) es más que suficiente para convocar la imagen de Jorge Luis Borges. La alusión a dos de los símbolos más emblemáticos y por lo mismo más fácilmente identificables de Borges, los espejos y el ajedrez, ilumina, además y tal y como asegura Ursula Schick (1984: 262-265), la procedencia de una serie de técnicas estilísticas que se utilizan en el prefacio : utilizar notas a pie de página para dotar al texto de una fingida apariencia de ensayo; la invención de datos bibliográficos que propician la ilusión de cierta verosimilitud histórica; la mezcla de personas o lugares existentes, como Etienne Gilson, con otras referencias a personas o lugares ficticios o pseudo-exactos. Todo ello nos inclina a considerar -como asegura Schick (*ibíd.*)- al escritor argentino como antecesor a quien Eco debe la técnica del “juego entre realidad y ficción” que el prefacio pone en escena. Pero, también -sugeriríamos nosotros-, nos invita a convertir a Borges en el precedente literario de esa especie de **GÉNERO HÍBRIDO ENTRE el ENSAYO y la FICCIÓN**, que Eco practica en *El nombre de la rosa* (aunque, a nuestro entender, de manera radicalmente diferente a cómo lo hace Borges). No es ningún secreto que Borges practica con el auxilio de todas estas técnicas un género peculiarmente espúreo que se sirve de ciertas convenciones propias del ensayo -las que acabamos de mencionar- para narrar lo que, sin embargo, son ficciones. Asimismo, el extrañamiento de las convenciones discursivas del ensayo

conlleva la consiguiente ironía o parodia de las mismas y, por tanto, cierta subversión de las categorías de verosimilitud, verdad, etc. Éste es el telón de fondo que, suscitado por la mera evocación del escritor argentino, proporciona un marco de referencia al ejercicio de una teoría ficcionalizada o de una ficción teórica, si bien, a nuestro parecer, en un sentido que dista mucho de parecerse al que anima los relatos de Borges.

### 6.3.2. LA NARRACIÓN: NIVELES NARRATIVOS Y NIVELES COMUNICATIVOS.

Si, como ya apuntamos en el epígrafe anterior, consideramos que el narrador del prefacio es una *dramatis persona* (“Umberto Eco”), encontramos que “Naturalmente, un manuscrito” no cumple únicamente la función de prefacio, sino que, además, constituye un primer nivel narrativo<sup>135</sup>. Desde este punto de vista, habría que considerar que en *El nombre de la rosa* hay, por lo menos, **DOS NIVELES DIEGÉTICOS O NARRATIVOS**. En el primero, un narrador extradiegético (que no participa como personaje en la acción narrativa), el pseudo-editor-traductor del manuscrito, “Umberto Eco” nos relata, como acabamos de ver, el ficticio encuentro de dicho manuscrito, la subsiguiente pérdida del mismo y toda la serie de “peripecias bibliográficas” por las que hubo de transcurrir la traducción y publicación de dicho texto. Y en el segundo nivel narrativo, Adso hace las veces de narrador intradiegético que nos cuenta un relato en segundo grado o metadiegético acerca de ciertos acontecimientos criminales que tuvieron lugar en una abadía medieval ubicada en un incierto lugar del Norte de Italia. Habría que entender, por tanto, que la primera narración, la del prefacio, viene a enmarcar la segunda narración de Adso que abarca todo el resto de esta novela. Se trata, pues, de una estructura de narraciones encajadas, similar (no por casualidad) a la que, por ejemplo, se plantea en *El Quijote* de Cervantes, donde también encontramos a Cide Hamete Benengeli como traductor de un manuscrito. Y de hecho, una vez más, el propio Eco, anticipando la interpretación de su novela, nos confirma la idea anterior en *Las apostillas*:

*Per cui la mia storia non poteva che iniziare col manoscritto ritrovato, e anche quella sarebbe stata una citazione (naturalmente). Così scrissi subito l'introduzione, ponendo la mia narrazione a un quarto livello di incassamento, dentro a altre narrazioni: io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse...*

Sin embargo, el verdadero interés de distinguir entre ambos niveles diegéticos no radica tanto, en realidad, en la complejidad estructural que presenta *El nombre de la*

<sup>135</sup> cf. Gerard Genette (1972: 283-289).

*rosa* (aunque también), cuanto en la idea de que, si nuestra interpretación es correcta, **cada NIVEL NARRATIVO se corresponde con un NIVEL COMUNICATIVO (O PRAGMÁTICO) diferente y postula un LECTOR MODELO también diferente en cada caso.** Ya que mientras que la narración de Adso se halla preferentemente dirigida al, digámoslo así, “**lector ingenuo**”, el prefacio, tal y como hemos ido viendo en el epígrafe anterior, va destinado al “**lector no-ingenuo**”. Distinción (entre el “lector ingenuo” y el “lector no-ingenuo”) que, por otra parte y como ya se dijo en otro lugar, es la que implícitamente vertebra todo el discurso interpretativo de Eco sobre su novela en *Las apostillas*<sup>136</sup>. Curiosamente, Eco no deja de advertir allí de pasada (p. 518) que la narración de Adso es lo que menos ha impresionado a los lectores cultos (los no-ingenuos), pero es, quizás, el elemento que ha hecho legible la novela para los lectores no sofisticados (los ingenuos). Lo que, obviamente, Eco decide pasar por alto es que el prefacio, con todas sus cifradas alusiones al marco “políticamente correcto” de la literatura postmoderna es lo que hace que esta novela resulte legible para cierto tipo de lectores cultos y sofisticados. Veamos, pues, rápidamente cómo funcionan cada uno de estos niveles narrativos.

**1. Del PRIMER NIVEL NARRATIVO** ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior, analizando la estrategia discursiva que aquí se emplea así como las diversas pistas textuales (o artificios semánticos y pragmáticos) que forman parte de dicha estrategia.

Así que en este epígrafe nos centraremos de manera más específica en **CÓMO este PRIMER NIVEL DIEGÉTICO APELA a un cierto TIPO DE LECTOR EMPÍRICO y POSTULA un determinado LECTOR MODELO.**

Lo primero que sería preciso tener en cuenta es que, como ya hemos explicado, la narración de “Evidentemente, un manuscrito” funciona, además de como primer nivel narrativo, como prefacio de *El nombre de la rosa*. Y como tal prefacio plantea una **situación comunicativa** en la que el **autor**, pues pese a su máscara de editor se sobreentiende tácitamente que de él se trata, apela o se dirige al **lector**. Con todo, lo verdaderamente importante es determinar a qué tipo de lector se dirige y cómo lo hace. Por lo pronto, el propio título, “Evidentemente, un manuscrito”, ya constituye en sí mismo un reclamo, un guiño deliberadamente cómplice mediante el que el autor se refiere irónicamente -como ya explicamos- al artificio de la garantía de autenticidad y, por extensión, al *Quijote* de Cervantes. De manera que, tal y como asegura Ursula

<sup>136</sup> Textualmente, Eco señala: “Leggendo le critiche, mi accorgo che questo è uno degli aspetti del romanzo che ha meno impressionato i lettori colti, o almeno, direi che nessuno lo ha rilevato, o quasi. Ma mi chiedo ora se questo non sia stato uno degli elementi che hanno determinato la leggibilità del romanzo da parte di lettori non sofisticati. Si sono identificati con l’innocenza del narratore, e si sono sentiti giustificati anche quando non capivano tutto. Li ho restituiti ai loro tremori di fronte al sesso, alle lingue ignote, alle difficoltà del pensiero, ai misteri della vita politica...” (ANR, p.518)



Schick (1984: 272), “El adverbio “naturalmente” postula una clase específica de lectores y remite a modelos literarios corrientes, como la tradicional garantía de autenticidad, mediante la transferencia de la responsabilidad a un autor anterior, o la limitación del papel del narrador a la función de *editor*.”. Se postula, en consecuencia, un determinado Lector Modelo, aquél capacitado para decodificar la alusión y también la “evidente” ironía implícita en el título; y, paralelamente y en la medida en que -como decía Genette (1962:12)- el prefacio constituye un lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra, o sea, de su acción sobre el lector, se establece aquí un determinado contrato narrativo con este Lector Modelo. En este caso, el contrato en cuestión bien puede describirse en términos análogos a los que el propio Eco (1979: 278) utiliza para describir la obra de Alphonse Allais:

*... un contrato recíproco de cortés desconfianza: “Vosotros no creéis lo que os cuento y yo sé que no os lo creéis; pero, admitido esto, seguidme con buena voluntad cooperativa, como si estuviese diciéndoos la verdad”. Técnica que Searle (1975) ha definido como “**aserción ficticia**” y que aquí aparece con más claridad que en otros textos. (Negrita nuestra)*

Una vez que, a través del título, ya se ha apelado al lector empírico al que van dirigidas estas páginas, se ha postulado el Lector Modelo y se ha establecido ese “contrato recíproco de cortés desconfianza”, el texto “no tarda en tejer -como también asegura Eco (1979:278) a propósito del cuento de Allais- una red sutil de **señales inlocutorias** y de **efectos perlocutorios**, que cubre toda su superficie discursiva”. Las “señales inlocutorias”, o utilizando una expresión menos técnica, las pistas textuales son precisamente todas **las alusiones intertextuales** que hemos venido analizando en el capítulo anterior. Hay que reparar, en este sentido, en que el prefacio se construye con una “gran economía de medios”, pues, en realidad, únicamente encontramos dos alusiones intertextuales claras: Borges, Cervantes, y como mucho Manzoni, a quien también se convocaría mediante el ya citado artificio de la garantía de autenticidad. Mucho más interesante, a nuestro modo de ver, es el hecho de que todas estas alusiones poseen un carácter deliberadamente reconocible (reconocible, al menos, para la crítica de cuño postmoderno que en la década de los años ochenta florecía por doquier). Ya que lo que aquí se cita no son ciertos fragmentos de las obras de Cervantes o Borges, sino unos cuantos tópicos inevitablemente ligados a ellos: el artificio de la garantía de autenticidad (la mención al manuscrito) en el caso de Cervantes; y Buenos Aires, el Patio del Tango y una obrita (apócrifa, por cierto) titulada “Del uso de los espejos en el juego de ajedrez”, que evidentemente resumen los aspectos más reconocibles de la imagen de Borges. No parece forzado, por tanto, interpretar que las escasas y ciertamente reconocibles citas del prefacio constituyen en cierta medida lo que Eco

(1975: 238-241 y 1979: 278) denomina **expresiones hipercodificadas**<sup>137</sup>, es decir, expresiones que de antemano ya están cargadas de cierto significado altamente convencional, razón por la que, muy probablemente, activarán de forma inmediata toda una serie de presuposiciones interpretativas de parte del lector, o más exactamente, de aquel lector capaz de reconocerlas. O dicho de otra manera, las alusiones intertextuales funcionan en este caso como unidades hipercodificadas que producen cierto efecto perlocutorio en el Lector Modelo.

Habría que preguntarse ahora cuál es el significado de todas esas alusiones, o bien, a qué sentido apuntan. En parte, ya hemos tratado de responder a esta pregunta a lo largo de todo el capítulo anterior. No obstante y tal y como asegura Ursula Schick (1984: 275), habría que advertir que todas las alusiones intertextuales e intratextuales del prefacio apuntan a una misma cuestión: “La tesis básica es idéntica: los textos pueden descubrirse con la ayuda de otros textos; la existencia necesaria de determinados textos tiene una razón evidente en el hecho de que existen otros textos.” Nosotros diríamos incluso que todas las citas apuntan, en realidad, a **tematizar la intertextualidad**, situándola en un primer plano. En este sentido, las alusiones intertextuales del prefacio se corresponden con lo que Manfred Pfister, en su excelente artículo sobre la intertextualidad (1991: 16-17), denomina como la “**cita citada**” o la “**cita a la segunda potencia**”. A diferencia del uso que de las citas o la erudición de las notas a pie de página hacía el modernismo (recuérdese *La tierra baldía* de T.S.Eliot, los *Cantos* de Ezra Pound, o el *Ulises* de James Joyce), a juicio de Pfister (*ibíd.*), la postmodernidad hace un empleo de la intertextualidad diferente, “la cita citada”, cuyo último propósito parece ser el de poner en primer plano la intertextualidad misma y fundamentar con hechos **la opinión postestructuralista según la cual cada texto se refiere a pre-textos** y estos, a su vez, a otros textos anteriores, en una especie de *regressum ad infinitum*.

2. Para finalizar este capítulo relativo a la narración de *El nombre de la rosa*, conviene analizar, por último, el **TIPO DE RELACIONES** que existen entre los **DOS NIVELES NARRATIVOS**, es decir, entre el “**PREFACIO**” y la **NARRACIÓN DE ADSO**.

<sup>137</sup> En el *Tratado de semiótica general*, Umberto Eco (p.238-241) ofrece una explicación por extenso de la hipercodificación. Entre otras cosas, señala (p.239) “Todas las reglas retóricas y estilísticas que operan en cualquier lengua constituyen ejemplos de hipercodificación. Un código establece que determinada combinación gramatical es comprensible y aceptable y una regla retórica posterior (que no niega la anterior, sino que la admite como punto de partida) establece que esa combinación sintáctica debe usarse en circunstancias específicas con determinada connotación estilística... La hipercodificación es una actividad innovadora que va perdiendo poco a poco su capacidad de provocación y produce aceptación social.” (pp. 239-240) y más adelante, añade (p.241): “y, en efecto, el artista malo, el manierista, el repetidor de un éxito, no hace otra cosa que coser entre sí unidades hipercodificadas y cargadas ya de connotaciones artísticas.”

Al analizar el *Jardín de senderos que se bifurcan* ya mencionamos las diversas modalidades de relación que, de acuerdo con el estudio de Genette (1972:287-289), se pueden establecer entre los distintos niveles narrativos de un relato. En el caso de *El nombre de la rosa*, no existiría -al menos, a primera vista- una causalidad directa entre los acontecimientos de la diégesis (el primer nivel de narración) y la metadiégesis o relato en segundo grado (el segundo nivel narrativo); ni tampoco una relación de carácter temático entre ambos niveles. Se trata, más bien, de esa tercera posibilidad comentada por Genette (*ibíd.*), según la cual no se mantiene ninguna relación explícita entre los dos niveles narrativos. En este sentido, el único vínculo que, en principio, asegura la conexión entre la primera narración, a cargo del editor/traductor "Eco" y la narración de Adso es el hecho de que en el primero se nos explica el imaginario proceso de transmisión y traducción por el cual ha pasado el texto de Adso hasta llegar a manos del lector.

Sin embargo, en un análisis algo más detenido, encontramos que las relaciones entre el prefacio y la narración central son considerablemente menos anecdóticas de lo que, a primera vista, pudiera parecer. De hecho, si cotejamos más atentamente ambos niveles narrativos descubrimos que, de nuevo, existe una llamativa cantidad de **REFERENCIAS CRUZADAS Y RELACIONES INTRATEXTUALES** que ligan el capítulo introductorio con la narración de Adso. Aunque, como ya vimos en el "Estado de la cuestión", son numerosos los críticos consagrados al estudio de las relaciones intra e intertextuales que atraviesan esta novela, Ursula Schick (1984) ha rastreado con particular rigor las referencias intratextuales que vinculan el prefacio con la narración de Adso. Señala, por ejemplo, Schick (*ibíd.*, pp. 272-273) que la búsqueda del manuscrito de Adso, acerca de la que trata el prefacio, prelude la búsqueda del texto de Aristóteles en el cuerpo central de la novela. Y hasta incluso se juega aquí con algunos detalles invertidos en forma especular, como el hecho de que, en el primer caso, el manuscrito de Adso sea descubierto por casualidad, para volver a extraviarse más tarde y, finalmente, reaparecer interpolado en otro texto; por el contrario, el texto de Aristóteles no es lo que se busca inicialmente, sino que la búsqueda del asesino conduce a Baskerville a postular la existencia de un libro relacionado con las muertes, pero, cuando finalmente, se encuentra, vuelve a desaparecer literalmente tragado por Jorge de Burgos. De manera que, mientras que el prefacio nos relata la incierta búsqueda de un manuscrito que al final será felizmente reencontrado, la narración de Adso consiste en la historia de la destrucción del texto de Aristóteles. Análogamente, tanto el manuscrito de Adso como la *Poética* de Aristóteles aparecen rodeados por multitud de "misterios filológicos". Pues, como señala Schick (*ibíd.* p. 273), el editor "Eco" se topa con una traducción francesa "neogótica" de una versión del s.XVII de un original latino que un autor alemán escribió en el s.XIV. Y, en claro paralelismo, Guillermo descubre que el

texto que afanosamente busca está en griego, pero que está encuadrado junto con uno arábigo y otro siríaco, que a su vez es la traducción de una obra egipcia sobre alquimia...

Una segunda referencia intratextual de interés que nos proporciona Schick (*ibíd.*, p. 275-276) consiste en la alusión que en el prefacio se hace al libro de Milo Temesvar, *Del uso de los espejos en el juego de ajedrez*, que nos remite a dos elementos, los espejos y el ajedrez, relacionados, como ya dijimos, con Jorge Luis Borges. Lo interesante, con todo, es que, tal y como asegura Schick (p.275) ambos elementos y muy en particular los espejos resultan ser decisivos en la *histoire* policiaca que se narra en *El nombre de la rosa*, ya que aparecen en numerosas ocasiones a lo largo de la novela, y singularmente, en ese momento culminante de la misma en el que Baskerville y Adso acceden al *finis Africae*, el corazón, por así decirlo, de la biblioteca. En otro nivel de interpretación, los espejos deformantes que figuran en el texto bien pueden considerarse, como señala Schick (p. 276), como elementos figurativos que simbolizan todas las estrategias textuales que funcionan a lo largo de la novela como procedimientos especulares, refractando las correspondencias textuales que se encuentran en ella.

Por último, Schick (*ibíd.*, pp. 279-283) facilita otra referencia, esta vez, intertextual relativa a las posibles relaciones que existirían entre el prefacio que escribe Umberto Eco a su edición del *Apocalipsis* del Beato de Liébana (ed. Franco María Ricci) y el texto introductorio o prefacio de *El nombre de la rosa*. Como señala la crítica, daría la sensación de que la historia que en este último se cuenta relativa al manuscrito de Adso es una versión más complicada de la propia transmisión del *Apocalipsis* del Beato. La edición del Beato a cargo de Eco reproduce una edición mozárabe con ilustraciones del s.X, que acompañan a un comentario español del *Apocalipsis* del s.VIII, que a su vez interpreta en forma minuciosamente exacta el texto de la *Revelación de Juan*, la cual fue probablemente escrita en lengua hebrea, después traducida al griego y finalmente al latín, y es la versión latina la que, al parecer, maneja el Beato de Liébana. Pero más allá de las concomitancias entre las laberínticas transmisiones textuales de ambas obras, la del Beato y el ficticio manuscrito de Adso, lo interesante es la referencia común al estado intertextual de ambos textos, que presentan una superposición de niveles diversos de significado al modo en que lo hace un palimpsesto. Y, en efecto, en ese prefacio al *Apocalipsis* de Beato, que lleva por título "Palimpsesto su Beato", Umberto Eco señala que, presumiblemente, "el Beato repite sólo frases de otros autores, pero sin dejar translucir estas apropiaciones, sino, más bien, modificando ciertos detalles, citando fuentes falsas e insertando en contextos diversos los pasajes copiados, creando, en suma, una obra nueva con los elementos de otras anteriores". Tal y como apunta Schick (p. 282), bien puede pensarse que el procedimiento compositivo descrito por Umberto Eco a propósito del Beato es análogo al utilizado por él mismo para construir *El nombre de la rosa*, obra que, según el propio

Eco admite sin rubor, también se plantea como un *collage* de citas y referencias de múltiples obras anteriores.

Ahora bien, lo que sería preciso retener, con objeto de no perderse en la complicada maraña de referencias cruzadas, es que, de igual manera que sucedía con las alusiones intertextuales arriba comentadas, casi todas las relaciones intratextuales entre el prefacio y la narración de Adso también se dedican a subrayar el deliberado carácter constructivo e intertextual de la novela. Y preciso es reparar que, de esta manera, se consigue **tematizar la INTERTEXTUALIDAD a través de la intertextualidad misma**, es decir, a través del reiterado uso de procedimientos inter e intratextuales.

