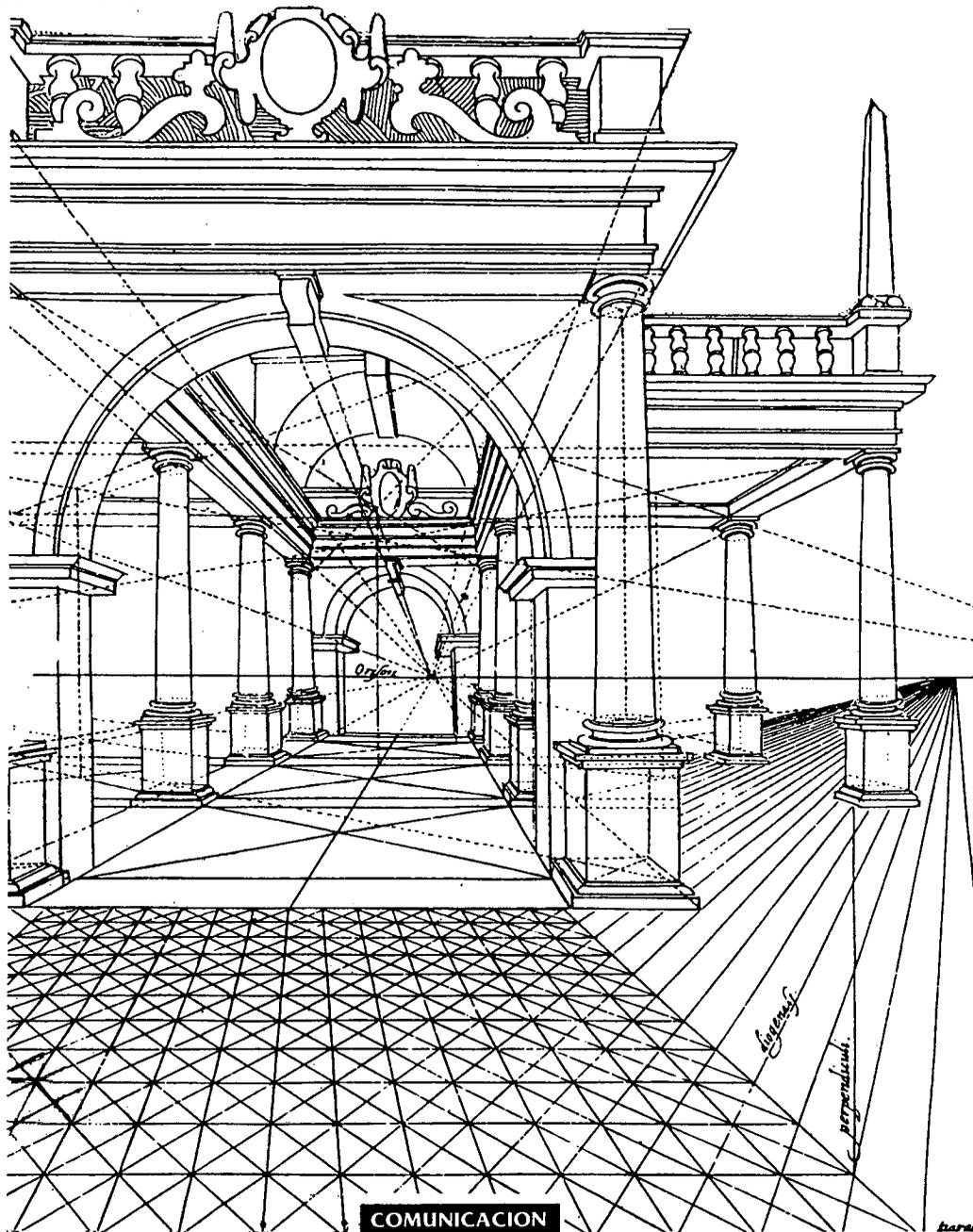


*Sí, él es la Inteligencia. O una de sus formas. Una que no va detrás de la verdad con bisturí sino detrás de las conjeturas, siempre (como quiere Barthes) bañándose en las aguas del lenguaje (en la locura o en la cordura que éste suscita). Sí, él habla con voz gruesa (por saber; por conocer) pero no con pedantería ni con arrogancia ni con impetu de star: no obstante, sus "escuchas" (al menos los venezolanos) parecen querer seguir siendo sólo sus lectores pues no han hecho más que reclamarle, detrás de cualquier forma de discurso, lo que han dado en llamar su cientificismo o su hermetismo o los matices de su carácter. Pero, suponemos, la menos las líneas que siguen serán aceptadas como ecuánimes y, sobre todo, como pertinentes: un análisis Incontestable del recorrido intelectual que ha emprendido Umberto Eco.*

## Una obra de Umberto Eco Calidez proverbial en el frío mausoleo de la teoría

Víctor Bravo\*



La extensa obra de Umberto Eco parece desplazarse, en un movimiento pendular, entre las dos estrategias de conocimiento que nos ha legado la modernidad: aquella que asume el saber como revelación de la verdad, criterio de afirmación epistemológica que legitima la ciencia y sus arquitecturas de definiciones y categorías; y el saber como interpretación, como conjetura y refutación, para decirlo con palabras de Popper, que convierte toda reflexión sobre el lenguaje en una problemática del sentido y que transforma la intencionalidad científica en una perspectiva filosófica.

