

Ensayo

Palabra en el Tiempo, 158

Umberto Eco

Apostillas a El nombre de la rosa

«Escribí una novela porque tuve ganas. Creo que es una razón suficiente... Empecé a escribir en marzo de 1978, impulsado por una idea seminal: tenía ganas de envenenar a un monje.» Eco nos habla de cómo ideó y escribió *El nombre de la rosa*, de malas novelas de intriga, de lectores ideales, de los diálogos medievales y la metafísica de la novela policíaca. Sin duda, tras la lectura de estas *Apostillas*, el lector retomará *El nombre de la rosa* y, con renovada perspicacia y más sensible olfato, se encaminará de nuevo hacia el laberinto.

Cubierta: Joaquín Monclús

EDITORIAL LUMEN

APOSTILLAS A EL NOMBRE DE LA ROSA UMBERTO ECO



Editorial Lumen

Apostillas a El nombre de la rosa.
PALABRA EN EL TIEMPO

158

COLECCION
DIRIGIDA POR ANTONIO VILANOVA

UMBERTO ECO

APOSTILLAS A
*EL NOMBRE
DE LA ROSA*

Traducción de Ricardo Pochtar

EDITORIAL LUMEN

Título original:
Postille a "Il nome della rosa"

Publicado por Editorial Lumen, S.A.,
Ramón Miquel y Planas, 10 - 08034 Barcelona.
Reservados los derechos de edición
para todos los países de lengua castellana.

Primera edición: 1984
Segunda edición: 1985
Tercera edición: 1985

© 1983, Umberto Eco, Milán

Depósito Legal: B-9232-1985
ISBN: 84-264-1158-4

Printed in Spain

*Rosa que al prado, encarnada,
te ostentas presuntuosa
de grana y carmín bañada:
campa lozana y gustosa:
pero no, que siendo hermosa
también serás desdichada.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

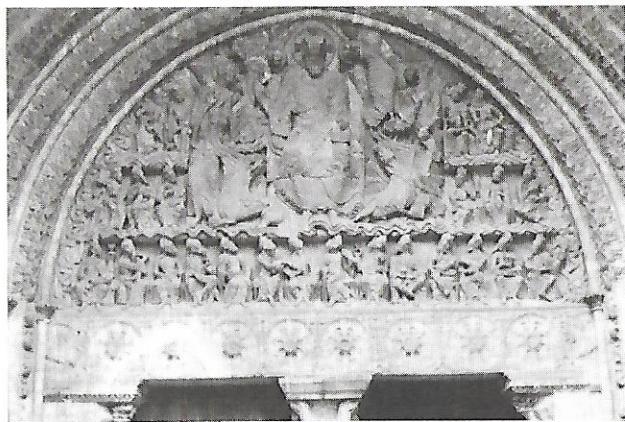
Desde que escribí *El nombre de la rosa* recibo muchas cartas de lectores que preguntan cuál es el significado del hexámetro latino final, y por qué el título inspirado en él. Contesto que se trata de un verso extraído del *De contemptu mundi* de Bernardo Morliacense, un benedictino del siglo XII que compuso variaciones sobre el tema del *ubi sunt* (del que derivaría el *mais où sont les neiges d'antan* de Villon), salvo que al topos habitual (los grandes de antaño, las ciudades famosas, las bellas princesas, todo lo traga la nada) Bernardo añade la idea de que de todo eso que desaparece sólo nos quedan meros nombres. Recuerdo que Abelardo se servía del enunciado *nulla rosa est* para mostrar que el lenguaje puede hablar tanto de las cosas desaparecidas como de las inexistentes. Y ahora que el lector extraiga sus propias conclusiones.

El narrador no debe facilitar interpretaciones de su obra, si no, ¿para qué habría escrito una novela, que es una máquina de generar interpretaciones? Sin embargo, uno de los principales obstáculos

los para respetar ese sano principio reside en el hecho mismo de que toda novela debe llevar un título.