Pero con independencia de esa intrincada trama de referencias intratextuales que ligan el primer nivel narrativo del prefacio con la narración de Adso, encontramos que existe cierta **relación analógica**, por así decirlo, entre ambos textos. Lo que en ambos casos, sumariamente, se nos cuenta son sendas **HISTORIAS POLICIACO-FILOLÓGICAS**" (Schick, 1984: 275). Recordemos, por lo pronto, que en el plano de la intriga erudito-detectivesca protagonizada por Baskerville -a la que ya nos referimos en III.2.1.-, éste es capaz, sin siquiera haberlo leído, de reconstruir en su última y decisiva confrontación con Jorge de Burgos el argumento del libro de *La Poética* de Aristóteles, a partir de la lectura de otros libros que se referían a él o que interpolaban algunos pasajes del mismo. Y de hecho así lo reconoce el propio Baskerville, cuando, dirigiéndose a Jorge de Burgos, le dice: "Poco a poco fue dibujándose en mi mente este segundo libro, tal como habría debido ser. Podría contártelo casi todo, sin tener que leer las páginas envenenadas." (NR: p. 465). Por su parte, y en una especie de eco o reverberación del comentario de su maestro, el viejo Adso, apelando al lector, en el "Epílogo", le advierte: "Y tengo casi la impresión de que lo que he escrito en estos folios, y que ahora tú, lector desconocido, leerás, no es más que un centón, un carmen figurado, un inmenso acróstico..." (p. 493). Por último, y situándonos ya en un tercer nivel figurado (aunque segundo nivel de narración), "Umberto Eco", en calidad de "pseudo-editor", también se dirige a su audiencia en el prefacio, indicándole que el manuscrito que tiene entre sus manos es "historia de libros, no de miserias cotidianas, y su lectura puede incitarnos a repetir, con el gran imitador de Kempis: *In omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro*" (p. 11). Siguiendo esta clara secuencia "especular", cabría, hasta incluso, presuponer un "cuarto círculo" en este andamiaje narrativo, en el que Umberto Eco, en calidad de autor real de *El nombre de la rosa*, se dirige a sus lectores, a través, de estas indirectas, aunque redundantes, alusiones textuales, para sugerirles que la novela que están leyendo está construida a modo de "centón", o más postmodernamente, como narración intertextual.

En los tres casos se apunta -como vemos- a una misma cuestión, a saber, que tanto el tratado de *La Comedia* de Aristóteles -en la medida en que puede reconstruirse

mediante citas de otros autores-, como la narración de Adso, como la propia obra de *El nombre de la rosa* son "historia de libros", o traducido a términos contemporáneos, son el resultado y producto de otros textos, de otras lecturas. Digamos que ése es el estribillo que fundamentalmente vincula todos estos niveles diegéticos. Pero, más allá de la reiterada insistencia en subrayar, situándola en un primer plano, la condición intertextual de la novela, lo determinante, en la medida en que afecta al entero planteamiento de la construcción narrativa de *El nombre de la rosa*, es que el recurso de las narraciones encajadas al "estilo de Scheherezade" permite justamente una **ESTRUCTURA NARRATIVA dispuesta en NIVELES CONCÉNTRICOS**. Se trata, para utilizar una imagen espacial ya referida en otro lugar, de una estructura similar a la de las cajas chinas que muestran una caja dentro de otra más grande pero idéntica, que está dentro de otra aún mayor e idéntica también... *ad infinitum*. O, recurriendo a una metáfora más prestigiosa, podríamos evocar la disposición que Dante hace en su *Divina Comedia* de diversos círculos concéntricos que, en espiral ascendente, conducen desde el infierno hasta el cielo, pasando por el purgatorio. Y preciso es recordar que, cuando tratamos el plano de la *histoire* de esta novela, y más exactamente, el planteamiento de la intriga policiaca, ya descubrimos una estructura análoga a la que, como acabamos de ver, se perfila en el plano de la narración. También allí el *topos* de la Biblioteca se ramificaba en un triple nivel: como elemento estructurante desde el punto de vista funcional del enigma criminal, pero también como "laberinto espiritual", actuando a modo de metáfora de una interrogación epistemológica más profunda acerca de nuestros modos de conocer el mundo y, en otro orden de cosas, como "laberinto intertextual" -la biblioteca como "ámbito de un largo y secular murmullo entre libros" (p. 6)- que apuntaba a otro tipo de interrogantes de carácter más propiamente textual.

Más sorprendente aún, por sofisticado, es el procedimiento de **ICONISMO TEXTUAL** que, aparte del mencionado engarce narrativo, consigue ligar el primer nivel de narración, correspondiente al "prefacio", con la narración de Adso, y ésta, a su vez, con la propia historia detectivesca que allí se cuenta. Pues, a poco que nos fijemos, resulta evidente que todos esos planos se están reflejando recíprocamente entre sí, como si se tratara de una secuencia de espejos dispuestos sucesivamente. En un rapidísimo *flash-back* encontramos que el editor "Umberto Eco", tras una larga y accidentada búsqueda, logra recomponer el manuscrito de Adso de Melk, quien, a su vez, reconstruye la historia que cuenta a través de los "*disiecta membra* de la biblioteca" o de "jirones de pergamino descoloridos" (NR, p. 492). Una historia que nos muestra a Baskerville tratando de recuperar afanosamente un libro perdido de Aristóteles y de reconstruirlo mentalmente a través de las citas de otros libros previamente leídos. Parece, por tanto, que el **enigma textual** va reverberando de unos planos a otros; y

saltándose, por así decirlo, los distintos (e imaginarios) niveles diegéticos, hasta llegar - se diría que inexorablemente- al lector para colocar así "la pelota sobre su tejado".

En este sentido, parece evidente que, si el enigma textual logra "traspasar las barreras diegéticas", el **proceso de investigación** detectivesca, presumiblemente, se comportará de manera análoga. O más claramente, ese doblete enigma/proceso que, como vimos, constituía el principal elemento estructurante de la intriga policiaca, en el plano de la historia, sigue funcionando indirectamente en los diversos niveles del plano de la narración, gracias a ese procedimiento de iconismo que produce una especie de efecto de "contagio textual". Ya hemos visto, de hecho, de qué manera a cada uno de los enigmas textuales que cifraban determinado nivel diegético -el libro de Aristóteles, el manuscrito de Adso, el prefacio del editor- le corresponden otras tantas instancias -bien sean personajes, o narradores, o pseudo-autores- que emprenden un proceso de búsqueda con el fin de descubrir o revelar el enigma, que, por lo general, se traduce en un intrincado puzzle textual. No resulta, por tanto, descabellado postular que en esta secuencia de "thrillers-filológicos", el siguiente "personaje" en intervenir en la acción policiaco-textual sea el lector, o más exactamente y como veremos a continuación, el "lector modelo" quien, por su parte, también tendrá que reconstruir, en un tercer o cuarto grado de transmisión, el enigma intertextual que presenta *El nombre de la rosa*.

### 6.3.3. LOS MÚLTIPLES FINALES DE EL NOMBRE DE LA ROSA

A propósito de *Un drame bien parisien*, Umberto Eco comenta en *Lector in fabula*, a modo de presentación de la obrita de Allais:

*Al lector superficial, Un drame bien parisien, publicado por Alphonse Allais en 1890 (...) puede parecerle un mero juego de ingenio, un trompe-l'oeil literario (...) Admitamos, incluso, que no sea más que eso. Precisamente por eso hay que considerarlo, respetuosamente, como un texto narrativo que tiene el coraje de contar su propia historia. El hecho de que, al fin y al cabo, se trata de una historia desafortunada añade sabor al experimento. Como ese infortunio ha sido planeado cuidadosamente por el autor, Drame no constituye un fracaso, sino un éxito metatextual. (p.274)*

La confección del desenlace, o más exactamente, de los varios desenlaces que componen el final de *El nombre de la rosa* constituye un magnífico ejemplo de **CÓMO LA HISTORIA DE UN FRACASO (o de una derrota) se puede convertir en un ROTUNDO ÉXITO METATEXTUAL**; y también de cómo la aparente contradicción entre un mensaje "abierto" y un formato "cerrado" puede resultar rentable desde el punto de vista metaliterario.

Como ya se refirió brevemente en otro lugar, durante la década de los ochenta y en el ámbito de la crítica norteamericana, y más específicamente del enfoque postmoderno de los estudios literarios, se acuñó la etiqueta de *ANTI-DETECTIVE NOVEL* para designar aquellas obras que, inspirándose en el género de la novela policiaca, alteraban de manera sustancial tanto los códigos formales de la novela detectivesca tradicional como su sentido más convencional. De entre los diversos estudios dedicados a analizar esta nueva y, supuestamente, postmoderna modalidad del género decimonónico destaca el ensayo de Stephano Tani (1983), *The Doomed Detective*, que lleva a cabo un interesante recorrido desde los orígenes del género policiaco con E.A. Poe, pasando por las libérrimas versiones de J.L.Borges en *La muerte y la brújula* o en *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Les Gommages* de Robbe-Grillet o *Pale Fire* de Nabokov, que, a su modo de ver, utilizan “intermitentemente” las convenciones detectivescas con el fin de expresar el caos y la nada existencial (cfr. p. 34); y desembocando, por fin, en algunos escritores italianos “serios” como Landolfi, Buzzati, Piovene, Sciascia, Italo Calvino o el propio Eco, a quien dedica un extenso apartado (cfr.pp.68-75). Con independencia de la, a nuestro modo de ver, más que cuestionable adscripción de todos los autores antes citados al “saco común” de la *anti-detective novel*, lo relevante del análisis de Tani, al menos en lo que concierne a *El nombre de la rosa*, es su descripción general de los rasgos más destacables que caracterizan a las versiones postmodernas del género policiaco. Señala Tani (1983: xiii) que la sensibilidad postmoderna ha modificado radicalmente tanto la estructura formal como el sentido convencional de la novela detectivesca. “Novelistas serios” -como los arriba mencionados- han sacado provecho de los códigos y convenciones de la ficción detectivesca para crear “algo diferente” que encaja perfectamente dentro del panorama literario de la postmodernidad. En opinión de Tani (*ibíd.*), dos de los atributos incuestionables de la literatura postmoderna son su tendencia des-constructiva (*de-structuring*) y su carácter a-simbólico (*asymbolic*), razón por la que un género tan pronunciadamente estructurado y simbólico como el policiaco se ha convertido en una de las “dianas” preferidas del “*postmodernism at work*”. En este sentido y a juicio del crítico norteamericano (41-42), las *anti-detective novels*, en tanto que representantes de ese “*postmodernism at work*”, van a centrar su atención en aquellos elementos formales que vertebran la estructura esencial del género: el detective, el proceso de detección, y muy particularmente, la solución, elemento este absolutamente clave, en la medida en que constituye el nexo final de la entera secuencia detectivesca y, por tanto, aquello que confiere su sentido más intrínseco al género en su totalidad, justificando su existencia. Añade Tani (p.42) que la *anti-detective novel* consagra especial atención a la solución final y que, precisamente, el tratamiento más o menos “radical” de dicha solución es lo que permite distinguir entre los diferentes tipos de *anti-detective novel*. Es, por tanto, al final de este tipo de novelas donde,



generalmente, las convenciones de la novela policiaca tradicional aparecen representadas como pistas engañosas destinadas a atraer la atención del lector para luego defraudar sus expectativas; y asimismo, donde, paradójicamente, dichas convenciones demuestran toda su eficacia operativa para llevar a cabo la “desintegración del género” (*ibíd.*)

Como bien puede suponerse, leído a la luz de las nuevas convenciones instauradas por la *anti-detective novel*, el final de *El nombre de la rosa* fácilmente puede interpretarse no ya como la derrota del héroe protagonista, Guillermo de Baskerville, o hasta incluso, como el derrumbamiento simbólico del Saber y del Bien representados en la *ecpirosis* final de la biblioteca, sino, merced a un curioso efecto de carambola, como la “desintegración” del género policiaco en su totalidad, que ve aquí desconstruidos sus sólidos cimientos estructurales. Y, en efecto, ésta es la interpretación que, en líneas generales y como ya se comentó en el “Estado de la cuestión”, ofrecen aquellos críticos que consideran la novela desde el punto de vista del género policiaco. Recordemos muy brevemente que, por ejemplo, Richter (1986) centraba todo su análisis en el final de la novela, considerando que dicho final exhibía todas las características de las *anti-detective novel* al estilo de Robbe-Grillet, Durrenmat y Borges. A partir de esta premisa, es decir, de la filiación *a priori* que Richter establece entre Eco y los autores anteriores, el crítico interpreta que la principal víctima del desenlace no es la biblioteca, epítome del Saber de la cristiandad, sino el proceso de detección hermenéutica. Dentro de esta misma línea interpretativa, y apoyándose en la “evidencia textual” que proporciona Baskerville al final de la novela, cuando le confiesa a Adso que ha sido derrotado (vid. *NR*, pp. 443 y ss.), Richter infiere que es Eco quien rechaza la fe semiótica en la posibilidad de que el mundo pueda leerse a través de esquemas o estructuras (p. 234). Y para finalizar con esta secuencia en cadena de “desconstrucciones”, Richter interpreta que, de este modo, Eco coloca al lector entre el racionalismo radical de la historia detectivesca y la radical desconstrucción de tal racionalismo. Por último, Richter concluye que la obra de Eco no sería ni “abierta” ni “cerrada”, sino que pertenecería, según Richter *to an exclusive club whose chairman is probably Tristram Shandy* (p. 234)<sup>138</sup>; o más claramente expuesto, que la obra de Eco “desconstruye” el género policiaco.

De forma similar a Richter, Tani (1983) también apoya su lectura de *El nombre de la rosa* en la evidencia textual que se proporciona al final de la novela. Razón por la que, inevitablemente, llega a conclusiones interpretativas parecidas a las de Richter. Más específicamente, Tani se refiere a dos pasajes en concreto en los que Baskerville le

<sup>138</sup> Richter reproduce aquí precisamente la definición que Eco da de *Un drame bien parisien* al final de *Lector in fabula*. No obstante, al comparar implícitamente (únicamente ofrece esta breve pincelada final) la novela de Eco con la obra de Allais llega a conclusiones interpretativas muy diversas a las que aquí se defienden.

hace ver a Adso que ha descubierto quién es el asesino (Jorge de Burgos) siguiendo una pista equivocada (la trama apocalíptica) que parecía gobernar la secuencia criminal (vid. *NR*, p. 443) Y también se refiere a una segunda intervención del protagonista en la que éste, de nuevo, le explica a Adso que no existe orden en el universo y que el único orden que existe es el que imagina nuestra mente (vid. *NR*, p. 464). Ambas citas le dan pie a considerar que Baskerville descubre que el "rompecabezas" que había construido para interpretar los crímenes era puramente azaroso, y por extensión, que la relación entre los signos puede ser causal, pero también casual (p. 71). Hasta aquí Tani ha seguido la pista interpretativa de Guillermo de Baskerville y, en consecuencia, ha ratificado las conclusiones a las que llega el propio Baskerville en su larga disertación acerca del orden y el sentido del universo. No obstante, a partir de este punto Tani va a desviar su atención hacia el segundo (o tercer) final de la novela, es decir, hacia la "evidencia textual" que proporciona Adso en el *Ultimo folio*, donde el aventajado discípulo de Baskerville duda de si los "*disiecta membra*" que ha ido compilando aquí y allá y que componen el palimpsesto de su narración poseen algún sentido o son fruto del azar. El final de Adso junto a los dos pasajes arriba referidos de Baskerville son los que, según parece, inducen a Tani a considerar como mensaje esencial de *NR* que: el lenguaje crea y representa la realidad, aunque de manera insatisfactoria y limitante ("sólo poseemos los nombres desnudos"), de igual modo que la realidad y su "solución" no puede ser aprehendida mediante descripciones (mediante "nombres"), razón por la que "the mystery remains"(p.72). A diferencia de Richter, Tani no llega a considerar que en esta novela se opere una "desconstrucción" del género policiaco, sino que considera que en *NR* más bien se produce un uso libre de las convenciones del género policiaco, lo cual, a nuestro modo de ver, es cierto. No obstante, opina que, dado el tratamiento de la solución -como elemento indispensable, según el crítico, para el análisis de este género- puede advertirse cierto talante destructivo que se evidenciaría en la postmoderna conciencia que posee Baskerville respecto de la ausencia de centro o sentido en el universo (72).

En realidad, las interpretaciones de Richter y de Tani, y de manera más general, la mayor parte de las críticas reseñadas en el "Estado de la cuestión" de la presente investigación, son perfectamente "legítimas" desde el punto de vista textual. O para utilizar la terminología de Eco en *Lector in fabula* o en *Los límites a la interpretación*, en ellas no figura ninguna "aberración interpretativa". Más bien al contrario, se trata de interpretaciones que son fieles al texto. Pero justamente ahí radica, a nuestro modo de ver, el *quid* interpretativo de *El nombre de la rosa*: pues, tal y como sucede con la célebre aporía de Aquiles y la tortuga, cuanto más se acerca uno a la superficie textual de esta novela (su evidencia textual), más parece alejarse de su centro interpretativo y más expulsado se halla hacia los márgenes de la misma. Por obra de un misterioso

sortilegio *El nombre de la rosa* consigue, a través de vueltas y revueltas textuales, reflejar su propia imagen interpretativa en el espejo de sus lectores. Sigamos, pues, los múltiples meandros que describe esta novela en su accidentado final, poniendo buen cuidado de no perdernos en las múltiples trampas de su laberinto textual.

Ya vimos en otro lugar (3.2.1.) que la trama criminal de *El nombre de la rosa* se estructuraba en torno a un enigma que, a su vez, estaba diseñado y construido de acuerdo con un triple plano de significado: en el plano más obvio, nos topábamos con el laberinto físico, simbolizado en la biblioteca abacial, cuyas múltiples estancias representaban a modo de *speculum mundi* el mapa del mundo conocido (Anglia, Gallia, Yspania, Hibernia, Aegiptus...); en un segundo plano de sentido, encontrábamos el “laberinto epistemológico” en el que Baskerville, asistido por su siempre asombrado discípulo Adso, trataba de descifrar, esta vez en el “libro del mundo”, o sea, en la realidad concreta y material, los signos que le llevarían a descubrir el misterio criminal; y por último, como si se tratara de las sucesivas cajitas concéntricas de una gran caja china, se hallaba el laberinto intertextual al que se alude repetidas veces a lo largo de toda la novela y, muy en particular, en el curso del *Ultimo folio*, donde el viejo Adso, refiriéndose a su propio manuscrito (es decir, a la novela misma), lo calificaba de “un centón, un carmen figurado, un inmenso acróstico”(p. 471).

Naturalmente, a un **ENIGMA estructurado en un TRIPLE PLANO DE SIGNIFICADO** en buena lógica le ha de corresponder una **SOLUCIÓN TRIPLE**. En este sentido y desde el punto de vista de la “ortodoxia formal” del género policiaco, la solución al enigma de *El nombre de la rosa* es tan irreflexivamente perfecta y tan poco “deconstructiva” como el planteamiento del mismo. Distinto es que la densidad significativa de *El nombre de la rosa* exceda con mucho a la que suele caracterizar a otros productos más serializados del género. Quizás, por esta razón, allá donde el *giallo*, en sus versiones más comunes y corrientes, propone un único final que le ofrece al lector la única solución del enigma (tan sólo uno) previamente planteado; la novela de Eco proporciona, como poco, **TRES FINALES** que, de acuerdo con esa lógica concéntrica antes referida de las cajas chinas, van descubriendo al lector, una por una, las diversas soluciones de los diversos enigmas que a lo largo de toda la novela se han ido planteando. Y de hecho, con idéntica ironía a la de Alphonse Allais, quien titula el séptimo capítulo de su *Drame bien parisien*: “Dénouement hereux pour tout le monde, sauf pour les autres”; el viejo, y suponemos, ya malicioso Adso subtítulo el séptimo capítulo de su manuscrito (correspondiente al séptimo día): “Donde, si tuviera que resumir las prodigiosas revelaciones que aquí se hacen, el título debería ser tan largo como el capítulo, lo cual va en contra de la costumbre”. No se le puede reprochar, por tanto, al autor del manuscrito el no habernos avisado con la suficiente antelación (en el índice) que la “prodigiosa revelación” de las soluciones a los muchos enigmas

planteados está contenida en el séptimo y último capítulo de *El nombre de la rosa*, tal y como manda el canon más tradicional de la novela policiaca. Veamos, pues, más de cerca en qué consisten las muy “prodigiosas revelaciones” que en este capítulo se nos hacen.