La primera estrategia, que, como señalara Popper, parte de la convicción de que la verdad puede ser revelada, es la afirmación de la racionalidad y del fundamento de lo objetivo, y tiene, como recuerda Morín, en Descartes su figura paradigmática. Afirmación epistemológica que presupone la esencialidad de la verdad, y el método para revelarla. Actitud optimista que dio origen a la ciencia clásica y que, en los horizontes del saber humanístico, alcanzará la certeza de lo objetivo con la formulación categorial de Saussure y el posterior desarrollo de la semiótica que tendrá en Hjemslev su gran formalizador y en Greimás uno de sus últimos dignos representantes.

La segunda estrategia, que tiene su primera fundamentación en Nietzsche y su desarrollo en la hermenéutica, parte de la presunción de que no hay verdades esenciales sino creaciones de la verdad por el lenguaje, que la textura de la verdad no es de «esencialidades» sino de signos; que el lenguaje, para recordar la famosa expresión de Heidegger, es la casa del ser y, por tanto, la certeza de la categoría se desplaza hacia la indeterminación y la metáfora: la certeza se transpone en inferencia. Es posible observar ese desplazamiento, por ejemplo, en el paso de la física clásica a la física cuántica, donde la certeza de la categoría se transpone en la incertidumbre de la posibilidad. El «desencanto» y la incredulidad sobre los metarrelatos que, según Lyotard, es el umbral



mismo de la posmodernidad, presupone la refutación de la esencialidad de la verdad y la apertura de los caminos de la interpretación (la refutación de la epistemología por la hermenéutica). Es significativo en este sentido el desplazamiento que es posible observar, por ejemplo, en la obra de Roland Barthes y Julia Kristeva: desde sus primeros textos, categoriales, con pretensiones científicas, a textos con fundamentos interpretativos, tal como puede verse, tempranamente, en *Le degré zéro de l'écriture* (1972), de Barthes, y, en Kristeva, sobre todo a partir de *Histoires d'amour* (1983). Dos creadores del discurso categorial de la semiótica (o de la semiología, como gustaba de decir Barthes), que viven, en el interior de su propia reflexión, el desencanto de la objetividad (esa máscara que ha gozado de tanto prestigio en la ciencia clásica y que de pronto revelaba su más brutal pobreza), y su discurso se ha desbordado hacia el campo imantado de la inter-

pretación. Es también significativo en este sentido el discurso reflexivo de Jacques Derrida, quien, sin concesiones, y hasta los límites mismos del vértigo, desconstruye toda posibilidad categorial de la interpretación.

La obra de Eco, lo decíamos, se mueve entre una y otra posibilidad reflexiva, creando un enrejado categorial sólo para desbordarlo permanentemente por medio de los procesos interpretativos. Quizás por ello las figuras de Pierce y Borges aparecen como «dioses tutelares» de este pensamiento. Pierce previó la distinción entre «semiosis» y «semiótica»; la primera, «fenómeno típico de los seres humanos (y, según algunos, también de los ángeles y los animales)», donde «entran en juego un signo, su objeto y su interpretación»; y la «semiótica», concebida como «la reflexión teórica sobre lo que es la semiosis». La reflexión de Eco ha abierto una amplia puerta entre una y otra para instalarse con comodidad en el enrejado categorial de la semiótica y en la pasión interpretativa de la semiosis. Esa puerta abierta ha permitido el prodigio, en la obra de Eco, de transformar en calidez el proverbial frío de mausoleo de la teoría. La segunda figura tutelar le permite avanzar a Eco por dos de las metáforas borgianas: el laberinto y la conjetura. Como sabemos, la travesía por esas metáforas convirtió al semiólogo, también, en un novelista.