Por desgracia, un título ya es una clave interpretativa. Es imposible sustraerse a las sugerencias que generan *Rojo y negro* o *Guerra y paz*. Los títulos que más respetan al lector son aquellos que se reducen al nombre del héroe epónimo, como *David Copperfield* o *Robinson Crusoe*, pero incluso esa mención puede constituir una injerencia indebida por parte del autor. *Le Père Goriot* centra la atención del lector en la figura del viejo padre, mientras que la novela también es la epopeya de Rastignac o de Vautrin, alias Collin. Quizás habría que ser honestamente deshonestos, como Dumas, porque es evidente que *Los tres mosqueteros* es, de hecho, la historia del cuarto. Pero son lujos raros, que quizás el autor sólo puede permitirse por distracción.

Mi novela tenía otro título provisional: *La abadía del crimen*. Lo descarté porque fija la atención del lector exclusivamente en la intriga policíaca, y podía engañar al infortunado comprador ávido de historias de acción, induciéndolo a arrojarse sobre un libro que lo hubiera decepcionado. Mi sueño era titularlo *Adso de Melk*. Un título muy neutro, porque Adso no pasaba de ser el narrador. Pero nuestros editores aborrecen los nombres propios: ni siquiera *Fermo e Lucia* logró ser admitido tal cual; sólo hay contados ejemplos, como *Lemonio Boreo*, *Rubé* o *Metello*...Poquísimos, comparados con las legiones de primas Bette, de Barry



1. «Vi un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono uno sentado. El rostro del Sentado era severo e impassible, los ojos, muy abiertos, lanzaban rayos sobre una humanidad cuya vida terrenal ya había concluido, el cabello y la barba caían majestuosos sobre el rostro y el pecho, como las aguas de un río, formando regueros todos del mismo caudal y divididos en dos partes simétricas.» (Adso de Melk en *El nombre de la rosa*, p. 54)

Lyndon, de Armance y de Tom Jones, que pueblan otras literaturas.

La idea de *El nombre de la rosa* se me ocurrió casi por casualidad, y me gustó porque la rosa es una figura simbólica tan densa que, por tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos: rosa mística, y como rosa ha vivido lo que viven las rosas, la guerra de las dos rosas, una rosa es una rosa es una rosa es una rosa, los rosacruces, gracias por las espléndidas rosas, rosa fresca toda fragancia. Así, el lector quedaba con razón desorientado, no podía escoger tal o cual interpretación; y, aunque hubiese captado las posibles lecturas nominalistas del verso final, sólo sería a último momento, después de haber escogido vaya a saber qué otras posibilidades. El título debe confundir las ideas, no reimentarlas.

Nada consuela más al novelista que descubrir lecturas que no se le habían ocurrido y que los lectores le sugieren. Cuando escribía obras teóricas, mi actitud hacia los críticos era la del juez: ¿han comprendido o no lo que quería decir? En el caso de una novela todo es distinto. No digo que el autor deba aceptar cualquier lectura, pero, si alguna le parece aberrante, tampoco debe salir a la palestra: en todo caso, que otros cojan el texto y la refuten. Por lo demás, la inmensa mayoría de las lecturas permiten descubrir efectos de sentido en los que no se había pensado. Pero, ¿qué quiere decir que el autor no había pensado en ellos?

Una estudiosa francesa, Mireille Calle Gruber, ha descubierto sutiles paragramas que relacionan a

los *simples* (en el sentido de pobres) con los *simples* en el sentido de hierbas medicinales, y luego advierte que hablo de la «mala hierba» de la herejía. Podría responder que el término «simples» se repite, con ambos sentidos, en la literatura de la época, así como la expresión «mala hierba». Por otra parte, conocía bien el ejemplo de Greimas sobre la doble isotopía que surge cuando se define al herborista como «amigo de los simples». ¿Era o no consciente de estar jugando con paragramas? Ahora no importa en absoluto que lo aclare: allí está el texto, que produce sus propios efectos de sentido.