En la noche del séptimo día (correspondiente al séptimo capítulo de la novela) Baskerville y Adso entran, por fin y tras descubrir el código secreto que abría el espejo-puerta de la biblioteca, en el *Finis Africae*, el corazón del enigma de la biblioteca abacial y, por lo tanto, de toda la novela. En el interior del *Finis Africae* el malvado Jorge de Burgos espera anhelante su última confrontación con Guillermo de Baskerville. Y lo cierto es que a lo largo de ese duelo final (cfr. pp. 438-445) que se establece entre protagonista y antagonista, Baskerville va descubriendo, una por una, cómo se produjeron las muertes de los diversos monjes asesinados. No satisfecho con ello, el sagaz Baskerville descubre, asimismo, que el móvil de los crímenes es el tratado perdido de *La Comedia* de Aristóteles (cfr. p. 440); y también que ese mismo libro constituye el agente material de todos esos crímenes, ya que, como también adivina Baskerville, Jorge de Burgos había dispuesto en los márgenes del libro un veneno que previamente sustrajo del laboratorio de Severino el herbolario. Luego no se puede decir, en justicia, que Baskerville no sea un detective ciertamente perspicaz e inteligente: tanto como para desvelar el primero, o si se prefiere, el más obvio de los enigmas planteados en esta novela, el **enigma criminal**.

Ahora bien, como ya dijimos, en *El nombre de la rosa* el enigma está estructurado en un triple plano de significado; o para decirlo de manera más sencilla, a lo largo de la intriga detectivesca se plantean otros dos enigmas aparte del ya mencionado enigma criminal: el **enigma filosófico (o epistemológico)** y el enigma textual. Así que, como cabía prever, la revelación del enigma filosófico no se hace esperar. Una vez que Baskerville le hace saber a Jorge de Burgos que ha descubierto todos los secretos de la trama criminal, ganándose así el respeto y admiración de su adversario<sup>139</sup>, no tarda en ser él mismo quien descubre, arrebatándole para sí el último secreto que celosamente escondía el anciano monje, que...:

*Por una frase de Alinardo me convencí de que cada crimen correspondía a un toque de trompeta, de la serie de siete que menciona el Apocalipsis. El granizo, en el caso de Adelmo, y se trataba de un suicidio. La sangre, en el de Venancio, y había sido una ocurrencia de Berengario. El agua,*

<sup>139</sup> Jorge de Burgos exclama complacido: “Desde el primer día comprendí que me comprenderías. Por tu voz, por el modo en que lograste que discutiera sobre algo de lo que no quería que se hablase.” (p. 439); y aún más admirado le dice a Baskerville: “¡Qué magnífico bibliotecario hubieses sido, Guillermo!... De modo que lo sabes todo.” (p.440); e incluso molesto por el, para el parco anciano, exagerado despliegue intelectual de nuestro protagonista: “Pero no me repitas lo que sabes. Sé que lo sabes. No quiero alimentar tu orgullo” (p.439)

*en el de este último, y había sido una casualidad. La tercera parte del cielo, en el de Severino, y Malaquías lo había golpeado con la esfera armilar porque era lo que tenía más a mano. Por último, los escorpiones, en el caso de Malaquías... (p. 443).*

Y concluye Baskerville, afirmando:

*Construí un esquema equivocado para interpretar los actos del culpable, y el culpable acabó ajustándose a ese esquema. Y ha sido precisamente ese esquema equivocado el que me ha permitido descubrir tu rastro. (p. 443).*

Las anteriores afirmaciones de Baskerville constituyen, de acuerdo con nuestra interpretación, el extremo del hilo textual que, desde la p.443 hasta la p.465, irá tejiendo de manera intermitente pero suficientemente señalizada la **solución al enigma filosófico-epistemológico** planteado en *El nombre de la rosa*. Hay que recordar, en este sentido, que, como ya se comentó con cierto detenimiento en el capítulo anterior (3.2.), en el discurso filosófico que Baskerville desarrolla a lo largo de *NR* confluyen dos cuestiones: por una parte, su “ascendente nominalista”, que es lo que le permite realizar una interpretación desacralizada de la realidad, y a partir de ahí, leer los signos inmanentes a la manera de un detective precursor de la modernidad; y por otra, su posición eminentemente aristotélica (y “aperturista-dialógica”) frente al problema de la interpretación de la verdad, que contrastaba con la posición platónica (y “conservadora-monológica”) defendida por Jorge de Burgos. Cabe preguntarse, en este sentido, hasta qué punto para Baskerville -quien, como también se comentó, practica un saludable escepticismo epistemológico- el descubrimiento de que ha seguido una “pista equivocada” supone una derrota, o por el contrario, el triunfo de sus teorías aperturistas acerca del conocimiento, el saber y la la verdad. Pues, bien mirado, el seguir una pista equivocada supone o demuestra que el mundo, entendido como gigantesco macrotexto repleto de signos, exhibe -al igual que una enciclopedia, pongamos por caso- diversas e incluso infinitas posibilidades o rutas interpretativas. Lo cual, evidentemente, viene a refrendar la hipótesis filosófica de Baskerville y a refutar la de Jorge de Burgos, quien, como ya vimos, “apostaba” por la monológica univocidad interpretativa: el misterio, que, de acuerdo con las Sagradas Escrituras, sólo se puede leer e interpretar conforme a un único sentido. De hecho, el anciano Jorge le replica, atónito, en el nivel discursivo de la novela (y, diríamos, que algo irónicamente, en su nivel metaficcional): "No te entiendo. Estás orgulloso de poder mostrarme cómo siguiendo tu razón has podido llegar hasta mí, y, sin embargo, me demuestras que has llegado siguiendo una razón equivocada. ¿Qué quieres decirme?" (p. 444).

Baskerville va a responder a esta cuestión algunas páginas después, aunque no precisamente a Jorge de Burgos -quien a estas alturas de la novela ya ha perecido a manos de su propia maldad-, pero sí a Adso, de paso que al lector, en un largo pasaje (cfr. pp. 463-465) de gran envidia filosófica con el que concluye y culmina la sección correspondiente al *Séptimo día. Noche*, y también, el manuscrito de Adso. Este pasaje constituye, desde el punto de vista formal, lo que bien podría considerarse como el **segundo final** de *El nombre de la rosa* (pues todavía nos queda un tercero), en el que se produce el incendio de la biblioteca y en el que, de acuerdo con nuestra interpretación, se condensa la quintaesencia de la solución -en el sentido detectivesco- del enigma filosófico que se plantea en la novela. Aquí Baskerville comienza por advertirle a Adso: “Huye, Adso, de los profetas y de los que están dispuestos a morir por la verdad, porque suelen provocar también la muerte de muchos otros, a menudo antes que la propia, y a veces en lugar de la propia” (p.463). Se trata, por supuesto, de una clara e indignada alusión no ya a Jorge de Burgos, en quien Baskerville dice haber encontrado “el verdadero rostro del Anticristo” (*ibíd*), sino, por extensión, a la postura epistemológica que el anciano Jorge representa y que, como acaba de señalarse, no es otra que la de la univocidad interpretativa que sólo admite la existencia de una única verdad. A las palabras de su maestro, Adso responderá -con bastante buen criterio, a nuestro modo de ver-:

*Pero maestro... Sin embargo, existe una verdad, la que habéis descubierto esta noche, la que encontrasteis interpretando las huellas que habíais leído durante los días anteriores, Jorge ha vencido, pero vos habéis vencido a Jorge, porque habéis puesto en evidencia su trama. (p.463)*

Y en la respuesta que Baskerville le ofrece a su “ingenuo discípulo” y al “lector ingenuo” se expone, por fin, en una muy apretada síntesis el corolario final de las premisas epistemológicas que el protagonista ha ido desarrollando a lo largo de toda la novela:

*He llegado hasta Jorge siguiendo un plan apocalíptico que parecía gobernar todos los crímenes y sin embargo era casual (...) ¿Dónde está mi ciencia? He sido un testarudo, he perseguido un simulacro de orden, cuando debía saber muy bien que no existe orden en el universo...El orden que imagina nuestra mente es como una red, o una escalera, que se construye para llegar hasta algo. Pero después hay que arrojar la escalera, porque se descubre que, aunque haya servido, carecía de sentido. (p. 464)*

Este pasaje, junto a los otros relativos a la falsa pista apocalíptica, constituye, según interpretaban Richter, y en menor medida, Tani, la evidencia textual (o prueba fehaciente) de la tan comentada desconstrucción del sentido convencional del género

policíaco que, supuestamente, se practica en *El nombre de la rosa*. Sin embargo, si giramos ligeramente nuestro ángulo interpretativo, no es difícil advertir que a la **derrota de Baskerville como detective** -derrota parcial, ya que, como el propio Adso se encarga de señalar, es él quien logra vencer a Jorge, poniendo en evidencia su trama- se le superpone al final de la novela **su victoria como filósofo**. Ya que con esta última explicación -pues de eso se trata-, que funciona a modo de colofón filosófico, Baskerville simplemente confirma y se reafirma en la posición epistemológica que ha defendido a lo largo de toda la novela: a saber, que la verdad no es un misterio revelado, sino que es una interpretación que el hombre hace de la realidad, razón por la que “los órdenes que imagina nuestra mente”, es decir, los esquemas interpretativos que utilizamos, son como “una red o una escalera” que, una vez cumplida su función, habrían de ser desechados. Se trata, por tanto, de la “Apertura interpretativa” de Baskerville, llevada a sus últimas consecuencias.

No obstante y como ya apuntábamos al comienzo del presente epígrafe **la historia de una derrota (la de Baskerville)** se puede convertir **en un rotundo éxito metatextual (el del autor)**; o parafraseando la ya citada presentación que Eco hace de *Un drame bien parisien* en *Lector in fabula* (p.274): el hecho de que, al fin y al cabo, se trata de una historia desafortunada añade sabor al experimento; y además, como ese infortunio ha sido planeado cuidadosamente por el autor, *El nombre de la rosa* no constituye un fracaso, sino un éxito metatextual. Y, en efecto, la, como acabamos de ver, más que cuestionable derrota de Baskerville en el terreno de la historia (la trama policíaco-filosófica) se va a transformar en ese segundo terreno que pone en juego la confrontación intelectual (y lúdica) entre el autor y el lector en una clara victoria para el primero. Claro que para ello se precisa que el autor “postule precisamente cierto tipo de lector como elemento constitutivo del texto”, haciéndose cargo de “sus posibles errores porque los ha planificado cuidadosamente: el error del lector ha sido arteramente provocado.” (Eco, 1979: 277) y **“para realizar su designio, es decir, para incitar a la actualización del primer topic, el texto utiliza hábilmente las supuestas competencias ideológicas del lector...”** (*Ibíd.*, p. 284)<sup>140</sup>. Asimismo, para jugar el juego que se le propone al lector en *El nombre de la rosa*, se requiere la indispensable “cooperación textual” -como Eco la denomina en *Lector in fabula*- del lector, y más específicamente, del lector culto al que Eco apela en las *Apostillas a El nombre de la rosa*, el cual habrá de “reconocer los topics discursivos y establecer sus isotopías” (Eco, 1979: 280).

<sup>140</sup> Pese a la malicia (textual) de introducir aquí estas citas, evidentemente sacadas fuera de contexto, ha de entenderse, en buena fe, que en la primera Eco está comentando cómo funciona la estrategia metatextual en un *Un drame bien parisien*. (cfr. pp.275-278) y en la segunda cómo se transita en el texto de Allais de las estructuras discursivas a las estructuras narrativas (cfr. pp. 280 a 286). Lo mismo cabe decir de la cita que, a propósito del lector modelo de *Un drame bien parisien*, se extrapola a continuación en el cuerpo del texto y que también se corresponde al capítulo 11.4. de *Lector in fabula* donde Eco comenta las estructuras discursivas de dicha obra.

Ciertamente, desde el punto de vista de la literatura decimonónica, la solución a los múltiples enigmas (criminal, filosófico...) que el autor plantea en esta novela probablemente resultaría hartamente insatisfactoria. Ya que, según parecería, el error de Baskerville al seguir una pista equivocada pone en tela de juicio uno de los ingredientes esenciales del héroe detectivesco, tal y como éste fue concebido por Poe o por Conan Doyle: su infalibilidad. Pues, como sabemos (porque él mismo se encarga de explicarnos), nuestro protagonista llega a la resolución del enigma (y al descubrimiento del culpable) por casualidad, y no merced a sus omnipotentes facultades intelectivas. Pero qué duda cabe de que, desde el punto de vista de del lector contemporáneo (el lector culto, por supuesto) al que esta novela, publicada en 1980, se dirige, esta derrota y esta “falibilidad” convierten a Baskerville en un **héroe postmoderno**. Aparte de que, como ya se ha argumentado, Baskerville sale, en cualquier caso, airoso de su confrontación filosófica con Jorge de Burgos, lo relevante, si atendemos al plano metatextual de *El nombre de la rosa*, es que la “derrota” de Baskerville está funcionando no sólo como solución al enigma filosófico de la novela, sino también como **pista textual**. Una pista textual que ha de ser sumada a otras tantas que también pueden leerse en esa misma dirección interpretativa y que ya se fueron señalando a lo largo del capítulo anterior (3.2.): el guiño intertextual al Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*; la alusión a las teorías de Mijail Bajtín sobre el carnaval; la más que probable alusión al *farmakon* de *La farmacia de Platón* de Jacques Derrida o a su célebre teoría sobre “el centro y los márgenes”. Todavía queda una última pista textual, que será absolutamente determinante para la suerte interpretativa que posteriormente correrá la novela de Umberto Eco. Nos referimos a la decisiva semejanza que existe entre la falsa pista de la trama apocalíptica que parece gobernar el acaecimiento de los crímenes en *El nombre de la rosa* y aquella otra también falsa pista interpretativa que sigue el detective Lönnrot en *La muerte y la brújula* de Jorge Luis Borges, inspirada en el *tetragrammaton* judío, y que finalmente le conducirá a la derrota, ésta sí auténtica, pues muere a manos de su adversario, Red Scharlach. Todas estas pistas textuales y otras más que se han ido diseminando convenientemente a lo largo de *El nombre de la rosa* van a confluír en la “epifanía destructiva” de la derrota final, en la que el lector culto ve confirmadas todas sus sospechas interpretativas, momento éste en el que se le revela, de un sólo golpe, un héroe desconstruido, una novela desconstruccionista y la completa desconstrucción del género policiaco.

Una trampa textual tan “cuidadosa y arteramente planificada” como la anterior le espera al lector culto de *Ultimo Folio* (pp. 467-471), que es el epílogo con el que el anciano Adso concluye su narración, y es también el **tercer y último final** de *El nombre de la rosa*, donde, esta vez Adso, nos revela la solución al también último misterio de la



novela: el **enigma textual**. Reaparece aquí en escena el anciano Adso<sup>141</sup> que asomaba, por primera vez, en las páginas del *Prólogo*. La estrategia narrativa de abandonar el tiempo de lo narrado -tiempo éste que concluiría en la noche del séptimo día a la que hemos aludido anteriormente- para reanudar el tiempo de la narración le permite al autor realizar una doble operación. En primer lugar, enlaza el principio de la novela con su final, generando de este modo una sensación de circularidad temporal que contrasta vivamente con la linealidad de la trama de los acontecimientos narrados - los siete días en que se desarrolla la intriga detectivesca-; y paralelamente, la estructura circular permite que el narrador, el anciano Adso, reanude el hilo del discurso que iniciaba en el *Prólogo* y que, al versar sobre la propia narración, habilita el espacio necesario para que éste nos pueda explicar, sin faltar al decoro literario, su estilo compositivo. Por ejemplo:

*E ho quasi l'impressione che quanto ho scritto su questi fogli, che tu ora leggerai, ignoto lettore, altro non sia che un centone, un carne a figura, un immenso acrostico che non ripete altro che ciò che quei frammenti mi hanno suggerito, né so più se io abbia sinora parlato di essi o essi abbiano parlato per bocca mia. (p.502)<sup>142</sup>*

Y también:

*Ma quale delle due venture si sia data, più recito a me stesso la storia che ne è sortita, meno riesco a capire se in essa vi sia una trama che vada al di là della sequenza naturale degli eventi e dei tempi che li connettono. Ed è cosa dura per questo vecchio monaco, alle soglie della morte, non sapere se la lettera che ha scritto contenga un qualche senso nascosto, e se più d'uno, e molti, o nessuno. (p. 503)<sup>143</sup>*

Pero, de nuevo, si el lector culto al que apelan las *Apostillas*, coopera textualmente como es debido, es decir, “reconoce los topics discursivos y establece sus isotopías”, y, en consecuencia, “los datos de la enciclopedia del lector se vierten con perfecta regularidad en los espacios vacíos del texto”, el mundo de Adso “adoptará una

<sup>141</sup> Distinto, desde el punto de vista funcional, del “joven Adso”, como analizaremos con más detenimiento en el siguiente epígrafe.

<sup>142</sup> “Y tengo casi la impresión de que lo que he escrito en estos folios, y que ahora tú, lector desconodido, leerás, no es más que un centón, un carmen figurado, un inmenso acróstico que no dice ni repite otra cosa que lo que aquellos fragmentos me han sugerido, como tampoco sé ya si el que ha hablado hasta ahora he sido yo o, en cambio, han sido ellos los que han hablado por mi boca.” (Vers.esp., p. 493)

<sup>143</sup> “Pero en cualquier caso, cuanto más releo la historia que de ello ha resultado, menos sé si ésta contiene o no una trama distinguible de la mera sucesión natural de los acontecimientos y de los momentos que los relacionan entre sí. Y es duro para este viejo monje, ya en el umbral de la muerte, no saber si la letra que ha escrito contiene o no algún sentido oculto, ni si contiene más de uno, o muchos, o ninguno.” (Vers. esp., p.493)

forma semejante a la del mundo del lector de” 1980 “(o al del lector capaz de “pescar” en esa enciclopedia)”<sup>144</sup>. Lo que, algo más sencillamente expuesto, quiere decir: al ser interpretadas de acuerdo con el horizonte de expectativas del lector culto y sofisticado de las *Apostillas* (o sea, el crítico), es más que probable que las citas anteriores, proferidas por un personaje, que, como Adso, se sitúa históricamente en el horizonte de expectativas del S.XIV, adquieran un sentido por completo diverso. Ya que este tipo de lector, al ver escrito “el centón, el carmen figurado, el inmenso acróstico”, fácilmente activará aquella porción de su enciclopedia que se corresponde con la más postmoderna técnica compositiva de la intertextualidad; y si este mismo lector “pesca” la última alusión en la que literalmente Adso confiesa que ignora si lo que ha escrito “contiene algún sentido escondido, o más de uno, o ninguno”, y acierta a conectarla con aquella obra de Eco titulada *Obra abierta*, también es muy probable que concluya que no ya el manuscrito de Adso, sino la novela de Eco es una obra abierta e intertextual.

Pero lo cierto es que si releemos con un poco más de atención *El nombre de la rosa*, descubriremos que, en realidad, su malicioso autor en todo momento se ha atenido con exquisito rigor al conocimiento enciclopédico de la época en que se halla ambientada la novela, el S.XIV. Distinto es que, para el lector culto y sofisticado del S.XX la mera mención de términos, o para utilizar el vocabulario de Baskerville, “nombres” como: “lo alto y lo bajo”, “el carnaval”, “el centro y los márgenes”, “los órdenes que imagina nuestra mente”, “el centón, carmen figurado e inmenso acróstico” activen de manera inmediata toda una serie de asociaciones relativas al *vademecum* de la teoría y la crítica literaria de la postmodernidad.