## DE LA SEMIÓTICA A LA INTERPRETACIÓN

De *La struttura assente* (1968) a *Trattato di semiótica generale* (1973) y *Lector in fabula* (1979) Eco teje el enrejado teórico de la semiótica por lo menos en tres orientaciones fundamentales: primero, la revisión crítica del legado semiótico, de Agustín a Saussure y a Barthes, de Platón y Aristóteles a Pierce y a Hjemslev. Es posible decir en este sentido que la obra teórica de Eco es también un inventario crítico del pensamiento semiótico occidental; segundo, su difusión: «...Es posible decir que el pensamiento de Eco nace de la ense-

ñanza, de allí que incluso haya escrito un libro sobre cómo hacer una tesis académica; de allí que su reflexión mantiene encendida la lámpara de Diógenes de una claridad llena de sorpresas; de allí sus deslindes, como la invitación hacia un camino ascendente y de acceso al conocimiento»; tercero, la postulación de «modelos» como delimitaciones objetivas del pensar semiótico: así su concepción del «lector modelo», de la definición como «enciclopedia», de los «niveles de cooperación textual», para señalar algunas de sus propuestas teóricas.

De *Opera aperta* (1962) a *Apocalittici e integrati* (1964), de *Semiotica e filosofía del linguaggio* (1984) a *I limiti dell'interpretazione* (1990) Eco desborda los límites de la semiótica para, llevando en las alforjas los principios de coherencia y de objetividad textual, convertir su reflexión en una interpretación de la cultura y en una filosofía del lenguaje.

En un estudio clásico Paul Ricoeur lee la obra de Freud no como un discurso clínico o terapéutico sino, en un permanente desbordamiento de sus límites iniciales, como una de las más prodigiosas interpretaciones de la cultura; lo mismo quizás podría decirse de la obra de Eco: los límites de la semiótica son desbordados hacia la interpretación de la cultura en sus múltiples expresiones. Este proceso interpretativo abarca una amplia temática, pero es posible situar dos extremos en el horizonte de esta reflexión: el primero, en su estudio de una de las estéticas más complejas y elaboradas de occidente, *Ulysses* y *Finnegans Wake*, de James Joyce, y el segundo, mito paradigmático de la masificación en el siglo XX la figura de Superman. La obra de Joyce le permite postular la libertad y los límites de la interpretación, planteando de este modo «una interpretación abierta de las obras de arte», en el mismo momento en que señala que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables, que todo texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes. Así mismo esta interpretación le permite pensar el texto no sólo como «un



aparato de comunicación» sino también como «un aparato que pone en tela de juicio los sistemas de significación, renovándolos y/o destruyéndolos».

El estudio de los medios de comunicación de masas, que es, como enfatiza Eco, «reconozcámoslo o no, también nuestro universo», lleva la reflexión al otro extremo. «Con *Opera aperta* —señala Eco— había estudiado el lenguaje de las vanguardias; con *Apocalittici* estudiaba el lenguaje de lo opuesto a ellos (o, como dirían otros, de su fatal complemento)». Para Eco Superman (entre otros muchos signos de la masificación que analiza) es la mitología del héroe del hombre medio, la ilusión del superhombre vivida por el engegucimiento del hombre de la mediocridad; y es la imposición desde arriba de una industria de la cultura de masas que sepulta, por medio de una persuasión oculta, «el arte popular que surge desde abajo». La reflexión sobre la cultura de masas lleva a Eco

al estudio del comic y del kitsch, de los medios y sus estrategias de consumo.

La interpretación de la cultura se desplaza también hacia una filosofía del lenguaje donde el signo «se abre hacia algo distinto», y donde, en el mejor sentido Heideggeriano, «el sujeto es hablado por los lenguajes», donde «somos, como sujetos, lo que la forma del mundo producida por los signos nos hace ser». Si la epistemología revela al sujeto como ser trascendente por la esencialidad de la verdad, los procesos de la interpretación convierten al lenguaje en la casa del ser, al mundo en una creación de los signos. Desde esta perspectiva es posible también ubicar a Eco en un amplio campo donde no sólo llegan las resonancias de Heidegger y Wittgenstein, sino también las de Lacan y del último Barthes: el ser bañado por el lenguaje, alcanzando su figura en el espesor de la significación y el sentido, constituyéndose en el más complejo de los signos, y cumpliendo la travesía de su acaecer por las virtualidades de lo real que las lenguas extienden como los horizontes del existir.

## EL ESCENARIO DE LA NOVELA

La pasión interpretativa alcanza uno de sus momentos estelares en la novela, que es escenario privilegiado para la búsqueda de la verdad, para el trazado de algunos de sus relieves, o de sus desfiladeros, en la textura misma de los signos.