Al leer las reseñas de la novela, me estremecía de placer cada vez que un crítico (los primeros fueron Ginevra Bompiani y Lars Gustaffson) citaba la frase que Guillermo pronuncia al final del proceso inquisitorial (pág. 469 de la versión castellana). «¿Qué es lo que más os aterra de la pureza?», pregunta Adso. Y Guillermo responde: «La prisa.» Me gustaban mucho, y siguen gustándome, esas dos líneas. Pero luego un lector me ha señalado que en la página siguiente Bernardo Gui, amenazando al cillerero con la tortura, dice: «Al contrario de lo que creían los seudo apóstoles, la justicia no lleva prisa, y la de Dios tiene siglos por delante.» El lector me preguntaba, con razón, qué relación había querido establecer entre la prisa que Guillermo temía y la falta de prisa que Bernardo celebraba. Entonces comprendí que había sucedido algo inquietante. En el manuscrito no figuraba ese pasaje del diálogo entre Adso y Guillermo. Lo añadí al revisar las pruebas: por razones de concinni-

tas necesitaba agregar un período antes de devolverle la palabra a Bernardo. Y lo que sucedió fue que, mientras hacía que Guillermo odiara la prisa (muy convencido de ello: de allí el placer que luego me produjo la frase), olvidé por completo que poco después también Bernardo hablaba de ella. Si se quita la frase de Guillermo, la de Bernardo no es más que una manera de hablar, lo que podría decir un juez, una frase hecha como «la justicia es igual para todos». Pero, ¡ay!, contrapuesta a la prisa que menciona Guillermo, la que menciona Bernardo produce legítimamente un efecto de sentido, de modo que el lector tiene razón cuando se pregunta si ambos dicen lo mismo o si, en cambio, existe una diferencia latente entre uno y otro odio por la prisa. Allí está el texto, que produce sus propios efectos de sentido. Independientemente de mi voluntad, la pregunta se plantea, aparece la ambigüedad, y, aunque por mi parte no vea bien cómo interpretar la oposición, comprendo que entraña un sentido (o quizá muchos).

El autor debería morir después de haber escrito su obra. Para allanarle el camino al texto.

CONTAR EL PROCESO

El autor no debe interpretar. Pero puede contar por qué y cómo ha escrito. Los llamados escritos de poética no siempre sirven para entender la obra que los ha inspirado, pero permiten entender cómo se resuelve el problema técnico de la producción de una obra.

En *La filosofía de la composición*, Poe cuenta cómo escribió *El cuervo*. No nos dice cómo debemos leerlo, sino qué problemas tuvo que resolver para producir un efecto poético. Por mi parte, llamaría efecto poético a la capacidad que tiene el texto de generar lecturas siempre distintas, sin agotarse jamás del todo.

El que escribe (el que pinta, el que esculpe, el que compone música) siempre sabe lo que hace y cuánto le cuesta. Sabe que debe resolver un problema. Los datos iniciales pueden ser oscuros, instintivos, obsesivos, mero deseo o recuerdo. Pero después el problema se resuelve escribiendo, interrogando la materia con que se trabaja, una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo

lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna (el eco de la intertextualidad).

Miente el autor cuando dice que ha trabajado llevado por el rapto de la inspiración. Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration.

No recuerdo de qué famosa poesía suya Lamartine escribió que le había salido de una tirada, en una noche de tormenta, en medio de un bosque. Cuando murió, se encontraron los manuscritos con las correcciones y las variantes, y se descubrió que aquella poesía era quizá la más «trabajada» de toda la literatura francesa.

Cuando el escritor (o el artista en general) dice que ha trabajado sin pensar en las reglas del proceso, sólo quiere decir que al trabajar no era consciente de su conocimiento de dichas reglas. Aunque sería incapaz de escribir la gramática de su lengua materna, el niño la habla a la perfección. Pero el conocimiento de las reglas no es privativo del gramático: el niño las conoce muy bien, aunque no sepa que las conoce. El gramático sólo es aquel que sabe por qué y cómo el niño conoce la lengua.

Una cosa es contar cómo se ha escrito, y otra probar que se ha escrito «bien». Poe decía que «una cosa es el efecto de la obra, y otra el conocimiento del proceso». Cuando Kandinsky o Klee nos cuentan cómo pintan, no nos dicen si uno de ellos es mejor que el otro. Cuando Miguel Ángel nos dice que esculpir significa eliminar lo superfluo, liberar la figura que ya está inscrita en la pie-