<sup>144</sup> De nuevo parafraseamos aquí las indicaciones que proporciona Eco en *Lector in fabula* a fin de explicar la manera de proceder que posee el “lector modelo ingenuo” de *Un drame bien parisien* (cfr. p.280)

## EPÍLOGO

### LA ROSA

En el capítulo anterior hemos sido bastante desconfiados con *El nombre de la rosa*: hemos realizado lo que bien podría considerarse como una *lectura de la sospecha*. En parte, tal opción interpretativa se justifica en virtud de cierta característica inherente al propio género policiaco. Pues tal y como observa Jorge Luis Borges (1978: 190), “La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales”. Un lector que, en palabras de Borges (*ibíd*), “está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial”. Pero con independencia de esta “susplicacia especial” que el género despierta en quienes lo leen, la sofisticada estrategia compositiva que, como hemos tratado de demostrar en el capítulo anterior, se plantea en *El nombre de la rosa* invita casi de manera inevitable a que el lector redoble, más si cabe, su ya de por sí natural suspicacia y, reforzando sus “defensas interpretativas”, lea la novela desde ese ángulo visual particularmente sesgado que la sospecha suele conceder. Pero, quizás, ahora que ya hemos recorrido un trecho interpretativo suficientemente largo, estemos en condiciones de ensanchar dicho ángulo y contemplar *El nombre de la rosa* desde una perspectiva más amplia, y lo que aún sería más deseable, más generosa: aquélla que en lugar de sospechar aspira a *comprender* lo que se le muestra.

Desde este nuevo punto de vista, que es el que trataremos de mantener a lo largo de las páginas de este breve epílogo, el rasgo más llamativo de *El nombre de la rosa* estriba en el peculiar *JUEGO de EXHIBICIÓN Y OCULTAMIENTO* que, a nuestro parecer, se plantea en la novela y que, a diferencia del juego metatextual analizado en el capítulo anterior, sí escaparía al férreo control del Autor Modelo y a su calculada estrategia compositiva. Nos explicaremos. Aparentemente, esto es, en la primera e incluso en la segunda lectura, *El nombre de la rosa* es una novela densa, erudita, difícil, si se quiere, pero transparente, en la medida en que, tal y como afirman algunos de sus detractores<sup>145</sup>,

---

<sup>145</sup> Los ya mencionados Catelli (1987), García Berrio (1989).

está repleta de evidencias textuales demasiado ostensibles. El hecho de que sea transparente en absoluto significa que se trata de una novela simple o superficial. Pues, tal y como hemos tenido oportunidad de comprobar en el capítulo dedicado a la interpretación del contenido filosófico e ideológico de la novela (6.2.), tomando como punto de partida los ingredientes básicos del género policiaco (intriga criminal, investigación detectivesca, el héroe-detective...), Umberto Eco logra elaborar un discurso ciertamente complejo en torno a la interpretación, el sentido y la verdad. Por *TRANSPARENCIA* entendemos, más bien, la exagerada tendencia de esta novela a exhibir su significado de manera un tanto impúdica, subrayando con inusitado énfasis semiológico sus claves significativas más gruesas e indicándole al lector dónde se encuentran aquellos pasajes pletóricos de sentido en los que sería preciso detenerse a reflexionar.

Sin embargo, dicha transparencia es, como ya anticipamos, sólo aparente e inmediatamente cede paso a la *OPACIDAD* de la novela, a su curiosa impenetrabilidad. Una impenetrabilidad que consiste, ante todo, en el laberinto textual, especie de tela de araña que tratamos de desenredar a lo largo de todo el capítulo anterior (6.3.). Como ya explicamos, el entramado formal de *NR* refuerza y complica hasta el extremo el ya de por sí engañoso juego de pistas textuales implícito en el propio género policiaco, introduciendo multitud de referencias intertextuales que aluden tanto a la cultura medieval como a toda la serie de tópicos que conforman lo que bien podríamos denominar la “cultura postmoderna”, o bien, el “culto postmoderno”. Pero más importante todavía para captar la complejidad del laberíntico juego metatextual que se propone en *El nombre de la rosa* es reparar en que dicho juego se halla planteado con una aguda conciencia semiológica del tipo de efecto interpretativo que las pistas culturales que en la novela aparecen provocarán (presumiblemente) en el polo de recepción.

Comprendemos ahora que la transparencia de *El nombre de la rosa*, es decir, toda esa masiva evidencia textual que se nos proporciona en la novela -regulada, como vimos, a partir de la sabia disposición de pistas textuales y meta-textuales- deja ya de constituir una generosa ayuda por parte del Autor Modelo y pasa a convertirse -si nuestra hipótesis es correcta- en el medio principal para dificultar la interpretación del lector (en particular, la del crítico), o en otras palabras, en la paradójica manera que la novela opone para *RESISTIRSE A LA INTERPRETACIÓN*. Pues, mediante toda esa serie de pistas textuales, la novela adelanta (y poco menos que impone) su propia interpretación de sí misma, dejando fuera de juego a sus intérpretes. Sucede entonces que allá donde el lector-crítico esperaba una fácil victoria interpretativa, se encuentra con un estrepitoso fracaso: una vez atravesado el primer estrato de significado (la trama policiaco-filosófica) y descifrados todos los enigmas que en este nivel se proponen, el lector comprende demasiado tarde que, en realidad, él no ha descubierto prácticamente nada, sino que ha sido la propia novela la que con solícita prodigalidad ha puesto en su boca o en su pluma las diversas soluciones a todos los enigmas que ella misma planteaba.

Evidentemente, cuando aludimos a “los enigmas” de *NR*, nos estamos refiriendo no ya al enigma criminal, sino, sobre todo, al “enigma literario” de la novela, es decir, a su sentido.

Tal vez, aquel cuento de Hans Christian Andersen -ya mencionado en la introducción-, *El traje nuevo del emperador*<sup>146</sup>, pueda ayudarnos a interpretar el curioso comportamiento de esta curiosa novela. Tal y como hacía el emperador del cuento al lograr que entre sus súbditos se propalara la falsa opinión (*doxa*) de que cada día él vestía un traje nuevo y más hermoso que el del día anterior, el Autor Modelo de *El nombre de la rosa* también consigue inducir a sus intérpretes a asumir y a dar por válida la interpretación que la novela ofrece de sí misma. Y si cada uno de los súbditos *veía* al emperador ataviado según las formas y los colores de su propia imaginación, es decir, de su deseo; un fenómeno hasta cierto punto análogo sucede con la recepción de esta poliédrica novela que parece metamorfosearse según los gustos del consumidor. Una de las posibles moralejas de este sabio cuento es que unos ojos ingenuos (es decir, aquellos que todavía no han sido perturbados por la extorsión y la distorsión que inevitablemente ejerce la *doxa*, o bien, aquellos otros que, tras haberse visto perturbados por la *doxa*, recuperan algo de su primigenia inocencia<sup>147</sup>) ven mejor y más claramente que unos ojos demasiado contaminados por el saber, o al menos, por cierto tipo de saber; otra es que, por paradójico que resulte, *se puede ocultar escondiendo, pero también se puede ocultar exhibiendo*.

Topamos, pues, con una obra, *El nombre de la rosa*, que posee la extraña peculiaridad de constituirse en una especie de fortaleza inexpugnable que custodia su secreto (su *SENTIDO*) tan celosamente como la biblioteca abacial defendía los suyos. Y se diría que su manera de custodiarlo es extraordinariamente similar al modo en que la biblioteca de la abadía protege sus libros, en particular, el de la *Comedia* de Aristóteles. Pues, si recordamos, aquella estancia del *Finis Africae* en donde se hallaba dicho libro, se defendía de sus incómodos visitantes disponiendo de una serie de espejos reflectantes que los ahuyentaban al proyectar imágenes distorsionadas de los intrusos, que, sin embargo, éstos confundían con visiones prodigiosas producidas por el propio espejo. De igual modo, *El nombre de la rosa* expulsa a sus entrometidos intérpretes a los márgenes del texto (y ha de entenderse que aquí el término “márgenes” carece de connotaciones desconstructivas), mediante un ingeniosísimo y ultrasofisticado sistema de pistas textuales y metatextuales que, por un lado, pone en primer plano y exhibe la imagen que de sí misma tiene la novela (o lo que es lo mismo, su interpretación); y por otro lado, y

<sup>146</sup> En el curso de una conversación ya lejana en el tiempo, el Profesor D. Andrés Soria Olmedo comentó, si la memoria no nos falla, que el fenómeno de la interpretación funciona de manera análoga a como sucede en el cuento arriba mencionado de *El traje nuevo del emperador*. Deseamos citarlo aquí porque de esa idea surge ahora nuestra comparación de dicho cuento con *El nombre de la rosa* y por considerar que las buenas ideas, aunque se digan de viva voz, no se las lleva el viento, se quedan impresas en la memoria.

<sup>147</sup> El estado de inocencia que, según William Blake, sigue al estado de experiencia.

tal y como sucedía con los espejos deformantes del *Finis Africae*, consigue que cada intérprete contemple en la novela aquello que desea ver o leer<sup>148</sup>. Así, el historiador encontrará rastros del Medio Evo por doquier; el filósofo captará la más nimia alusión a las polémicas filosóficas de la época; el consumidor de *thrillers* se complacerá con la adecuada dosis de intriga y suspense; y también el crítico -y muy en particular, el de nuevo cuño- saboreará con delectación el selecto placer de una novela culta, autoconsciente, irónica y distanciada, un *revival* para *gourmets* de la literatura. Cada cual encontrará, pues, en la novela aquello que desea ver.

Pero ¿Cuál de todas esas imágenes es la verdadera? ¿Y cuál es, entonces, el auténtico *sentido* de la novela, si es que existe tal? ¿Todos, alguno, ninguno...?

Se nos ocurre ahora que, a lo mejor, *El nombre de la rosa* también oculta su sentido exhibiéndolo tan ostentosa y ostensiblemente que, justamente por ese motivo, nadie lo *ve*. Se trata de un fenómeno similar al que se relata en el último de los cuentos policíacos de E.A.Poe, *La carta robada* (*The Purloined Letter*), en el que la carta que el Ministro D. roba y esconde en sus habitaciones privadas pasa inadvertida a ojos del prefecto y de la policía parisina en su totalidad -pese a los innumerables y minuciosísimos registros del primero- precisamente porque se halla a la vista de todos, distraídamente colocada en un secreter junto a otras cartas. Algo parecido sucede con el *sentido* de esta novela que, al igual que la carta robada, se encuentra a la vista de todos y, sin embargo, nadie ve:<sup>149</sup> porque se trata del *SENTIDO LITERAL*. Resulta curioso

<sup>148</sup> Y también en este sentido, *El nombre de la rosa* se “comporta” de una manera muy similar a *Un drame bien parisien* de Alphonse Allais, de la que Umberto Eco (1979: 304) dice: “*Dráme* parece situarse a mitad de camino: seduce a su Lector Modelo y le deja entrever los generosos paraísos de la cooperación, pero después lo castiga por haberse extralimitado.”

<sup>149</sup> **Con frecuencia, los críticos de *El nombre de la rosa* hacen referencia a la necesidad de interpretarla de acuerdo con los cuatro sentidos del alegorismo medieval (el literal, el alegórico, el moral y el anagógico). Así por ejemplo Giovannoli (1985: 9) señala que “Leer *El nombre de la rosa* sobre la base de la cuadripartición del sentido realizada por el alegorismo medieval parece una empresa legítima”; vid. también en este mismo sentido Stephens (1983) y Zecchini (1984). Naturalmente, la crítica en su totalidad atiende a los sentidos alegórico, moral y anagógico y omite por completo el nivel literal.**

comprobar que, en otra de esas sorprendentes reflexiones especulares que en esta novela se producen entre el plano del contenido y el plano formal, el propio Baskerville proporcione dicha clave interpretativa. Recordemos brevemente que el acceso al *Finis Africae*, la estancia de la biblioteca en donde se encontraba el libro prohibido de la *Comedia* de Aristóteles, se encuentra interceptado precisamente por uno de esos espejos deformantes:

*La mano sobre el ídolo opera sobre el primero y el séptimo de los cuatro -miró a su alrededor Baskerville-. ¡Pero sí! ¡El idolum es la imagen del espejo! Venancio pensaba en griego, y en esa lengua, todavía más que en la nuestra, eidolon es tanto imagen como espectro, y el espejo nos devuelve nuestra imagen deformada, que nosotros mismos, la otra noche, confundimos con un espectro. (p. 317)*

Pero, finalmente, Baskerville encuentra la clave para entrar al *Finis Africae* y esa clave no es otra que:

*¡Dios te bendiga, Adso! Pero, sí, suppositio materialis, el discurso se toma de dicto, no de re... (p.451)*

Pues bien, si, al igual que Baskerville hizo para entrar en el corazón del *Finis Africae*, nosotros, intérpretes de *El nombre de la rosa*, aplicamos ahora la clave literal para responder a la pregunta que habíamos dejado en suspenso con anterioridad -¿cuál es el *sentido* de la novela?--; leemos el final de esta sorprendente novela; confiamos en lo que el texto nos dice; y a riesgo de convertirnos en Pierre Menard, repetimos *verbatim* lo que allí está escrito, ésta es la respuesta que encontramos:

*Pobre cosecha fue la mía, pero pasé todo un día recogiénola, como si en aquellos disiecta membra de la biblioteca me estuviese esperando algún mensaje. Algunos jirones de pergamino estaban descoloridos, otros dejaban adivinar la sombra de una imagen, y cada tanto el fantasma de una o varias palabras. (p.492)*

(...)

*Durante el viaje de regreso a Melk pasé muchísimas horas tratando de descifrar aquellos vestigios.(p.492)*

(...)

*Pero esas páginas incompletas me han acompañado durante toda la vida que desde entonces me ha sido dado vivir, las he consultado a menudo como un oráculo, y tengo casi la impresión de que lo que he escrito en estos folios, y ahora tú, lector desconocido, leerás, no es más que un centón, un carmen figurado, un inmenso acróstico que no dice ni repite otra cosa que lo que aquellos fragmentos me han sugerido, como tampoco sé ya si el que ha hablado hasta ahora he sido yo o, en cambio, han sido ellos los que han hablado por mi boca. (p. 493)*

(...)

*Y es duro para este viejo monje, ya en el umbral de la muerte, no saber si la letra que ha escrito contiene o no algún sentido oculto, ni si contiene más de uno, o muchos, o ninguno. (p. 493)*

(...)

Por nuestra parte, sólo queda concluir diciendo que, efectivamente, *stat rosa pristina nomine*.

**Fin**



## CONCLUSIONES A LA 1ª PARTE

### ***LA TEORÍA: LAS PARADOJAS DE “LO ABIERTO” Y “LO CERRADO” EN LA OBRA TEÓRICA DE UMBERTO ECO***

A lo largo de toda la primera sección del presente trabajo de investigación, dedicada al análisis de la obra teórica de Umberto Eco, nos hemos centrado fundamentalmente en la reflexión sobre la **OBRA ESTÉTICA Y SU INTERPRETACIÓN** que el autor desarrolla a lo largo de su dilatada trayectoria como semiólogo, con el fin de derivar a partir de ahí cierta **POÉTICA DEL TEXTO LITERARIO** que, si nuestra hipótesis es correcta, gobierna, o cuando menos, influye poderosamente en su propia **OBRA DE FICCIÓN**, y más específicamente, en su primera novela publicada en 1980, *El nombre de la rosa*.

#### **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: LA DIALÉCTICA FORMA/APERTURA EN LA ETAPA PRE-SEMIÓTICA.**

Donde por primera vez Umberto Eco plantea la cuestión de la obra estética y su interpretación es en el conjunto de ensayos reunidos en su célebre *Obra abierta*, que nosotros incluimos dentro de lo que hemos considerado oportuno calificar como etapa pre-semiótica del autor, en la medida en que en 1962 (fecha en que se publica *OA*) éste no había entrado en contacto todavía con la disciplina semiótica.

A nuestro modo de ver, en *Obra abierta* Umberto Eco plantea DOS **PROBLEMAS DIFERENTES** que, no obstante, se **SOLAPAN** y en ocasiones se confunden, conduciendo a diversos equívocos. Por una parte, a lo largo de estos ensayos se propone una reflexión de carácter general sobre la obra estética como escenario de una **DIALÉCTICA entre la FORMA y la APERTURA DE SU SIGNIFICADO** (deudora, como veremos, de las teorías de Luigi Pareyson). Esta primera cuestión se sitúa, por tanto, dentro del ámbito de una teoría estética general que aborda el problema de la **INTERPRETACIÓN** de la obra artística así como de la relación comunicativa, o si se prefiere, “fruitiva” entre ésta y su público. Por otra parte, Umberto Eco aborda en *OA* un estudio más específico sobre las manifestaciones artísticas de la así denominada “transvanguardia” (en particular, de la italiana), que, a diferencia del anterior, se desarrolla, más bien, dentro de una fenomenología del arte. Dentro de este estudio de

carácter más restringido, Umberto Eco establece lo que, según nuestra hipótesis, constituye una *TIPOLOGÍA FORMAL DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS*.

**1.1.** Respecto de la primera cuestión, la consideración de Eco de la *OBRA ESTÉTICA* como escenario de una *DIALÉCTICA entre FORMA Y APERTURA*, lo primero que sería preciso señalar -pues, con frecuencia, se omite o se soslaya- es que dicha definición general de la obra de arte constituye, de acuerdo con nuestra interpretación, una *REFORMULACIÓN de las IDEAS de LUIGI PAREYSON*, quien en *Estética: teoria della formatività* (1952), ya definía la obra de arte como "finitzza che racchiude una infinità", es decir, como entidad finita y limitada por la forma que, no obstante, encierra infinitos significados. A diferencia de Croce, quien ponía el acento en el polo creativo o expresivo del hecho artístico, Pareyson destaca la dimensión radicalmente comunicativa de la obra de arte, afirmando simultáneamente tanto la unidad formal de la obra como su infinito (o apertura) de significado y, en consecuencia, la virtual multiplicidad de sus interpretaciones. En este sentido, el filósofo italiano -dentro de un enfoque claramente hermenéutico de la obra de arte- reconoce la existencia de una pluralidad de personas que dialogan con ella y subraya el carácter libremente activo de sus intérpretes. Pero al mismo tiempo, Pareyson introduce un elemento regulador o limitador de esa libertad, al entender la forma como producto final del proceso de creación, que, en este sentido, se constituye en indicación para las interpretaciones de la obra.

**1.2.** La reflexión estética de Luigi Pareyson en torno a la obra de arte y su interpretación constituye, pues, el trasfondo filosófico sobre el que descansan los ensayos de *Obra abierta*. Ahora bien, Umberto Eco conduce la reflexión de Pareyson -pertinente, como vemos, al dominio puramente teórico de la estética especulativa- al terreno concreto de la *PRAXIS ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA*, con el fin de analizar de qué manera específica se materializa aquí ese equilibrio entre límites formales e infinito de significado (forma y apertura) que Pareyson postula en su *Estética*. No obstante, en el transcurso de su análisis, Eco lleva a cabo *DOS DESCUBRIMIENTOS* que trascienden el ámbito local de su estudio sobre el arte contemporáneo y que, a nuestro modo de ver, tendrán una enorme repercusión en su ulterior concepción y definición de la obra de arte en general.

**1.2.1.** Ante todo, Eco repara en que el arte de transvanguardia establece una relación peculiar con su público, al promover una dialéctica entre obra e intérprete mucho más libre que la instaurada por el arte clásico. Pero mucho más importante que este hallazgo -limitado, en tanto que sólo explica el funcionamiento de un tipo de obras muy particulares- sería, de acuerdo con nuestra hipótesis, el descubrimiento de una especie de *TIPOLOGÍA FORMAL DE LAS OBRAS DE ARTE* que se corresponde con su distinción fundacional entre "*OBRA ABIERTA*" y "*OBRA CERRADA*". Si bien en

1962 dicha tipología se formula de manera muy precaria, debido a que, como el propio Eco asegura en su prefacio a *Lector in fabula*, en aquella época carecía de los instrumentos de análisis indispensables para abordar el estudio de la obra; se trata de un descubrimiento fundamental en la medida en que, por una parte, rebasa el estudio puntual de las obras de vanguardia y, por otra, constituye una idea clave para el desarrollo de su teoría general sobre el texto estético y su interpretación, tal y como ésta se planteará años más tarde en *Lector in fabula* (1979).