Laberinto y conjetura hacen posible el escenario y el lenguaje para que una novela, *Il nome della rosa* (1980), que narra espantosos crímenes cometidos en una abadía, a finales de 1327, sea a la par, y por ello mismo, juego de interpretaciones, creación de la verdad por el lenguaje, expresión de la lucha milenaria entre la verdad y el poder, y reflexividad sobre el mundo, el ser y la escritura. En *Magias parciales del Quijote* (1952) Borges pone en evidencia el laberinto del lenguaje que hace, por arte de la literatura, de la realidad una ficción. Así señala cómo

los protagonistas del Quijote son a la vez lectores del Quijote, como Hamlet representa, dentro de la tragedia de Shakespeare, la tragedia de Hamlet, como en *Las mil y una noches* las historias se duplican y reduplican hasta el vértigo, y hasta alcanzar la noche mágica en que el Rey oye de boca de la reina su propia historia. Borges concluye: «¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios». He aquí el laberinto de los caminos de la interpretación: es el vértigo mismo de la verdad donde toda realidad se convierte en virtualidad, en apariencia, y toda virtualidad en posibilidad de lo real. En *Il nome della rosa*, la narración nos lleva por las transformaciones de varios niveles, de varios narradores: Adso de Melk cuenta sólo a través de la versión de Mabillón que se transforma en la narración de Vallet, para alcanzar todavía un cuarto nivel en el «Prólogo del autor»: superposición discursiva que es también superposición de interpretaciones para la posibilidad del sentido.

La novela se despliega en una indagatoria policial y, lo sabemos desde Poe, el relato policial no es sino el escenario para la reconstrucción del sentido que se encuentra diseminado en huellas, indicios, a primera vista insignificantes, por medio de los cuales le es posible a la racionalidad reconstruir el sentido por los caminos de la interpretación. Eco, partiendo de la distinción hecha por Pierce entre inducción, deducción y abducción (el restablecimiento del sentido por analogías) ve en el relato policíaco el último procedimiento y éste es sin duda uno de los elementos estructuradores del texto. La novela, por medio de la racionalidad de Fray Guillermo de Baskerville, es una máquina productora de



interpretaciones para la revelación de la verdad: el descubrimiento del asesino; la verdad puesta en evidencia, sin embargo, aún mostrará una de sus más crueles vertientes: su pacto con el poder.

En «El gran inquisidor», de Dostoievski, el viejo inquisidor impondrá el poder y sus estructuras de dominio ante el regreso de Jesús, ante la posibilidad del regreso del amor y el albedrío, en un orden donde esa posibilidad no cabe, pues su legitimación es la del dominio, de la sujeción al poder; podría quizás verse en la conversación final entre Fray Guillermo y el bibliotecario, en la novela de Eco, una reescritura del monólogo del inquisidor frente a Jesús: Jorge, el bibliotecario, como el inquisidor, es el guardián de las verdades legitimadoras del orden; y la risa, fundamento del libro perdido de Aristóteles (como el «Amor» de Dios en el texto de Dostoievski) es el peligro de socavamiento de esa legitimación. Así como Jesús se marcha,

así la biblioteca sucumbirá al fuego: el poder renueva su pacto con la verdad y se impone sobre cualquier signo que socavé la jerarquía de la constitución de lo real. *Il nome della rosa*, al poner en escena la capacidad interpretativa del lenguaje, revela no la esencialidad de la verdad sino su pacto milenario con el poder.

Si en el relato policíaco el sentido se encuentra diseminado, en lo hermético, como lo indica su raíz, el sentido se encuentra clausurado, y ante las puertas de la clausura se desencadena el proceso interpretativo. *Il pendolo di Foucault* (1988) se abrirá hacia esta posibilidad interpretativa y, si en la anterior novela la estructura de lo policíaco determinaba la tensión del relato, en esta segunda novela es la persecución de aquel no iniciado que intuye o se ha apropiado del sentido. El secreto de los templarios, que es una vez más la filigrana entre la verdad y el poder, y la verdad como secreto que se transforma en acecho, convierte a la novela en una máquina de interpretaciones que no hace sino crear, de nuevo, la figura del laberinto. Así se dirá: «...cuando se buscan conexiones se acaba encontrándolas por todas partes y entre cualquier cosa, el mundo estalla en una red, un torbellino de parentescos en el que todo remite a todo, y todo explica todo...». La novela es escena privilegiada para la manifestación de esa red y ese torbellino de las interpretaciones, ese laberinto donde es posible enfrentar el pacto entre la verdad y el poder.

La extensa obra de Umberto Eco, desplazándose desde el cientificismo categorial a la «red» y el «torbellino» de las interpretaciones, pone en escena, en el interior mismo de su discurso, como el Quijote dentro del *Quijote*, como Hamlet dentro de *Hamlet* y las mil y una noches dentro de *Las mil y una noches*, una de las intenciones fundamentales del pensamiento moderno: el cuestionamiento y reconstrucción incesante de la verdad y lo real.

\* Investigador, novelista y ensayista. Profesor de la Universidad de Los Andes. El artículo fue tomado del suplemento cultural *Pajo Palabra*, de El Diario de Caracas.