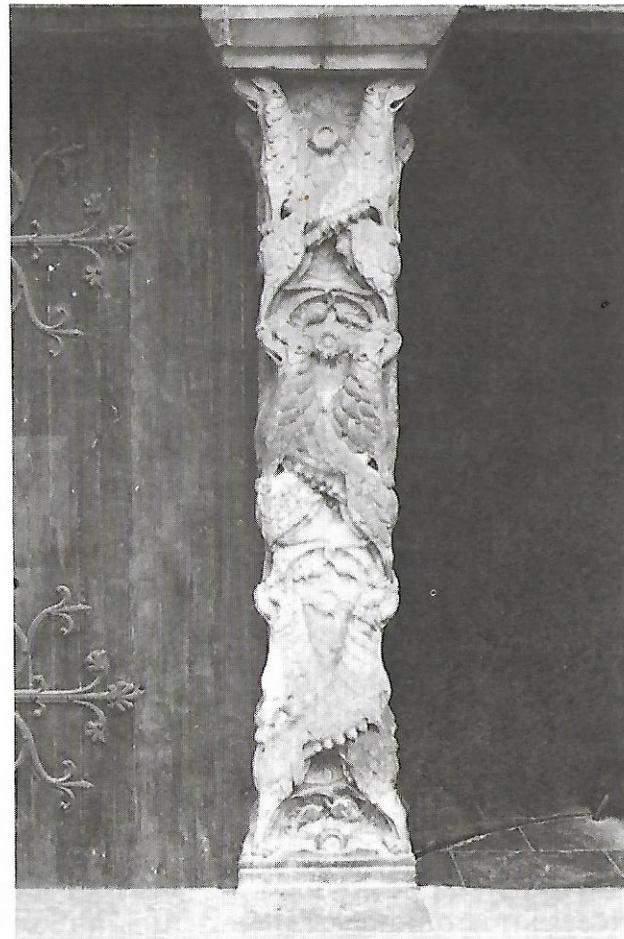
dra, no nos dice si la *Piedad* del Vaticano es mejor que la *Piedad Rondanini*. A veces las páginas más esclarecedoras sobre los procesos artísticos fueron obra de artistas menores, que no sabían producir grandes efectos, pero sí reflexionar muy bien sobre sus propios procesos: Vasari, Horatio Greenough, Aaron Copland...

EVIDENTEMENTE, EL MEDIOEVO

Escribí una novela porque tuve ganas. Creo que es una razón suficiente para ponerse a contar. El hombre es por naturaleza un animal fabulador. Empecé a escribir en marzo de 1978, impulsado por una idea seminal. Tenía ganas de envenenar a un monje. Creo que las novelas nacen de una idea de ese tipo y que el resto es pulpa que se añade al andar. La idea debía de ser anterior. Más tarde encontré un cuaderno de 1975 con una lista de monjes que vivían en un convento sobre el que no constaban detalles. Nada más. Al comienzo me puse a leer el *Traité des poisons* de Orfila, que veinte años atrás junto al Sena le había comprado a un bouquiniste por pura fidelidad huysmaniana (*Là-bas*). Como ninguno de los venenos me satisfacía, le pedí a un amigo biólogo que me indicase un fármaco que tuviera determinadas propiedades (que fuese absorbible por la piel al manipular algún objeto). Destruí en seguida la carta en que me respondía que no conocía veneno alguno que tuviese esas características, porque, leídos en otro

contexto, ese tipo de documentos pueden llevarnos a la horca.

Al comienzo, mis monjes tenían que vivir en un convento contemporáneo (pensaba en un monje detective que leía *Il Manifesto*). Pero como un convento, o una abadía, aún viven de muchos recuerdos medievales, me puse a rebuscar en mis archivos de medievalista en hibernación (un libro sobre la estética medieval en 1956, otras cien páginas sobre el mismo tema en 1969, algún ensayo por el camino, varios retornos a la tradición medieval en 1962 –para preparar mi estudio sobre Joyce– y luego, en 1972, el extenso trabajo sobre el *Apocalipsis* y las miniaturas del comentario de Beato de Liébana: o sea que el Medioevo estaba bien ejercitado). Me encontré con un vasto material (fichas, fotocopias, cuadernos) que se había ido acumulando desde 1952, y que estaba destinado a otros fines muy poco definidos: una historia de los monstruos, un análisis de las enciclopedias medievales, una teoría del catálogo... En determinado momento me dije que, puesto que el Medioevo era mi imaginario cotidiano, más valía escribir una novela que se desarrollase directamente en ese Medioevo. Como dije en alguna entrevista, el presente sólo lo conozco a través de la pantalla de la televisión, pero del Medioevo, en cambio, tengo un conocimiento directo. Cuando encendíamos una hoguera en el prado, mi mujer me acusaba de no saber mirar las chispas que se elevaban entre los árboles y volaban a lo largo de los cables de la electricidad. Cuando luego leyó el capítulo sobre el incendio, dijo: «¡Pero en-