**1.2.2.** Paralelamente y siempre de acuerdo con nuestra hipótesis, Umberto Eco, arrastrado por la propia dinámica de su análisis eminentemente formal de las obras de arte contemporáneo, efectúa un segundo descubrimiento también de carácter general y más decisivo, si cabe, que el anterior: que *LOS ASPECTOS FORMALES de la OBRA DE ARTE inciden de manera decisiva, cuando no DETERMINAN, el TIPO DE RELACIÓN INTERPRETATIVA (Y FRUITIVA) que ésta establece con su PÚBLICO.*

Digamos que Eco llega a la conclusión de que, si bien -tal y como postulaba Pareyson- toda obra de arte se halla abierta a una infinitud de interpretaciones, sin embargo, no todas las obras de arte concretas son “abiertas” en la misma medida. Ya que su *GRADO DE APERTURA depende de las PROPIEDADES FORMALES (o, como el autor lo reformula en la ed. de 1967 de OA, de las PROPIEDADES ESTRUCTURALES)* que cada obra particular presente. Lo que, en resumidas cuentas, viene a incidir en la antes mencionada tipología formal de las obras de arte, a saber, que existen “obras abiertas” y “obras cerradas”. No obstante y a nuestro modo de ver, este segundo “descubrimiento” posee una importancia capital para explicar el tipo de derroteros teóricos por los que Eco discurrirá a partir de 1967.

**1.3.** En este sentido, quizás, lo más decisivo, por cuanto determina el rumbo de sus investigaciones posteriores, es que en el transcurso de una investigación de indiscutible *IMPRONTA HERMENÉUTICA* que seguía la pista al problema inauguralmente planteado por Pareyson en torno a la obra estética y su interpretación, Eco se ve arrojado al terreno de los estudios formales de la obra y de ahí al *ENFOQUE ESTRUCTURALISTA*, tal y como se pone de manifiesto en la segunda edición de *Obra abierta*. En dicho enfoque, que posteriormente criticará en *La estructura ausente* (1968), Eco encuentra los instrumentos indispensables para acometer un análisis formal de la obra estética: principalmente, la noción de estructura y la consideración sincrónica de los fenómenos objeto de estudio.

Y, si bien Eco discrepa con el estructuralismo en lo que se refiere a la cuestión del significado de la obra estética así como al problema correlativo de su interpretación, no obstante, coincide con este enfoque en lo tocante a la necesidad de un *ABORDAJE CIENTÍFICO de los FENÓMENOS ESTÉTICOS*. Lo dicho explica que la operación de Eco en la ed. de 1967 de *Obra abierta* consista -al menos, según nuestra hipótesis- en el

intento de *INCARDINAR LA PROBLEMÁTICA PAREYSONIANA relativa a LA DIALÉCTICA FORMA/APERTURA dentro del MARCO OPERATIVO de un ENFOQUE ESTRUCTURAL DE LA OBRA ESTÉTICA*. A la luz de esta operación que desea integrar las dos corrientes -en principio, no demasiado reconciliables- del estructuralismo y una estética de corte hermenéutico como la de Pareyson, se comprende mejor la reformulación que en la introducción a la citada edición de 1967 experimenta el objeto de estudio que Eco plantea en *OA*: “determinar la estructura de fruición de la obra estética” (1967: 37). Propósito éste que, de acuerdo con nuestra interpretación, constituye un bosquejo preliminar del más ambicioso objetivo que anima *Lector in fabula*, obra en la que el autor aspira a encontrar “la fórmula magistral” de la cooperación interpretativa en el texto narrativo.

**1.4.** Por último, es sumamente importante destacar que la posterior reflexión de Eco en torno a la obra estética y su interpretación está considerablemente determinada por el propio planteamiento de este problema en *Obra abierta*. Un planteamiento cuyo *ASPECTO BIFRONTE* se evidencia tanto en el *proyecto de armonizar DOS ENFOQUES relativamente INCOMPATIBLES (como el ESTRUCTURALISMO y la HERMENÉUTICA) como en el objetivo de ESTRUCTURAR LA APERTURA INTERPRETATIVA DE LA OBRA ESTÉTICA*.

## **2. SOLUCIÓN DEL PROBLEMA: LA OBRA COMO ESTRATEGIA EN LA ETAPA PRAGMÁTICA.**

Tras este largo *excursus* semiótico, Umberto Eco reanuda en *Lector in fabula* (1979) su discurso sobre la obra estética y su interpretación de paso que rescata su proyecto inconcluso de *Obra abierta* consistente en “*DEFINIR LA FORMA O LA ESTRUCTURA DE LA APERTURA (INTERPRETACIÓN)*” (1979: 13), o lo que viene a ser lo mismo, encontrar la fórmula que explique y defina cómo se produce *LA COOPERACIÓN INTERPRETATIVA DEL LECTOR EN EL TEXTO*. Pero, en contraste con *Obra abierta* donde, como dijimos, Eco aborda el estudio de la obra de arte desde la perspectiva de una estética de corte hermenéutico; en 1979 Eco ofrece una *DEFINICIÓN SEMIÓTICO-PRAGMÁTICA DEL TEXTO ESTÉTICO (y más específicamente del TEXTO NARRATIVO)*: “Un texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo.” (1979: 96). La *PRAGMÁTICA DEL TEXTO* se constituye así, en el 79, en el enfoque teórico que le permite al autor “definir la estructura de la interpretación”, o bien, hallar la fórmula de “la cooperación interpretativa del lector en el texto narrativo”. Ya que esta disciplina le facilita, por una parte, rebasar el límite de la inmanencia textual impuesto por el estructuralismo y, paralelamente, le permite establecer un

vínculo material y objetivo entre las operaciones del texto y las operaciones que, correlativamente, efectúa el lector del texto.

**2.1.** Ahora bien, de acuerdo con nuestra interpretación, la definición semiótico-pragmática del texto estético que Eco nos ofrece en *Lector in fabula* constituye una **REDEFINICIÓN** de aquella **DIALÉCTICA ENTRE FORMA Y APERTURA** que el autor suscribía en las páginas de *Obra abierta*; y lo que todavía es más importante, conlleva una **REFORMULACIÓN** de los **CONCEPTOS** centrales de **FORMA** y **APERTURA**, los cuales habían ido siendo reelaborados por el autor a lo largo de ese largo *excursus* semiótico que media entre 1962 y 1979.

**2.1.1.** En lo que se refiere al tratamiento del **SIGNIFICADO**, hay que reparar en que sintomáticamente la estrategia fundamental que sigue Eco a lo largo de *Lector in fabula* consiste, si nuestra interpretación es correcta, en **REDUCIR SENSIBLEMENTE LA APERTURA DE SIGNIFICADO**. O en otros términos, a diferencia de su planteamiento en otras obras como la propia *Obra abierta*, y hasta incluso, el *Tratado de semiótica general*, en esta ocasión el semiólogo italiano opta por simplificar el problema de la polivalencia de significado del texto y de la ambigüedad del sentido estético, reduciendo el complejo fenómeno del significado a las nociones de “**NO-DICHO**”, “**HUECO INFORMATIVO**”, “**ESPACIO EN BLANCO**” y demás conceptos adyacentes.

**2.1.2.** En cuanto al segundo término de la dialéctica entre forma y apertura de la obra estética, es preciso advertir, ante todo, que tanto la noción pareysoniana de “modo formativo”, como la categoría de “estructura” no son sino las diversas reformulaciones que el concepto de forma ha ido experimentado a lo largo de la obra teórica de Umberto Eco. En *Lector in fabula* la **FORMA** de la obra se **REDEFINE** más concretamente como **ESTRATEGIA TEXTUAL** y constituye la clave de bóveda de la teoría de Eco sobre el funcionamiento del texto narrativo, ya que le permite saltar, por así decirlo, desde el espacio del texto hasta el espacio del lector. La estrategia textual se erige, por tanto, en aquel aspecto del texto que “estimula y al mismo tiempo regula la libertad interpretativa”, aspecto que, como el propio autor reconoce en el prefacio de *LF* (1979: 13), llevaba buscando infructuosamente desde los ensayos de *OA*.

- Pero en un análisis más detenido de *LF*, o al menos ésta es nuestra hipótesis, descubrimos que la **ESTRATEGIA TEXTUAL** consiste, en realidad, en la **ARTICULACIÓN** de la categoría de **ESTRUCTURA** del texto con la de **MOVIMIENTO COOPERATIVO** del lector. De manera que, si estamos en lo cierto, la ventaja de la estrategia textual residiría para Eco en que cubre un doble espacio: remite, por una parte, a los diversos niveles estructurales de la obra y, por otra parte (y a diferencia de la estructura) se le atribuyen competencias de índole pragmática, o sea, el poder de provocar ciertas reacciones interpretativas previsibles de parte del lector.

**2.1.3.** Lo dicho ilumina uno de los aspectos, a nuestro juicio, más importantes de la teoría sobre el texto narrativo y su interpretación que Eco desarrolla a lo largo de *Lector in fabula*: que *LA FORMA de la obra, a través de sus ESTRATEGIAS TEXTUALES, constituye el principal VEHÍCULO PARA PREVER LAS INTERPRETACIONES DEL TEXTO*. Idea que, por otra parte, ya queda de sobra patente en esa curiosa analogía que Eco establece en *LF* entre el funcionamiento de las estrategias textuales y el funcionamiento de las *estrategias militares* o de las *estrategias ajedrecísticas*. Si, tal y como afirma Umberto Eco en 1979, el texto es capaz de prever sus múltiples y variables interpretaciones es porque, de acuerdo con los postulados teóricos del autor, lleva instalado, por así decirlo, una especie de dispositivo estratégico que logra activar ciertas reacciones interpretativas (o, de acuerdo con la terminología de Eco, ciertos movimientos cooperativos) de parte del lector.

En este sentido, *el LECTOR MODELO no es sino una extensión de LA PROPIA ESTRATEGIA TEXTUAL DE LA OBRA*.

- Ahora bien, cabe preguntarse hasta qué punto la *CONSIDERACIÓN PRAGMÁTICA de la FORMA de la obra que Eco nos propone en LF no es un nuevo modo de remitirse a los viejos USOS de la PERSUASIO RETÓRICA*; y hasta qué punto **las ESTRATEGIAS TEXTUALES se corresponden, como afirma Eco, con la INTENTIO OPERIS o se compadecen, más bien, con la INTENTIO AUCTORIS**.

**2.2.** Una vez aclarada la nueva acepción que en *Lector in fabula* adoptan los conceptos nucleares de aquella dialéctica inaugural entre forma y apertura, resulta más sencillo dilucidar en qué consiste realmente la *DEFINICIÓN DEL TEXTO ESTÉTICO (NARRATIVO)* que Eco nos ofrece en esta obra de 1979, contrastándola con sus primeras ideas en torno a la obra de arte en *Obra abierta*. De acuerdo con nuestra interpretación, entre ambas obras existe un delicado juego de identidades y diferencias. Pues si, por un lado, *LF* recoge y desarrolla algunos de los descubrimientos fundamentales de Eco en *OA*, no es menos cierto que, por otro lado, desmiente aquella visión abierta de la obra estética que el autor defendía en la década de los años 60.

**2.2.1.** Así por ejemplo, la *REDEFINICIÓN del CONCEPTO DE FORMA en LF* es, de acuerdo con nuestra interpretación, altamente *DEUDORA de uno de los DESCUBRIMIENTOS, llamémosle colaterales, de OA*: la idea de que *LOS ASPECTOS FORMALES de la OBRA DE ARTE influyen decisivamente en el TIPO DE RELACIÓN INTERPRETATIVA (Y FRUITIVA) que ésta establece con su PÚBLICO*.

Pues hay que recordar que precisamente en esta obra del 62, Eco llega a considerar que una obra es más “abierta”, en la medida en que es más imprevisible, y que su imprevisibilidad depende de que se arriesgue a proponer estructuras formales novedosas que defraudan las expectativas del lector. Inversamente, las “obras cerradas” (ciertas obras clásicas y, curiosamente, todas las obras de consumo *midcult*) se caracterizan por

potenciar un significado claro y unívoco a través de la repetición de esquemas formales convencionales. Y es justamente esta redundancia formal lo que las convierte en obras previsibles.

**2.2.2.** Pero, a la vista está, que este descubrimiento del 62 experimenta en el 79 un giro radical a partir de la aplicación del enfoque pragmático y del concepto de estrategia textual. Pues a la luz de lo dicho, cabe pensar que la nueva *DEFINICIÓN del TEXTO ESTÉTICO* que Eco ofrece en *LF* como conjunto de estrategias textuales, o si se prefiere, como artificio sintáctico-semántico-pragmático capaz de “prever su suerte interpretativa” (1979: 79) *PONE EN ENTREDICHO su propia DISTINCIÓN ENTRE “OBRA ABIERTA” Y “OBRA CERRADA”*, que, sin duda, representa el descubrimiento cardinal de *OA*. Ya que, si cualquier texto es capaz de prever sus interpretaciones a través de sus estrategias textuales (o sea, de su forma), tal y como lo hacen las “obras cerradas”, habría que preguntarse qué es lo que realmente distingue a un “texto abierto” de un “texto cerrado”. De manera que, de acuerdo con nuestra interpretación, en *Lector in fabula* Umberto Eco *NEUTRALIZA su OPOSICIÓN inaugural entre “OBRA ABIERTA” y “OBRA CERRADA”*

**2.2.3.** Aquí radica uno de los aspectos más problemáticos de la teoría del Lector Modelo. Y es que, con el fin de *ASEGURAR la PREVISIBILIDAD de las INTERPRETACIONES*, objetivo fundamental -a nuestro entender- de *Lector in fabula*, Eco ofrece una *DEFINICIÓN del TEXTO ESTÉTICO y de su INTERPRETACIÓN que termina ASIMILÁNDOSE a su DEFINICIÓN de “OBRA CERRADA” y SUBSUMIENDO todo tipo de TEXTO ESTÉTICO bajo la categoría de “OBRA CERRADA”*. En la medida en que, tal y como apunta Dolezel (1980: 85) “el concepto de lector modelo es, de hecho, una figura retórica para describir *los textos como trampas*, o sea, para distinguir entre lo que el texto simula ser y lo que realmente es”; y que “es precisamente en los ensayos referidos a los *textos cerrados* en los que la función específica del lector modelo resulta evidente” (*ibid.*). Prueba inequívoca de lo cual es, a nuestro modo de ver, que en *Lector in fabula* Eco elija *Une drame bien parisien* de Alphonse Allais como texto para validar su teoría del Lector Modelo. Obra que, según explica el propio Eco (1979: 276), prevé sus interpretaciones disponiendo un sofisticado entramado de trampas textuales; y obra que, desde luego, contrasta vivamente con el *corpus* estético que el autor italiano selecciona para refrendar sus hipótesis sobre la “obra abierta”.





## CONCLUSIONES A LA 2ª PARTE

### *LA FICCIÓN*

Dado que el objeto del presente trabajo de investigación es el estudio de las relaciones entre la teoría y la ficción de Umberto Eco, nuestro principal propósito en esta sección estriba en analizar *EL NOMBRE DE LA ROSA* con la finalidad de **ESTABLECER UNA ULTERIOR RELACIÓN ENTRE ÉSTA Y LA OBRA TEÓRICA DEL AUTOR**. Ahora bien, **LA INTERPRETACIÓN DE *EL NOMBRE DE LA ROSA*** que aquí se propone considera la novela desde el punto de vista del **GÉNERO POLICIACO**, y más específicamente, como una **REINTERPRETACIÓN DEL CANON CONVENCIONAL DEL GÉNERO POLICIACO**. Con el fin de dilucidar de qué manera o en qué sentido la primera novela de Umberto Eco difería de las versiones más tradicionales del género, reinterpretándolas, hemos considerado oportuno introducir sendos estudios sobre E.A.Poe, como artífice del mencionado género, y J.L.Borges, en tanto que uno de los más brillantes intérpretes del género policiaco.

En este sentido, el segundo propósito de esta sección consiste en efectuar un **ESTUDIO COMPARADO relativo al USO DEL GÉNERO POLICIACO por parte de E.A.POE, J.L.BORGES Y UMBERTO ECO**. Más precisamente, se trata de analizar en qué consiste el **PLANTEAMIENTO SIMBÓLICO QUE E.A.POE HACE DEL GÉNERO POLICIACO** en los tres relatos con los que inaugura dicho género, *Los asesinatos de la calle Morgue*, *El misterio de Marie Roget* y *La carta robada*; cómo **J.L.BORGES REINTERPRETA DICHO PLANTEAMIENTO SIMBÓLICO** en *El jardín de senderos que se bifurcan*; y cómo, a su vez, **UMBERTO ECO OFRECE UNA INTERPRETACIÓN ALTERNATIVA** del género en *El nombre de la rosa*.

#### **1. E.A.POE: EL RELATO POLICIACO COMO RECONVERSIÓN DEL CUENTO GÓTICO**

1. Según la hipótesis que aquí se propone para interpretar los relatos detectivescos de Edgar Allan Poe, *el RELATO DE ENIGMAS surge de la RECONVERSIÓN del CUENTO GÓTICO a un FORMATO LITERARIO RACIONALISTA*. Pues, al comparar

con cierto detenimiento los relatos detectivescos de Poe con sus otros relatos de terror, puede apreciarse que, en efecto, la operación del escritor norteamericano consiste en *TRANSFORMAR ciertos ELEMENTOS SIMBÓLICOS*, ya presentes en sus cuentos de terror, reconvirtiéndolos en *ARQUETIPOS* nuevos, es decir, en elementos que funcionan tanto en el plano simbólico o alegórico como en el plano formal. A nuestro modo de ver, los cuatro elementos que Poe recoge del cuento de terror y logra transformar en arquetipos diferentes son el *ESPACIO*, el *HÉROE*, el *MISTERIO* y la *INVESTIGACIÓN*. Mediante esta operación, que bien podríamos calificar de “alquímica”, Poe se aleja del irracionalismo característico del género gótico, al tiempo que rebasa el propio planteamiento ideológico del romanticismo, creando así un *GÉNERO NUEVO*, el policiaco, que establece una lógica formal y un planteamiento simbólico radicalmente diferentes.

**1.1.** En lo que se refiere al *ESPACIO*, entendemos que, por una parte, se puede apreciar cierto hilo de continuidad entre el espacio en los cuentos de terror de Poe y el espacio en sus cuentos policiacos, manifiesto en la presencia en ambos casos de la *MANSIÓN*, en tanto que *ELEMENTO ARQUETÍPICO*, tal y como observa Wilbur (1966), de la rica simbología de Poe. No obstante, y en la medida en que, como se dijo, Poe transformaba en sus relatos policiacos algunos de los elementos ya presentes en sus narraciones góticas, el tratamiento del espacio es, de acuerdo con nuestra hipótesis, sustancialmente diferente en cada género. En los cuentos de terror, la mansión se prefigura -y aquí nos atenemos a la interpretación de Wilbur (1966)- como *ESPACIO SIMBÓLICO Y ONÍRICO* que constituye una especie de *EXTENSIÓN de la MENTE DEL NARRADOR*, de su propia *VISIÓN SUBJETIVA* (es el caso de *La caída de la casa Usher*, relato que se analiza en I.1.1. y I.1.2. con objeto de contrastarlo con *Los crímenes de la calle Morgue*) Por el contrario, de acuerdo con nuestra interpretación, en los relatos policiacos, la mansión, y de manera más general, el espacio *PIERDE SU DIMENSIÓN SIMBÓLICA y su CARÁCTER PROFUNDAMENTE SUBJETIVO* y pasa a convertirse en una *DIMENSIÓN PURAMENTE OBJETIVA*, el espacio más o menos claustrofóbico en el que se desarrolla la acción de los personajes.

**1.2.** Por lo que respecta al *HÉROE*, consideramos que, al igual que sucede con el tratamiento del espacio, el héroe también sufre una transformación radical en los relatos policiacos de Poe, produciéndose en este género lo que calificamos como *METAMORFOSIS DEL HÉROE DEL RELATO DE TERROR*. Pues entendemos que Dupin, el flamante héroe-detective de Poe, es el resultado de una especie de “*OPERACIÓN TERAPÉUTICA*” que consiste en transmutar ciertas características ya presentes en los héroes de los relatos de terror del norteamericano. Así por ejemplo, la neurótica introspección de los héroes que protagonizan cuentos como *Ligeia*, *Berenice*, *La cita* o la propia *La caída de la Casa Usher* se convierte en Dupin en la *facultad*

*intuitiva* que le permite detectar, como buen detective que es, aspectos ocultos de la realidad; y análogamente, la tendencia a razonar obsesivamente de los héroes góticos de Poe se transforma en una *lúcida capacidad racional* mediante la que Dupin se enfrenta al oscuro y multiforme demonio de lo irracional.

**1.3.** Lo mismo cabe decir del *MISTERIO*, elemento central en los cuentos de terror de Poe, que en sus relatos policíacos se transforma en *ENIGMA*.

Es importante reparar, ante todo, en que, en sus relatos de terror, Poe plantea el misterio o “lo misterioso” de acuerdo con una concepción todavía romántica, o bien, conforme a lo que nosotros llamamos “*sospecha metafísica*”, es decir, el atisbo de una segunda realidad sobrenatural que se halla detrás de la realidad aparentemente normal y cotidiana. No obstante, de acuerdo con nuestra interpretación, Poe hace coincidir esa sospecha metafísica con la *experiencia psíquica subjetiva* de sus personajes protagonistas, de manera tal que *el plano de lo psíquico irracional* (en sus versiones, por cierto, más extremas y enloquecidas) se *solapa y se confunde* con *el plano de lo metafísico/sobrenatural* (que el personaje experimenta como fenómeno parapsicológico o paranormal). A nuestro modo de ver, el efecto de dicha yuxtaposición viene a coincidir con lo que Freud denomina *LO SINIESTRO* (o *UNHEIMLICH*), que en Poe se define como *LO MISTERIOSO-SINIESTRO*, categoría que, a nuestro juicio, se ilustra magistralmente en el cuento de Poe, *William Wilson*, que se analiza en I.3.1.

Tal y como afirma la crítica sobre el género policíaco, en éste el misterio pasa a convertirse en *ENIGMA*, categoría esta que se segrega desde una *óptica racionalista* (Valles, 1991); o como lo describe Narcejac (1958), en este género se transita de lo *maravilloso cándido* a lo *maravilloso lógico*. Dicha transición se plantea inauguralmente en los relatos policíacos de Poe y, de acuerdo con nuestra interpretación, constituye más exactamente una *TRANSFORMACIÓN de lo MISTERIOSO-SINIESTRO* característico de los cuentos de terror de Poe en el *MISTERIO RACIONAL* o *ENIGMA* del relato policíaco que obedece a

esa operación ya mencionada consistente en la reconversión de ciertos elementos ya presentes en el género de terror que se transmutan en nuevos arquetipos del género policíaco. Desde este punto de vista, que es el que aquí se mantiene para explicar los cuentos policíacos de Poe, el enigma supone, por un lado, la *CLAUSURA DEFINITIVA de la DIMENSIÓN METAFÍSICA* que se hallaba implícita en el misterio de los cuentos de terror; y por otra parte, la *DOMESTICACIÓN Y NORMALIZACIÓN DE LO IRRACIONAL*, en la medida en que implica la consideración de todos esos extraños fenómenos que en los relatos de terror se anunciaban como lo misterioso-siniestro desde un punto de vista racional y objetivo que, en consecuencia, disipa su carácter siniestro y profundamente irracional.

1.4. Por último y en lo que se refiere a la *INVESTIGACIÓN*, entendemos que su función primordial en la “economía simbólica” que Poe instaura en sus relatos policíacos estriba en llevar a cabo esa *DOMESTICACIÓN DE LO IRRACIONAL* a través del ejercicio implacable de *LA RAZÓN* tal y como ésta se pone de manifiesto a través de la investigación del detective. En este sentido (y como se explica en I.4.1.), la crítica sobre el género policíaco ha subrayado el *aspecto racional (y racionalista) de la investigación detectivesca*; y más específicamente, ciertos autores (Harrowitz, 1983) inciden en el **carácter abductivo** del método de investigación utilizado por Dupin, relacionándolo con el concepto peirciano de *abducción*.

Si bien coincidimos en lo esencial con ambas interpretaciones, no obstante y de acuerdo con la hipótesis central que regula nuestra interpretación de Poe, consideramos que la *INVESTIGACIÓN RACIONAL* constituye, de nuevo, una *TRANSFORMACIÓN DE LAS INDAGACIONES PSICOLÓGICAS* que, con menos fortuna que Dupin, llevan a cabo algunos de los anti-héroes de los cuentos de terror de Poe (cf. *Ligeia*, que se analiza a lo largo de I.4.2., contrastándolo con los relatos policíacos). En este sentido, algunas de las operaciones mentales que, como la *identificación*, conforman el método de investigación de Dupin demuestran ser una extensión corregida y mejorada del tipo de operaciones que efectúan los protagonistas de algunos cuentos de terror en sus obsesivas prospecciones psicológicas.

1.5. Asimismo, de acuerdo con nuestra interpretación, Poe establece en sus relatos policíacos *DOS LÍNEAS DE SENTIDO fundamentales: la LUCHA DE LO RACIONAL CONTRA LO IRRACIONAL y la TRANSFORMACIÓN DE LO INSÓLITO O SOBRENATURAL (que Poe denomina “OUTRÉ”) A UNA DIMENSIÓN COTIDIANA (u ORDINARY en términos de Poe)*. Esta segunda cuestión es, si cabe, más relevante que la anterior, en la medida en que será lo que nos permita relacionar el planteamiento que Poe hace del género policíaco con las interpretaciones que de dicho género nos ofrecen J.L.Borges y Umberto Eco. Ya que mientras que las versiones convencionales del género policíaco perpetúan sin apenas alteraciones sustanciales ambas líneas de sentido así como la lógica simbólica que mediante ellas se establece, en las interpretaciones más libres del género, como lo son la de Borges o la de Eco, dicho sentido y dicho simbolismo se ve alterado o subvertido.

1.6. La primera de estas líneas de sentido ya se ha ido perfilando indirectamente a lo largo de las conclusiones anteriores. Se trata, tal y como apunta la crítica del género de forma prácticamente unánime, de *la LUCHA DE LO RACIONAL CONTRA LO IRRACIONAL*, que se concreta en las funciones arquetípicas del HÉROE PROTAGONISTA (EL DETECTIVE) y el ANTAGONISTA (EL ASESINO). Lucha esta que, a juicio de la propia crítica, traslada al terreno simbólico de la literatura uno de los conflictos filosóficos fundamentales del S.XIX., la confrontación entre el

racionalismo ilustrado y el irracionalismo romántico; y que, en los relatos detectivescos de Poe, evidentemente se resuelve a través de la clara e inequívoca *VICTORIA DE LO RACIONAL SOBRE LO IRRACIONAL* simbolizada en la captura final del asesino.

**1.7.** Pero, de acuerdo con nuestra hipótesis, existe una segunda línea de sentido que recorre los relatos policíacos de Poe y que se halla íntimamente relacionada con la anterior. Se trata de la *TRANSFORMACIÓN DE LO INSÓLITO O SOBRENATURAL (que Poe denomina “OUTRÉ”) A UNA DIMENSIÓN COTIDIANA (u ORDINARY en términos de Poe)*. Ya que, si nuestra interpretación es correcta, el planteamiento simbólico del género detectivesco, tal y como es establecido por Poe, supone no sólo la victoria antes mencionada de lo racional sobre lo irracional, sino también el triunfo de una *consideración puramente física de la realidad* como dimensión ordinaria y normalizada frente a una *concepción meta-física de la realidad* como espacio sobrenatural en el que se producen fenómenos anormales que vienen a alterar las leyes de la *física*. Evidentemente, la transformación de “lo *outré*” en “*ordinary*” corre pareja al dominio de lo racional sobre lo irracional, en la medida en que el punto de vista racional ni siquiera admite la existencia de tal realidad *meta-física* o sobrenatural. Con todo, lo verdaderamente determinante es que, al menos según nuestra hipótesis, con este planteamiento -implícito en sus relatos detectivescos- Poe se desmarca de la cosmovisión romántica que aureolaba sus relatos de terror e impone en sus relatos detectivescos una visión racional de la realidad entendida como realidad común y corriente ocasionalmente salpicada por accidentes (como el crimen) que, no obstante, pueden resolverse *via* racional.

## **2. J.L.BORGES: LA TRANSICIÓN DE LO “ORDINARY” A LO “OUTRÉ”**

**2.** En tan sólo dos breves relatos, *El jardín de senderos que se bifurcan* y *La muerte y la brújula* (si bien, nosotros únicamente nos ocuparemos aquí del primero), J.L.Borges *REINTERPRETA EL GÉNERO POLICIACO* y, de acuerdo con nuestra hipótesis, *SUBVIERTE EL PLANTEAMIENTO SIMBÓLICO* instaurado por E.A.Poe.

**2.1.** Conforme a nuestra interpretación, hay que reparar, en primer lugar, que Borges *IGNORA U OMITE* en sus relatos policíacos esa primera vertiente de sentido que Poe establece en los suyos y que, como hemos venido viendo hasta aquí, consiste en el *ENFRENTAMIENTO radical ENTRE LAS “FUERZAS DEL BIEN”, encarnadas en el principio supremo de “LA RAZÓN”, y LAS “FUERZAS DEL MAL”, que simbolizan “LO IRRACIONAL”*. Asimismo, J.L.Borges también *DESATIENDE por completo el ASPECTO PSICOLÓGICO* que, como antes se dijo, posee la investigación detectivesca en los relatos de Poe, al plantearse como profundo sondeo en la *psique* del adversario.

**2.2.** Por el contrario, Borges sí recoge, de acuerdo con nuestra hipótesis, la segunda línea de sentido que se perfila a lo largo de los tres relatos detectivescos de Poe, y muy en particular, en *El misterio de Marie Roget*: la sutil *DIALÉCTICA ENTRE “LO ORDINARY” Y “LO OUTRÉ”*. No obstante, a diferencia de Poe, quien como ya dijimos, logra en sus relatos policíacos transitar de lo insólito o sobrenatural (*outré*) a una realidad puramente cotidiana y normalizada (*ordinary*), pues esa es la función, entre otras cosas, de la investigación policíaca, traducir lo aparentemente insólito, en tanto que escapa a la razón, a los términos de un razonable sentido común; J.L.Borges invierte esta trayectoria y *SUBVIERTE EL SENTIDO instaurado por POE*, proponiendo la dirección de sentido justamente contraria. Pues, si nuestra interpretación es correcta en *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges *VUELVE a TRANSFORMAR “LO ORDINARY” EN “OUTRÉ”*, logrando que lo que en principio aparenta ser una realidad común y corriente en la que cierto cúmulo de casualidades determinan el asesinato de un hombre inocente y ajeno a la historia se convierta, finalmente, en una realidad siniestramente insólita.

**2.3.** En la peculiar versión del género policíaco que Borges ofrece *EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN*, relato que analizamos en II.1., se propone, de acuerdo con nuestra interpretación, una *EXPLICACIÓN RACIONAL* del crimen que se corresponde con lo que el propio Borges (1952), a propósito de Chesterton, denomina *“LA EXPLICACIÓN DE ESTE MUNDO”*. Mediante dicha explicación Borges proporciona, pues, una interpretación del crimen en clave *ordinary*, por así denominarla, es decir, una interpretación que traduce los hechos criminales a los términos propios de una realidad ordinaria y que, por consiguiente, se compadece con el tipo de interpretaciones convencionales estipuladas por las reglas del género. Pero, paralelamente, a lo largo de todo el cuento se sugiere una segunda *EXPLICACIÓN SOBRENATURAL*, en la que se deja vislumbrar que el *CRIMEN es el RESULTADO o CONSECUENCIA de una CAUSALIDAD MÁGICA*. La desazón que produce la lectura de este cuento procede justamente de la inevitable aunque discreta *PREVALENCIA* de la segunda explicación frente a la primera, es decir, de **lo SOBRENATURAL sobre lo ORDINARIO**, o si se prefiere, de lo *outré* sobre lo *ordinary*.

### **3. UMBERTO ECO: LA ROSA Y EL LABERINTO**

Si la interpretación del género policíaco que J.L.Borges propone en *El jardín de senderos que se bifurcan* supone, de acuerdo con nuestra hipótesis, una manifiesta subversión del planteamiento simbólico de E.A.Poe, la *VERSIÓN DEL GÉNERO POLICIACO* que Umberto Eco nos ofrece en *EL NOMBRE DE LA ROSA* resulta bastante más difícil de clasificar como subversión o, tal y como afirma la mayor parte de

la crítica sobre la novela, como *anti-detective novel*. Ya que, de acuerdo con nuestra interpretación, en *El nombre de la rosa* Eco, por una parte, más que transgredir *EXPLOTA LAS CONVENCIONES FORMALES DE LA NOVELA-ENIGMA*, y por otra, *REFUERZA SU SENTIDO CONVENCIONAL, AFIANZANDO EL PLANTEAMIENTO SIMBÓLICO INAUGURADO POR E.A.POE*. No obstante *El nombre de la rosa* constituye, sin duda, una *INTERPRETACIÓN ORIGINAL DE LA NOVELA-ENIGMA* en el sentido que explicaremos a continuación.

**3.1.** De acuerdo con la hipótesis que aquí se defiende, la auténtica innovación de Eco en *El nombre de la rosa* consiste en ofrecernos una *VERSIÓN SEMIÓTICO-PRAGMÁTICA DEL GÉNERO POLICIACO*. Pues, a nuestro modo de ver, Eco lleva a cabo una *INTERPRETACIÓN en clave SEMIÓTICO-PRAGMÁTICA del JUEGO COMUNICATIVO entre AUTOR Y LECTOR* que ya se hallaba implícito en el propio planteamiento formal que Poe hizo de este género. Interpretación que, como tratamos de demostrar a lo largo del capítulo III.3. dedicado al análisis formal de la novela, se apoya en la sistemática *EXPLOTACIÓN de los CÓDIGOS y CONVENCIONES FORMALES de la NOVELA ENIGMA*, más que en su transgresión o subversión, como ha querido ver un buen sector de la crítica a NR. En este sentido, y de acuerdo con nuestra interpretación, la originalidad de *El nombre de la rosa* -o bien, la diferencia que establece con respecto a las versiones convencionales del género- no estriba, como es el caso de Borges, en la generación de un sentido radicalmente nuevo, sino en el uso peculiar que aquí se hace de la *FORMA del GÉNERO*, y más específicamente, del *PLANO METADIEGÉTICO de LAS RELACIONES ENTRE EL AUTOR Y EL LECTOR*.

**3.2.** Por otra parte y también de acuerdo con la hipótesis que aquí se defiende, esta peculiar *interpretación* (en el sentido que esta palabra tiene en música) del género policiaco con que Eco nos deleita en *El nombre de la rosa* constituye, además, el verdadero *PUNTO DE INTERSECCIÓN entre su OBRA TEÓRICA y su OBRA DE FICCIÓN*, en la medida en que supone la *REVALIDACIÓN en LA PRAXIS NARRATIVA de la TEORÍA de Eco sobre EL LECTOR MODELO*. O dicho de otro modo, *El nombre de la rosa* constituye, a nuestro modo de ver, una *DEMOSTRACIÓN EMPÍRICA del TEOREMA TEXTUAL que Eco propone en LECTOR IN FABULA*. Precisamente en esta obra de 1979, Eco proporciona una definición del texto estético entendido como “estrategia militar”, o bien, como “estrategia ajedrecística” en la que el autor ha de “ganarle la partida” al lector, por así decirlo, que se compadece extraordinariamente con el tipo de juego meta textual entre el autor y el lector que, como observa Valles (1991), se establece en el género de la novela-enigma.

**3.3.** En segundo lugar y como ya se mencionó, en *Lector in fabula*, Eco escoge *Un drame bien parisien* de Alphonse Allais como ejemplo literario que viene a confirmar empíricamente la teoría del texto y de la interpretación allí mantenida por el autor. Pues

bien, de acuerdo con la hipótesis interpretativa que tratamos de demostrar a lo largo de III.3., *UN DRAME BIEN PARISIEN*, constituye la *PIEDRA ROSETA* para descifrar *El nombre de la rosa*. Ya que, tal y como sucede en la obra de Allais (o al menos, tal es la interpretación que de ella nos ofrece el propio Eco en *LF*), en *El nombre de la rosa* la auténtica “partida de damas” no se juega en el plano de la historia, sino en el PLANO METATEXTUAL de las RELACIONES ENTRE EL AUTOR Y EL LECTOR. Y de igual manera que en *Un drame bien parisien* Alphonse Allais “planifica -a decir de Eco (1979: 277)- cuidadosamente los errores del lector” con el fin de inducirle a conclusiones interpretativas equívocas; en *El nombre de la rosa*, el escritor italiano se sirve de la peculiar ESTRUCTURA FORMAL del GÉNERO POLICIACO (del JUEGO PRAGMÁTICO entre AUTOR Y LECTOR que en éste se plantea) para PREVER los MOVIMIENTOS INTERPRETATIVOS de su LECTOR MODELO. Tal es, a nuestro modo de ver, la ESTRATEGIA METATEXTUAL que sigue el “semiólogo-escritor” para “generar” *El nombre de la rosa*; y en ello consiste el LABERÍNTICO JUEGO POLICIACO que el AUTOR propone a sus LECTORES (o, tal vez, a su LECTOR MODELO, que, si no erramos, son los propios CRÍTICOS DE LA NOVELA).

3.4. En lo que respecta al sentido o significado de *El nombre de la rosa*, hemos de decir, ante todo, que discrepamos con la interpretación que el propio Eco sugiere veladamente (aunque con suficiente explicitud como para hacerse entender) en *Las apostillas a El nombre de la rosa* (1983), donde muy persuasivamente comenta el aspecto metafísico del género policiaco, insinuando de paso que su novela es una especie de “lectura metafísica” de dicho género. De acuerdo con nuestra interpretación, *El nombre de la rosa* constituye, más bien, una LECTURA en clave POLICIACA DE LA FILOSOFÍA MEDIEVAL que sitúa un PROBLEMA EPISTEMOLÓGICO (cómo conocemos e interpretamos el mundo) como centro del ENIGMA POLICIACO. Y de hecho, al revisar la novela, procurando evitar que nos ofusque su densidad argumental (filosófica), fácilmente se advierte que Eco lleva a cabo un admirable ejercicio literario-interpretativo que consiste en leer diversas polémicas filosóficas surgidas en el ámbito de la Baja Edad Media a través de las lentes de un thriller policiaco.

3.5. Desde este punto de vista, consideramos que el tema esencial de *El nombre de la rosa* es la INTERPRETACIÓN y coincidimos con Theresa Coletti (1988) quien señala que los diferentes niveles o líneas de sentido de la novela se hallan referidos a una CUESTIÓN de naturaleza HERMENÉUTICA. Con ello, Eco logra explotar al máximo el potencial de sentido más intrínseco del género de la novela-enigma, que se sustenta en códigos hermenéuticos. De acuerdo con este planteamiento central, a lo largo de III.2. identificamos e interpretamos las siguientes LÍNEAS DE SENTIDO que, según nuestra hipótesis, se perfilan en *El nombre de la rosa*.