2. «¿Qué representaban y qué mensaje simbólico comunicaban aquellas tres parejas de leones entrelazados en forma de cruz dispuesta transversalmente, rampantes y arqueados, las zarpas posteriores afirmadas en el suelo y las anteriores apoyadas en el lomo del compañero?» (Adso de Melk en *El nombre de la rosa*, p. 57)

tonces sí mirabas las chispas!» Y yo respondí: «No, pero sabía cómo las hubiera visto un monje medieval.»

Hace diez años, en una carta al editor Franco Maria Ricci, que añadí a mi comentario al comentario del *Apocalipsis* de Beato de Liébana, confesaba: «Por más vueltas que le dé, debo decir que nací a la investigación atravesando bosques simbólicos donde habitaban unicornios y grifones, y comparando las estructuras pinaculares y cuadradas de las catedrales con las puntas de malicia exegética ocultas en las tetragonales fórmulas de las *Summulae*, deambulando entre el *Vico degli Strami*¹ y las naves cistercienses, conversando afablemente con cultos y fastuosos monjes cluniacenses, vigilado por un Aquinate gordinflón y racionalista, tentado por un Honorio Augustoduniense, por sus fantásticas geografías en las que al mismo tiempo se explicaba *quare in pueritia coitus non contingat*, cómo llegar a la Isla Perdida y cómo atrapar un basilisco con la sola ayuda de un espejuelo de bolsillo y de una fe inconmovible en el Bestiario.»

Ese gusto y esa pasión nunca me abandonaron, aunque más tarde, por razones morales y materiales (el oficio de medievalista suele exigir considerables riquezas y la posibilidad de vagar por lejanas bibliotecas microfilmado manuscritos imposibles de encontrar), haya recorrido otros caminos. Así, el Medioevo siguió siendo, si no mi oficio, mi afi-

1. *Divina Comedia*, Paraíso X, 137: la rue du Fouarre, en París, donde estaban las escuelas de filosofía.

ción, y mi tentación permanente, y lo veo por doquier, en transparencia, en las cosas de que me ocupo, que no parecen medievales pero lo son.

Secretas vacaciones dedicadas a pasear bajo las bóvedas de Autun, donde el abate Grivot escribe, hoy, manuales sobre el Diabolo con encuadernaciones impregnadas de azufre, éxtasis campestres en Moissac y en Conques, deslumbrado por los Venerables Ancianos del *Apocalipsis* o por los diablos que arrojan las almas de los condenados a enormes calderos humeantes; y, al mismo tiempo, estimulantes lecturas del monje iluminista Beda, la búsqueda en Occam del auxilio racional para penetrar los misterios del Signo en aquellos aspectos donde Saussure aún es oscuro. Y así sucesivamente, nostalgia constante de la *Peregrinatio Sancti Brandani*, verificación de nuestra interpretación del Libro de Kells, nueva visita a Borges en los *kenningars* celtas, verificación en los diarios del obispo Suger de las relaciones entre el poder y las masas obedientes...

LA MASCARA

En realidad, no sólo decidí contar *sobre* el Medioevo. Decidí contar *en* el Medioevo, y por boca de un cronista de la época. Yo era un narrador principiante, y hasta entonces había mirado a los narradores desde el otro lado de la barricada. Me daba vergüenza contar. Me sentía como el crítico de teatro que de pronto se expone a las luces de las candilejas y siente sobre sí la mirada de quienes hasta entonces han sido sus cómplices en el patio de butacas.