**3.6.** En III.2.2., nos dedicamos a interpretar cierto hilo que permite al lector interrelacionar *la INDAGACIÓN DETECTIVESCA* con ciertos aspectos del *NOMINALISMO DE OCKHAM* y, también, con algunas cuestiones procedentes de la *SEMIÓTICA DE C.S PEIRCE*, en concreto con su concepto de abducción.

**3.7.** En III.2.3., comentamos una segunda línea de sentido relativa al *ENFRENTAMIENTO* entre *DOS TRADICIONES INTERPRETATIVAS* que concurren en la novela: el *NOMINALISMO* representado por el PROTAGONISTA Guillermo de Baskerville y el *REALISMO* (*versión del PLATONISMO* en la Baja Edad Media), cuyo principal representante en *NR* es su ANTAGONISTA, Jorge de Burgos.

**3.8.** Por último, en III.2.4. interpretamos aquella vertiente temática de la novela que plasma el *ENFRENTAMIENTO* entre la *ORTODOXIA DEL PODER* eclesiástico y el amplio espectro del *PENSAMIENTO HETERODOXO* de la época, relacionándola con el problema de la marginalidad y -elemento éste novedoso y típicamente postmoderno- la *CONCEPCIÓN BAJTINIANA de LO CARNAVALESCO*.

**3.9.** No obstante y como ya anticipamos, pese al amplio espectro temático de la novela y a la novedad que supone la introducción de la temática filosófica, de acuerdo con nuestra interpretación, *El nombre de la rosa*, más que subvertir, *AFIANZA EL PLANTEAMIENTO SIMBÓLICO INAUGURADO POR E.A.POE, REFORZANDO*, por consiguiente, *EL SENTIDO CONVENCIONAL DE LA NOVELA-ENIGMA*.

**3.10.** Desde el punto de vista del sentido, y según nuestra hipótesis, Umberto Eco refuerza el esquema simbólico de Poe en un doble sentido. Por una parte Eco *RECUPERA el CONFLICTO* entre *LO RACIONAL Y LO IRRACIONAL*, sólo que lo traslada a la época medieval y lo reescenifica a través de las figuras contrapuestas de Guillermo de Baskerville, como precursor de una visión ya moderna y racionalista de la realidad, y Jorge de Burgos, en tanto que representante de una visión retrógrada, fanática (o si se prefiere, ciega) e irracional.

**3.11.** Asimismo, y de forma análoga al planteamiento de Poe, conforme al cual el conflicto entre lo racional y lo irracional termina por confundirse con esa oposición menos evidente entre lo *ordinary* y lo *outré*; en la novela de Eco, el racionalismo de Baskerville no actúa únicamente como arma infalible destinada a derrotar los poderes del Mal (i.e. la sinrazón o la fanática locura del asesino), sino que también y fundamentalmente constituye el instrumento para desterrar todo lo que en *El nombre de la rosa* se prefigura como el ámbito del *OSCURANTISMO MEDIEVAL*, en donde Eco inscribe *LO MISTERIOSO*. De manera que, al menos, de acuerdo con nuestra interpretación, Eco *PERPETÚA*, aunque desde otras claves ideológicas diferentes a las de Poe, esa *TRANSFORMACIÓN* ya mencionada de *LO OUTRÉ O MISTERIOSO SOBRENATURAL EN ORDINARY*.



## **BIBLIOGRAFÍA**

### **1. FUENTES PRIMARIAS**

**BORGES, J. L.** (1944), “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*, en *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona: Emecé, pp. 472-481.

\_\_\_\_\_ (1944), “La muerte y la Brújula”, en *Artificios*, en *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona: Emecé, pp. 499-508.

\_\_\_\_\_ (1960), “El hacedor”, en *El hacedor*, *Obras Completas*, vol. II, Barcelona: Emecé, pp. 159-160.

\_\_\_\_\_ (1935), “Sobre Chesterton”, en *Otras inquisiciones*, *Obras Completas*, vol. II, Barcelona: Emecé, pp. 72-75.

\_\_\_\_\_ (1944), *Ficciones*, en *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona: Emecé, pp. 427-481.

\_\_\_\_\_ (1944), *Artificios*, en *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona: Emecé, pp. 481-533.

\_\_\_\_\_ (1949), *El aleph*, en *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona: Emecé, pp. 533-629.

\_\_\_\_\_ (1952), *Otras inquisiciones*, en *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona: Emecé, pp. 11-157.

\_\_\_\_\_ (1975), *El libro de arena*, en *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona: Emecé, pp. 11-72.

\_\_\_\_\_ (1978a), “El cuento policial”, en *Borges, oral*, *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona: Emecé, pp. 189-197.

\_\_\_\_\_ (1978b) “La inmortalidad”, en *Borges, oral*, *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona: Emecé, pp. 173-179.

\_\_\_\_\_ (1978c), “El libro”, en *Borges, oral*, *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona: Emecé, pp. 166-171.

**ECO, U.** (1980), *Il nome della rosa*, Milán: Bompiani; *El nombre de la rosa*, trad. esp. de Ricardo Pochtar, Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_ (1983), *Postille a “Il nome de la rosa”*, Milán: Bompiani.

- \_\_\_\_\_ (1989), *Il pendolo di Foucault*, Milán: Bompiani; *El péndulo de Foucault*, trad.esp. de Ricardo Pochtar, Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Baudolino*, Milán: Bompiani; *Baudolino*, Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1966), *Le poetiche di Joyce*, Milán: Bompiani
- \_\_\_\_\_ (1962), *Obra abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1984.
- \_\_\_\_\_ (1968a), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1968.
- \_\_\_\_\_ (1968b), *La definizione dell'arte*, Milán: Mursia.
- \_\_\_\_\_ (1968c), *La struttura ausente*, Barcelona: Lumen, 1974
- \_\_\_\_\_ (1971), *Le forme del contenuto*, Milán: Bompiani.
- \_\_\_\_\_ (1973a), *Il segno*, Milán: Isedi.
- \_\_\_\_\_ (1973b), "La vida social como un sistema de signos", en Robey ed., 1973, pp. 89-110.
- \_\_\_\_\_ (1975), *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1977.
- \_\_\_\_\_ (1979), *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1987.
- \_\_\_\_\_ (1983), "Cuernos, cascos, zapatos: algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción", en *El signo de los tres*, Barcelona: Lumen, 1989, pp. 265-295.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1990.
- \_\_\_\_\_ (1985), *Sugli Specchi e altri saggi*, Milán: Bompiani.
- \_\_\_\_\_ (1987), "El extraño caso de la *intentio lectoris*", en *Revista de Occidente*, febrero, n.69, pp. 5-27.
- \_\_\_\_\_ (1989), "Denotation", en Eco, U. y Marmo, C. eds. *On the Medieval Theory of Signs*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 4-8.
- \_\_\_\_\_ (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milán: Bompiani.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Interpretation and Overinterpretation*, New York: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Sei Passeggiate nei boschi narrativi*, Milán: Bompiani.

**POE, E.A.** (1841), *The Murders in the Rue Morgue*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Londres y Nueva York: Penguin Books, pp. 141-169; *Los crímenes de la calle Morgue*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, Madrid: Alianza Editorial, 1970, pp.425-467.

\_\_\_\_\_ (1842), *The Mystery of Marie Roget*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.169-208; *El misterio de Marie Roget*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.467-525.

\_\_\_\_\_ (1845), *The Purloined Letter*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.208-223; *La carta robada*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.525-547.

\_\_\_\_\_ (1844), *Mesmeric Revelation*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.88-96; *Revelación mesmérica*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.343-356.

\_\_\_\_\_ (1838), *Ligeia*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.654-667; *Ligeia*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.303-321.

\_\_\_\_\_ (1835), *Berenice*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.642-649; *Berenice*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.294-303.

\_\_\_\_\_ (1842), *Eleonora*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.649-654; *Eleonora*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.280-287.

\_\_\_\_\_ (1835), *Morella*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.667-672; *Morella*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.287-294.

\_\_\_\_\_ (1839), *The Fall of the House of Usher*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.231-246; *La caída de la Casa Usher*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.321-343.

\_\_\_\_\_ (1834), *The Assination*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.293-303; *La cita*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.262-276.

\_\_\_\_\_ (1845), *The Imp of the Perverse*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.280-285; *El demonio de la perversidad*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.189-197.

\_\_\_\_\_ (1843), *The Black Cat*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.223-231; *El gato negro*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.107-119.

\_\_\_\_\_ (1844), *Thou Art the Man*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.490-502; *Tú eres el hombre*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.2, pp.252-269.

\_\_\_\_\_ (1843), *The Gold-Bug*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.42-71; *El escarabajo de oro*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.383-425.

\_\_\_\_\_ (1841), *A Descent into the Maelström*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.127-141; *Un descenso al Maelström*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.141(162).

\_\_\_\_\_ (1839), *William Wilson*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.626-642; *William Wilson*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1, pp.51-75.

\_\_\_\_\_ (1840), *The Poetic Principle*, en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, pp.889-908; trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Ensayos y críticas*, Madrid: Alianza Editorial, 1973, pp.81-111.

\_\_\_\_\_ (1841), *Filosofía de la composición*, trad.esp. de Julio Cortázar, en *Edgar Allan Poe. Ensayos y críticas*, Madrid: Alianza Editorial, 1973, pp. 65-81.

## 2. FUENTES SECUNDARIAS

### *EL NOMBRE DE LA ROSA*

ABELAIRA, A. (1983), "El nombre de la rosa sería rosa si la rosa existiese", en Giovannoli ed. 1985, pp.238-241.

AIZENBERG, E. ed. (1990) *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Columbia: University of Missouri Press, pp. 155-179.

ARTIGIANI, R. (1984), "El lector modelo y el modelo termodinámico", en Giovannoli ed. 1985, pp. 476-495.

ATCHITY, K. (1983), "En las riberas de la alegoría", en Giovannoli ed. 1985, pp. 146-151.

BENNETT, H.T. (1988), "Sign and De-Sign: Medieval and Modern Semiotics", en Inge ed., 1988, pp. 119-129.

BERNARDO PANIAGUA, J.M. (1984) "Leyendo el Medievo: *El nombre de la rosa*, en *Anales de la Universidad de Alicante*, 1984 (3), 195-236.

BOFF, L. (1985), "El doble callejón sin salida de la conservación y de la creación", en Giovannoli ed. 1985, pp. 516-531.

BROCHIER, Jean-Jacques (1989), "Umberto Eco: Du semiologue au romancier", en *Magazine Litteraire*, Feb, 262, pp. 16-27

CAESAR, M. y HAINSWORTH, P. eds.(1984) *Writers & Society in Contemporary Italy*, Nueva York: St. Martin's.

CALINESCU, M. y FOKKEMA, D. eds. (1987), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam: Benjamins, pp. 79-92.

CALLE-GRUBER, M. (1982), "Los sortilegios de la biblioteca o el relato dilatorio", en Giovannoli ed. 1985, , R.ed. pp. 128-135.

CAÑIZAL DE LA FUENTE, L. (1983), "Umberto d'Alessandria", en *Insula*, may-jun, 38:438-439, pp

CAPATTI, A. (1984), "Malaise dans l'edition et dans le monde des esprits...", en *Critique*, 1984 ago-sept, 4, 571-578.

CAPOZZI, R. (1983), "Intertextualidad y semiosis: *L'education sémiotique* de Eco", en Giovannoli ed. 1985, pp. 187-209.

- CAPOZZI, R. (1982) "Scriptor et 'lector in fabula' ne *Il nome della rosa* di Umberto Eco", en *Quaderni-d'Italianistica*, 1982, otoño, 3:2, pp. 219-229.
- CAPOZZI, R. (1994), "Eco's Theories and Practice of Interpretation: The Rights of the Text and the (Implied) Presence of the Author", en *Signifying Behavior*, primav., 1:1, pp. 176-200.
- CARDINI, F. (1980), "Clericus in labyrintho", en Giovannoli ed. 1985, pp. 24-38.
- CASERIO, R.L. (1986), "The Name of the Horse: *Hard Times*, Semiotics, and the Supernatural", en *Novel: a Forum on Fiction*, 1986 otoño, 20(1), 5-23.
- CATELLI, N. (1985), "Tópicos de *El nombre de la rosa*", en Giovannoli ed. 1985, pp. 531-540.
- CATELLI, N. (1981) "En el nombre de la rosa", en *Quimera*, 1981 dic., 14, pp. 80-82.
- COHEN, M. (1988), "The Hounding of Baskerville: Allusion and Apocalypse in Eco's *The Name of the Rose*", en Inge ed. 1988, pp. 65-76.
- COLETTI, T. (1988), *Naming the Rose*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- COSTIUCOVICH, E. (1982), "La semiosis ilimitada como base existencial de la cultura", en Giovannoli ed. 1985, pp.90-100.
- DAUPHINE, J. (1986) "*Il nome della rosa* ou du labyrinthe culturel", en *Revue de Litterature Comparee*, 1986 ene.-mar., 60:1 (237), pp.11-20.
- DE LAILHACAR, C. (1990), "The Mirror and the Encyclopedia: Borgesian Codes in Umberto Eco's *The Name of the Rose*", en Aizenberg ed. 1990, pp. 155-179.
- DE LAURETIS, T. (1981), *Umberto Eco*, Florencia: La Nuova Italia.
- DE LAURETIS, T. (1981), "El principio Franti", en Giovannoli ed. 1985, pp. 53-66.
- DEL FATTORE, J. (1988), "Eco's Conflation of Theology and Detection in *The Name of the Rose*", en Inge ed., pp. 77-89.
- DIPPLE, E. (1988), "A Novel which is a Machine for Generating Interpretations: Umberto Eco and *The Name of the Rose*", en *The Unresolvable Plot*, Nueva York y Londres: Routledge, pp. 117-139.
- FABBRI, P. (1990), "El idioma estético: el dédalo en el texto", en *Revista de Occidente*, n° 105, feb. 1990, pp. 72-84.
- GANERI, M. (1983), *Il "caso" Eco*, Palermo: Palumbo.
- GARCIA MATARRANZ, F. (1988), *Fuentes ideológicas e históricas de "El nombre de la rosa"*, Madrid: ed. Univ. Complutense.
- GARCIA BERRIO, A. (1989), "La fragmentación del significado: La novelística de Eco: De *El nombre de la rosa* a *El pendulo de Foucault*", en *Insula*, dic., 44:516, pp. 1-2, 27-28.
- \_\_\_\_\_ (1994), "La travesía moderna del significado: Umberto Eco", en *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid: Cátedra, pp.



- GIOVANNOLI, R. (1985), *Ensayos sobre El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen, 1987.
- GIULIANI, A. (1985), "Jugar con fuego", en Giovannoli ed. 1985, pp. 38-44.
- GOH, R.B.H. (1990), "In Pursuit of the Thing: Umberto Eco's Semiotics, Narrative and the Detective Story in *The Name of the Rose*", en *AUMLA* 1990 mayo, n° 73, pp. 24-38.
- GOLDEN, L. (1986) "Eco's Reconstruction of Aristotle's Theory of Comedy in *The Name of the Rose*", en *Classical and Modern Literature*, verano, 6(4), pp.239-249.
- GUGLIELMI, A. (1985), "El placer de la novela", en Giovannoli ed. 1985, pp. 76-80.
- HAAS, R. (1983), "De Humberti Eco fabula", en Giovannoli ed. 1985, , R. (1985), *Ensayos sobre El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen, 1987, pp. 185-187.
- HATEM, H. (1982), "La herejía nominalista", en Giovannoli ed. 1985, pp. 100-106.
- HORIA, V. (1983), "*El nombre de la rosa* es politeísmo", en Giovannoli ed. 1985, pp. 140-146.
- HORN, P.L. (1988), "The Detective Novel and the Defense of Humanism" , en Inge ed., pp. 90-100.
- IMBERT, P. (1983), "De la trama semiótica al suspense de la semántica", en Giovannoli ed. 1985, pp. 231-238.
- INGE, Th. ed. (1988), *Naming the Rose. Essays on Eco's "The Name of the Rose"*, University Press of Mississippi.
- JACKSON, R.B. y ALVAREZ, R.M. (1988), "Appendix: A Preliminary Checklist of English-Language-Criticism", en INGE, Th. ed., 1988, pp. 173-201.
- KAMPER, D. (1983), "El fin de la inmodestia", en Giovannoli ed. 1985, pp. 209-222.
- KELLNER, H.(1988), "To Make Truth Laugh", en Inge ed. 1988, pp. 3-30.
- KERMODE, F. (1983), "El caballo de los Baskerville", en Giovannoli ed. 1985, pp.222-231.
- KROEBER, B. (1982), "El misterioso diálogo de dos libros: Eco y Calvino", en Giovannoli ed. 1985, pp. 80-90.
- LATTARULO, L. (1982), "Entre el misticismo y la lógica", en Giovannoli ed. 1985, pp.106-128.
- LE GOFF, J. (1989), "Forcément médiéval et terriblement moderne", en *Magazine Littéraire*, feb. n° 262, pp. 30-33.
- MACKEY, L. (1985), "El nombre del libro", en Giovannoli ed. 1985, pp. 459-476.
- MAGLI, P. (1990), "Per speculum et in aenigmate" L'universo simbolico nella narrativa di Umberto Eco", en Magli et alt. eds., 1990, pp. 263-283.
- MANN, J. (1988), "Traversing the Labyrinth: The Structures of Discovery in Eco's *The Name of the Rose*", en Inge ed., 1988, pp. 130-145.
- MATAMORO, B. (1983), "Kiosko", en *Cuadernos-Hispanoamericanos*, 399, 9, pp. 169-174.

- McGRADY, D. (1987) "Sobre la influencia de Borges en *Il nome della rosa* de Eco", en *Revista Iberoamericana*, oct.-dic., 53:141, pp.787-806.
- MONTERO CARTELLE, E. (1986) "El mundo medieval en *El nombre de la rosa* de U.Eco", en *Revista de Filología Románica*, 1986 (4), 141-157.
- MORDENTI, R. (1980), "Adso de Melk ¿quién era éste?", en Giovannoli ed. 1985, , R.ed.
- OSSOLA, C. (1984), "La rosa profunda", en *Lettere Italiane*, oct-dic, 36(4), pp. 461-483.
- PANCORBO, L. (1977), *Ecoloquio con Umberto Eco*, Barcelona: Anagrama.
- PANSA, F. Y VINCI, A. (1990), *Effetto Eco*, Roma: Nuova Edizione del Gallo.
- PARKER, Deborah. (1990) "The Literature of Appropriation: Eco's Use of Borges in *Il nome della rosa*", en *The Modern Language Review*, oct., 85:4, pp.842-849.
- PARKER, D. (1988), "Answering Idle Questions: Open and Closed Readers in *The Name of the Rose*", en Inge ed., 1988, pp. 146-157.
- PARKER, D. "Narration as Practice in *Il nome della rosa*", en *Quaderni d'italianistica*, vol. XI, n° 2, pp. 215-223.
- PARKER, Douglass (1985), "El extraño caso del pólipo del faraón y otras cuestiones relacionadas con el mismo", en Giovannoli ed. 1985, pp. 495-516.
- PARKER, M. (1988), "*The Name of the Rose* as a Postmodern Novel", en Inge ed.1988, pp. 48-64.
- PARKINSON ZAMORA, L. (1988), "Apocalyptic Visions and Visionaries", en Inge ed. 1988, pp. 31-47.
- PARODI, M. (1981), "Silencio o risa", en Giovannoli ed. 1985, , pp. 66-76.
- PEREZ MINIK, D. (1983), "El nombre de la rosa, de Umberto Eco", en *Insula*, may-jun, 38:438-439, pp. 22, 24.
- PEROSA, S. (1988), "El legado de Calvino y el efecto Eco", en *Quimera*, Feb., 74, pp. 28-33.
- RENARD, P. (1984), "Umberto Eco gagne son defi", en *Critique*, 1984 ago-sept, 4, 579-593).
- RICHTER, D.H. (1986) "Eco's Echoes: Semiotic Theory and Detective Practice in the Name of the Rose", en *Studies in Twentieth Century Literature*, primavera, 10:2, 213-236.
- ROLLIN, R. (1988), "Postscript: *The Name of the Rose* as Popular Culture", en Inge ed. 1988, pp. 157-172.
- ROSSI, N. (1984), "Un libro prohibido", en Giovannoli ed. 1985, pp.300-334.
- ROSSO, S. (1987), "Postmodern Italy: Notes on the 'Crisis of Reason,' 'Weak Thought,' and *The Name of the Rose*", en Calinescu y Fokkema eds. 1987, pp. 79-92.