¿Cómo decir «era una hermosa mañana de finales de noviembre» sin sentirse Snoopy? Pero, ¿y si se lo hubiera hecho decir a Snoopy? Es decir, ¿si «era una hermosa mañana...» lo dijese alguien autorizado a decirlo porque en su época eso podía decirse? Una máscara era lo que me hacía falta.

Me puse a leer, o a releer, a los cronistas medievales, para asimilar su ritmo, su candor. Hablarían por mí y yo quedaría libre de sospechas. Libre de sospechas, pero no de los ecos de la intertextualidad. Así volví a descubrir lo que los escritores

siempre han sabido (y que tantas veces nos han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado. Lo sabía Homero, lo sabía Ariosto, para no hablar de Rabelais o de Cervantes. De modo que mi historia sólo podía comenzar por el manuscrito reencontrado, y también ella sería una cita (naturalmente). Así escribí de inmediato la introducción, situando mi narración en un cuarto nivel de inclusión, en el seno de otras tres narraciones: yo digo que Vallet decía que Mabillon había dicho que Adso dijo...

Ya no tenía nada que temer. Entonces dejé de escribir por un año. Dejé de escribir porque descubrí otra cosa que ya sabía (que todos saben), pero que trabajando comprendí mejor.

Descubrí, pues, que una novela no tiene nada que ver, en principio, con las palabras. Escribir una novela es una tarea cosmológica, como la que se cuenta en el *Génesis* (ya decía Woody Allen que los modelos hay que saber elegirlos).

LA NOVELA COMO HECHO COSMOLOGICO

Considero que para contar lo primero que hace falta es construirse un mundo lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles. Si construyese un río, dos orillas, si en la orilla izquierda pusiera un pescador, si a ese pescador lo dotase de un carácter irascible y de un certificado de penales poco limpio, entonces podría empezar a escribir, traduciendo en palabras lo que no puede no suceder. ¿Qué hace un pescador? Pesca (y ya tenemos toda una secuencia más o menos inevitable de gestos). ¿Y qué sucede después? Hay peces que pican, o no los hay. Si los hay, el pescador los pesca y luego regresa contento a casa. Fin de la historia. Si no los hay, puesto que es irascible, quizá se ponga rabioso. Quizá rompa la caña de pescar. No es mucho, pero ya es un bosquejo. Sin embargo, hay un proverbio indio que dice: «Siéntate a la orilla del río y espera, el cadáver de tu enemigo no tardará en pasar.» ¿Y si la corriente transportase un cadáver, posibilidad contenida en el campo intertextual del río? No olvidemos que mi pescador tiene

un certificado de penales sucio. ¿Correrá el riesgo de meterse en líos? ¿Qué hará? ¿Huirá, se hará el que no ve el cadáver? ¿Tendrá la conciencia sucia porque, al fin y al cabo, es el cadáver del hombre que odiaba? Irascible como es, ¿montará en cólera por no haber podido consumir él mismo la anhelada venganza? Ya lo veis, ha bastado amueblar apenas nuestro mundo para que se perfile una historia. Y también un estilo, porque un pescador que pesca debería imponerme un ritmo narrativo lento, fluvial, acompasado a su espera, que debería ser paciente, pero también a los arrebatos de su impaciente iracundia. La cuestión es construir el mundo, las palabras vendrán casi por sí solas. *Rem tene, verba sequentur*. Al contrario de lo que, creo, sucede en poesía: *verba tene, res sequentur*.

El primer año de trabajo de mi novela estuvo dedicado a la construcción del mundo. Extensos registros de todos los libros que podían encontrarse en una biblioteca medieval. Listas de nombres y fichas censuales de muchos personajes, muchos de ellos excluidos luego de la historia. Porque también tenía que saber quiénes eran los monjes que no aparecen en el libro: no era necesario que el lector los conociese, pero yo debía conocerlos. ¿Quién dijo que la narrativa debe hacerle la competencia al Registro Civil? Pero quizá también deba hacérsela a la Asesoría de Urbanismo. De allí las extensas investigaciones arquitectónicas, con fotos y planos de la enciclopedia de la arquitectura, para determinar la planta de la abadía, las distancias, hasta la cantidad de peldaños que hay en

una escalera de caracol. En cierta ocasión, Marco Ferreri me dijo que mis diálogos son cinematográficos porque duran el tiempo justo. No podía ser de otro modo, porque, cuando dos de mis personajes hablaban mientras iban del refectorio al claustro, yo escribía mirando el plano y cuando llegaban dejaban de hablar.