- RUBINO, C. A. (1985), "El gusano invisible: antiguos y modernos en *El nombre de la rosa*", en Giovannoli ed. 1985, pp. 443-459.
- SALLIS, Steven (1986), "Naming the Rose: Readers and Codes in Umberto Eco's Novel", en *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, otoño, n° 19:2, pp. 3-12.
- SCHICK, U. (1984), "¿Semiótica narrada o jeroglífico intertextual?", en Giovannoli ed. 1985, pp. 260-291.
- SITO ALBA, M. "El nombre de la rosa", en *Cuadernos del Norte*, 1982 (14): 7-8, pp. 42-45.
- STEPHENS, W. E. (1983), "Ec[h]o in Fabula" *Diacritics*, 13 ,pp.51-64.
- TANI, S. (1983), "Umberto Eco's *Il Nome della rosa*", en *The Doomed Detective*, Carbondale: Southern Illinois Press.
- TOSEL, A. (1985), "Philosophie et Marxisme en Italie", en *Critique*, 1985 ener-febr, 41, 18-31.
- VAN VELTHOVEN, T.van (1985), "Signo, verdad, poder", en Giovannoli ed. 1985, pp.341-369.
- VASILASH, G.S. (1984), "El brote diáfano", en Giovannoli ed. 1985, pp. 291-300.
- VEESER, H.A. (1988), "Holmes Goes to Carnival: Embarrassing the Signifier in Eco's Anti-Detective Novel", en Inge ed., pp. 101-118.
- WAGSTAFF, C. (1984), "The Neo-Avantgarde", en CAESAR, M. y Hainsworth ed. 1984, pp. 36-61.
- WEINRICH, H. (1983), "Nuestro hombre en la Edad Media", en Giovannoli ed. 1985, pp. 135-140.
- WERTHEIMER, J. (1985), "En los laberintos del tiempo y del signo: crónica de un best seller", en Giovannoli ed. 1985, pp. 370-383.
- ZACCARIA, G. (1984), "Vanguardia como consumo", en Giovannoli ed. 1985, pp. 335-341.
- ZECCHINI, G. (1984), "La Edad Media de Umberto Eco", en Giovannoli ed. 1985, pp. 383-436.

### J.L.BORGES

- BARTH, J. (1967) "The Literature of Exhaustion", en *Atlantic Monthly*, vol. 220, n°2, agosto 1967.
- BIOY CASARES, A. (1943), "El jardín de senderos que se bifurcan", en Alazraki ed. 1976, pp.
- BLANCHOT, Maurice (1959), "El infinito literario: *El Aleph*" pp. 211-214.
- GENETTE, Gerard (1964), "La utopía literaria", en Alazraki ed. 1976, pp. 203-210.

- CALVINO, I. (1991) "Jorge Luis Borges", en *Por qué leer los clásicos*, Barcelona: Tusquets, pp. 242-250.
- DE MAN, Paul (1964), "Un maestro moderno: Jorge Luis Borges", en Alazraki ed. 1976, pp. 144-151.
- SÁBATO, E. (1945), "Los relatos de Jorge Luis Borges", en Alazraki ed. 1976, pp.69-74.
- ECHEVARRÍA, A. (1999), "Textual Space and the Art of Chinese Gardening in Borges, in 'The Garden of Forking Paths'", en Toro ed., pp. 71-106
- HIMELBLAU, J. (1966), "El arte de Jorge Luis Borges visto en su 'El jardín de senderos que se bifurcan'", en *Revista Hispanica Moderna*, n° 32, pp. 37-42.
- RIVERO POTTER, A. (1997), "Complementariedad e incertidumbre en 'El jardín de senderos que se bifurcan' de Borges", En *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Oct-Dec; 2(6), pp. 459-74.
- ROJO, A. (1999), "El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica", en *Ciberletras*, Agost., (sin pág-internet).
- ROSA, W. (1991), "Las posibilidades del dos básico en 'El jardín de senderos que se bifurcan'", en *Revista Iberoamericana*, Abr-Sept; 57(155-156), pp. 597-606.
- SÁBATO, E. (1963), "Los dos Borges", en *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona: Círculo de Lectores. pp. 65-76.
- SAVATER, F. (1983), "Borges: doble contra sencillo", en *La infancia recuperada*, Madrid: Alianza Editorial.

### E.A.POE

- ABEL, D. (1949), "A Key to the House of Usher", *University of Toronto Quarterly*, XVIII, pp. 176-185.
- ALLEN, M. (1969), *Poe and the British Magazine Tradition*, London: Oxford University Press.
- ALLEN, M.S. (1935), "Poe's Debt to Voltaire", *University of Texas Studies in English*, XV, pp. 63-75.
- ALLEN, H. (1934), *Israfel: the Life and Times of Edgar Allan Poe*, New York: Farrar and Rinehart.
- BASLER, R.P. (1948), "The Interpretation of *Ligeia*", en Regan ed. 1967, pp. 51-64.
- BAUDELAIRE, Ch. (1852), "Edgar Allan Poe. Su vida y sus trabajos" , en BAUDELAIRE, Ch. (1979), pp. 19-77.
- \_\_\_\_\_ (1856), "Edgar Poe, su vida y sus obras", en BAUDELAIRE, Ch. (1979), pp. 77-111.

- \_\_\_\_\_ (1854) “Filosofía del amueblamiento”, en BAUDELAIRE, Ch. (1979), pp.147-149.
- \_\_\_\_\_ (1857), “Nuevas notas sobre Edgar Poe”, en BAUDELAIRE, Ch. (1979) pp.111-141.
- \_\_\_\_\_ (1979) *Edgar Allan Poe*, ed. Emilio Olcina Aya.
- BEEBE, M. (1964), “The Universe of Roderick Usher”, en Regan ed. 1967, pp. 121-134.
- BELDEN, H. (1928), “Observation and Imagination in Coleridge and Poe: a Contrast”, en Carlson ed. (1966), pp. 35-49.
- BENTON, R.P. (1975), *Poe as Literary Cosmologer. Studies on “Eureka”*: a Symposium. Hartford: Transcendental Books.
- BROUSSARD, L. (1969), *The Measure of Poe*, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- BOLLE, J. (1946), *La Poésie du Cauchemar*, París: Presse Française et Entrangère.
- BONAPARTE, M. (1949), *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, Londres: Imago.
- BURANELLI, V. (1975), “A Note on Poe and Mesmerism”, en *The Wizard from Vienna: Franz Anton Mesmer*. New York: Coward, McCann and Geoghegan.
- CARLSON, E.W. ed. (1966), *The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism since 1829*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- CONNER, F. W. (1949), “Poe’s “Eureka”; the Problem of Mechanism”, en Carlson ed. 1966, pp. 30-44.
- CORTÁZAR, J. (1956), “El poeta, el narrador y el crítico”, introd. a *Edgar Allan Poe. Ensayos y críticas*, pp. 13-61.
- CORTÁZAR, J. (1956), “Vida de Edgar Allan Poe”, introd. a *Edgar Allan Poe. Cuentos*, vol.1., pp. 7-47.
- GARGANO, J.W. (1963), “The Question of Poe’s Narrators”, en Regan ed. 1967, 164-172.
- GRIFFITH, C. (1954) “Poe’s *Ligeia* and the English Romantics”, en *University of Toronto Quarterly*, XXIV, pp. 8-25.
- GRUENER, G. (1904), “Notes on the Influence of E.T.A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe.”, en *Publications of the Modern Language Association*, XIX, pp. 1-25.
- HUXLEY, A. (1930), “From “Vulgarity in Literature”, en Regan ed. 1967, pp.31-38.
- KRUTCH, J.W. (1926), *Edgar Allan Poe: a Study in Genius*, Nueva York: Knopf.
- KRUTCH, J.W. (1954), “The Philosophy of composition”, en Regan ed. 1967, pp. 15-31.
- LIND, S.E. (1947), “Poe and Mesmerism”, *Publications of the Modern Language Association*, LXII, pp. 1077-1094.
- NORSTEDT, G. (1930), “Poe and Einstein”, *Open Court*, XLIV, pp. 173-180.

- OLCINA, E. (1979), "Sobre Baudelaire y Poe: nota introductoria", en en BAUDELAIRE, Ch. (1979) pp.7-15.
- PORGES, I. (1963), *Edgar Allan Poe*, Philadelphia: Chilton Books.
- QUINN, P.F. (1954), "The French Response to Poe", en Regan ed. 1967, pp. 64-79.
- REGAN, R. Ed. (1967) *Poe. A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice-Hall.
- ROUTH, J. (1914), "Notes on the Sources of Poe's Poetry: Coleridge, Keats, Shelley", en *Modern Language Notes*, XXIX, pp. 72-75.
- STOVALL, F. (1963), "The Conscious Art of Edgar Allan Poe", en Regan ed. 1967, 172-179.
- TATE, A. (1949), "Our Cousin, Mr.Poe", en Regan ed. 1967, pp. 38-51
- TATE, A. (1952), "The Angelic Imagination: Poe and the Power of Words", *Kenyon Review*, XIV, pp. 455-475.
- THOMPSON, G.R. (1973), *Poe'S Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- WILBUR, R. (1966), "The House of Poe", en Regan ed. 1967, pp. 98-121.
- WILSON, J.S. (1931), "The Devil Was in It", *American Mercury*, XXIV, pp. 215-220.
- WINWAR, F. (1959), *The Haunted Palace: a Life of Edgar Allan Poe*, New York: Harper.

### 3.1. SEMIÓTICA, LINGÜÍSTICA Y FILOSOFÍA

- AYER, A.J. (1982), *La filosofía del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 1983.
- BAL, M. (1992), "The Predicament of Semiotics", en *Poetics Today*, otoño, 13:3, pp. 543-52.
- BENICHOT, M. (1993), *Elementos de semiótica*, México: Universidad Veracruzana.
- BERDAGUÉ, R. (1984), Introducción a *Obra abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- BOBES NAVES, M.C. (1982), "Teorías literarias de Umberto Eco", en *Cuadernos del Norte*, n.14:7-8, pp. 32-41.
- BOFANTINI, M.A. (1992), "Dalla parte del lettore", en Magli et alt. eds., 1992, pp. 213-227.
- COSENZA, G. (1992), "Teoria della semiotica", en Magli et alt. eds. 1992, pp. 115-128.
- DE SAUSSURE, F. (1916), *Curso de lingüística general*, Madrid: Akal, 1980.
- DI LAURETIS, T. (1981), *Umberto Eco*, Firenze: La nuova Italia.
- DOLEZEL, L. (1980), "Eco and his Model Reader", en *Poetics Today*, v.1:4, pp. 181-188.
- DUCROT, O. (1972), *Dire et ne pas dire*, París: Hartmann (vers. esp. Barcelona: Paidós, 1986.

- FABBRI, P. (1992) "L'idioma estetico. Il dedalo nel testo", en Magli et alt. eds., 1992, pp. 177-186.
- GILSON, E. (1952), *La filosofía en la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1965.
- GREIMAS, A. (1966), *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (1970), *Du sens*, París: Seuil.
- GRICE, H.P. (1967), "Logic and Conversation", *William James Lectures*, Harvard.
- GUIRAUD, P. (1955), *La semántica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- HJELMSLEV, L. (1943), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos: 1971.
- JAMES, W. (1907), *Pragmatismo. Un nuevo nombre para algunos viejos modos de pensar*, Madrid: Sarpe, 1984
- KATZ, J. (1972), *Semantic Theory*, Nueva York: Harper & Row.
- KRISTEVA, J. (1969), *Semiótica*, Madrid: Espiral, 1978.
- LAKOFF, G. (1972), *Hedges: A Study in Meaning Criteria and the Logic of Fuzzy Concepts*,
- LYONS, J. (1963), *Structural Semantics. An Analysis of Part of the Vocabulary of Plato*, Oxford: Blackwell.
- LYONS, J. (1973), "Estructuralismo y lingüística", en Robey ed., 1973, pp. 15-37.
- MAGLI, P., MANETTI, G., VIOLI, P. eds. (1992), *Semiotica: storia, teoria, interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milán: Bompiani.
- MANETTI, G. (1992), "Trame, nodi, repressioni. Umberto Eco e la storia della semiotica", en Magli et alt. eds. 1992, pp. 5-24.
- MORRIS, Ch. (1938), *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago: University Press.
- MOUNIN, G. (1968), *Saussure. Presentación y textos*, Barcelona: Anagrama, 1971.
- PEIRCE, CH.S. (1931-1935), *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1965), *El hombre, un signo*, Barcelona: Editorial Crítica.
- PETÖFI, J. (1976a), "A frame for frames", en *Proceedings of the Second Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, Berkeley: University of California.
- \_\_\_\_\_ (1976b), "Structure and Function of the Grammatical Component of the Text-Structure World-Structure Theory", en *Workshop on the Formal Analysis of Natural Languages*, Bad Homburg.
- PEZZINI, I. (1992), "Le passioni del lector", en Magli et alt. eds., 1992, pp. 227-243.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1989), "El lector modelo de Umberto Eco", en *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, pp. 120-124.
- POZZATO, M.P. (1992), "I segreti limiti dell'interpretazione", en Magli et alt. eds., 1992, pp. 243-263.
- PRONI, G. (1992), "L'influenza di Peirce sulla teoría dell'interpretazione di Umberto Eco", en Magli et alt. eds. 1992, pp. 89-98.

- RAY, W. (1984), "The Reading Process as a Code-Structure", en *Literary Meaning*, Londres: Blackwell, pp. 124-140.
- ROBEY, D. ed. (1973), *Introducción al estructuralismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- TODOROV, T. (1966), "Les catégories du récit littéraire", en *Communications (L'analyse structurale du récit)* 8, pp. 125-151.
- TORDERA, A. (1978), *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch.S. Peirce*, Valencia: Fernando Torres ed.
- VERICAT, J. (1988), Introducción a *El hombre, un signo*, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 8-30.
- VIOLI, P. (1992), "Le molte enciclopedie", en Magli et al. eds. 1992, pp. 99-114.

### TEORÍA DE LA LITERATURA, CRÍTICA LITERARIA Y PSICOLOGÍA

- ABRAMS, M.H.(1953), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Madrid: Boreal editores, 1975.
- BEGUIN, A. (1939), *El alma romántica y el sueño*, México: F.C.E., 1954.
- BLOOM, C. Ed. (1998), *Gothic Horror: a reader's guide from Poe to King and beyond*, London: MacMillan Press.
- BOWRA, C.M. (1949), *La imaginación romántica*, Madrid: Taurus, 1972.
- BAJTÍN, M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Universidad.
- BAJTÍN, M. (1979), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- CURTIUS, E.R. (1948), *Literatura europea y Edad Media Latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- DE MAN, P. (1971), *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE Y GUATTARI (1976), *Rizoma*, Barcelona: Pretextos.
- DERRIDA, J. (1963), "Fuerza y significación", en Derrida, 1967, pp. 9-47.
- \_\_\_\_\_ (1966) "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", en Derrida, 1967, pp. 383-401.
- \_\_\_\_\_ (1967) *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- \_\_\_\_\_ (1968), "La farmacia de Platón", en Derrida, 1972, pp. 91-261.
- \_\_\_\_\_ (1972), *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1975.
- FERRARIS, M. (1988), *Estética, hermenéutica, epistemología*, en Givone, 1988, pp. 171-214.



- FREUD, S. (1920), *Más allá del principio del placer*, en *Obras Completas*, vol. XIII, Barcelona: Orbis, pp. 2507-2542.
- FREUD, S. (1919), *Lo siniestro*, en *Obras Completas*, vol. XIII, Barcelona: Orbis, pp. 2483-2507.
- GADAMER, H.G. (1960), *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 1977.
- GENETTE, G. (1972), *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.
- GENETTE, G. (1989), "Une Theorie de l'oeuvre d'art", en *Magazine Litteraire*, febr., n° 262, pp. 46-47.
- GENETTE, G. (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- GIVONE, S. (1988), *Historia de la estética*, Madrid: Tecnos.
- HEIDEGGER, M. (1937), "Hölderlin y la esencia de la poesía", en Heidegger, 1958, pp. 119-125.
- \_\_\_\_\_ (1952), "El origen de la obra de arte", en Heidegger, 1958, pp. 35-124.
- \_\_\_\_\_ (1958), *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica.
- INNENARITY, D. (1995), *La irrealidad literaria*, Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- JACOBI, J. (1963), *La psicología de C.K.Jung*, Madrid: Espasa Calpe.
- JUNG, K. (1930), *Psicología y poesía*, en *Obras completas*, Madrid: Trotta, 199, pp. 77-96.
- JUNG, K. (1970), "Prólogo al *I Ching. Libro de las Mutaciones*", en *I Ching. El libro de las Mutaciones*, Barcelona: Edhasa, pp. 22-42.
- KRISTEVA, J. (1970), *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen.
- MATAS GIL, P. (1989), *Aspectos técnicos de la novela italiana contemporánea*, Salamanca: Amarú Ediciones.
- NORRIS, C. (1982), *Deconstruction: Theory and Practice*, Londres & Nueva York: Routledge.
- PAREYSON, L. (1954), *Estética: teoria della formatività*, Turín: Edizioni di "Filosofia".
- PUNTER, D. (1998), *Gothic Pathologies: the text, the body and the law*, London: McMillan Press
- RICOEUR, P. (1963a) "Symbole et temporalité", en (1963b) "Structure et hermeneutique", en *Esprit*, n° 12, pp. 50-81.
- TODOROV, T. (1973), "El análisis estructural en literatura. Los cuentos de Henry James.", en Robey ed., 1973, pp. 111-153.
- VOLOSHINOV, V. N. (1930), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.
- WAHNÓN, S. (1995), *Lenguaje y literatura*, Barcelona: Octaedro.

## GÉNERO POLICIACO

- BOILEAU, P. y NARCEJAC, T. (1968), *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- CABRERA INFANTE, G. (1983), "La ficción es el crimen que paga Poe", en *Novela criminal, Los Cuadernos del Norte*, nº19, pp.2-7.
- CALLOIS, R. (1941), *Le roman policier*, Buenos Aires: Editions des Lettres Françaises.
- CARLONI, O.(1991), *Il magistrato Bao Gong ed il "Longtu Gong" an': una raccolta di novelle poliziesche dall'epoca Ming*, Nápoles: Istituto Universitario Orientale.
- CARETTINI, G.P., "Peirce, Holmes, Popper", en Eco y Sebeok, eds. 1989.
- CHANDLER, R. (1944), *El simple arte de matar*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.
- COMA, J. (1983), "La novela negra", en *Novela criminal, Los Cuadernos del Norte*, nº19, pp.38-45.
- COMA, J. (1980), *La novela negra*, Barcelona: Ediciones 2001.
- GINZBURG, C. (1989), "Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico", en Eco y Sebeok, eds. 1989.
- GUBERN, R. ed.(1970), *La novela criminal*, Barcelona: Tusquets.
- HARROWITZ, N. (1983), "El modelo policiaco: Charles S.Peirce y Edgar Allan Poe", en ECO, U y SEBEOK, T.(1983), pp. 241-265.
- HOVEYDA, F. (1957), *Historia de la novela policiaca*, Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- LEMONNIER, L. (1925), "Edgar A.Poe et les origines du roman policier en France", en *Mercure de France*, n° 656, t.CLXXXIII, pp. 379-391.
- MESSAC, R. (1929), *Le "détective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, París: Champion.
- NARCEJAC, T. (1958), "La novela policiaca", en GUBERN, R. (1970), *La novela criminal*, pp. 51-80.
- TODOROV, T. (1971), "The Typology of Detective Fiction", en *The Poetics of Prose*, pp. 42-53.
- VALLES, J. (1991), *La novela criminal española*, Granada: Universidad de Granada.