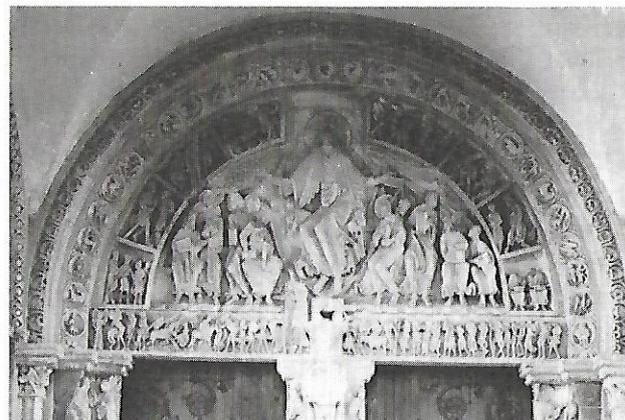
Para poder inventar libremente hay que ponerse límites. En poesía, los límites pueden proceder del pie, del verso, de la rima, de lo que los contemporáneos han llamado respirar con el oído... En narrativa, los límites proceden del mundo subyacente. Y esto no tiene nada que ver con el realismo (aunque explique *también* el realismo). Puede construirse un mundo totalmente irreal, donde los asnos vuelen y las princesas resuciten con un beso: pero ese mundo puramente posible e irreal debe existir según unas estructuras previamente definidas (hay que saber si es un mundo en el que una princesa puede resucitar sólo con el beso de un príncipe o también con el de una hechicera, o si el beso de una princesa sólo vuelve a transformar en príncipes a los sapos o, por ejemplo, también a los armadillos).

También la Historia formaba parte de mi mundo. Por eso leí y releí tantas crónicas medievales, y al leerlas me di cuenta de que la novela debía contener elementos que al comienzo ni siquiera había rozado con la imaginación, como las luchas en torno a la pobreza o los procesos inquisitoriales contra los fraticelli.

Por ejemplo, ¿por qué en mi libro aparecen los

fraticelli del siglo XII? Si debía escribir una historia medieval, hubiese tenido que situarla en el siglo XIII, o en el XII, que conocía mejor que el XIV. Pero necesitaba un detective, a ser posible inglés (cita intertextual), dotado de un gran sentido de la observación y una sensibilidad especial para la interpretación de los indicios. Cualidades que sólo se encontraban dentro del ámbito franciscano, y con posterioridad a Roger Bacon; además, sólo en los occamistas encontramos una teoría desarrollada de los signos; mejor dicho, ya existía antes, pero entonces la interpretación de los signos era de tipo simbólico o bien tendía a leer en ellos la presencia de las ideas y los universales. Sólo en Bacon y en Occam los signos se usan para abordar el conocimiento de los individuos. Por tanto, debía situar la historia en el siglo XIV, aunque me incordiasse, porque me costaba moverme en esa época. De allí nuevas lecturas, y el descubrimiento de que un franciscano del siglo XIV, aunque fuera inglés, no podía ignorar la querrela sobre la pobreza, sobre todo si era amigo o seguidor o conocido de Occam. (Dicho sea de paso, al principio decidí que el detective fuese el propio Occam, pero después renuncié, porque la persona del Venerabilis Inceptor me inspira antipatía.)

Pero, ¿por qué todo sucede a finales de noviembre de 1327? Porque en diciembre Michele da Cesena ya se encuentra en Aviñón (en esto consiste amueblar un mundo en una novela histórica: algunos elementos, como la cantidad de peldaños, dependen de una decisión del autor; otros, como los



3. «Sobre la cabeza de Cristo, en un arco dividido en doce paneles, y bajo los pies de Cristo, en una procesión ininterrumpida de figuras, estaban representados los pueblos del mundo, los que recibirían la buena nueva. Reconocí por sus trajes a los hebreos, los capadocios, los árabes, los indios, los frigios, los bizantinos, los armenios, los escitas y los romanos.» (Adso de Melk en *El nombre de la rosa*, pp. 410-411)

movimientos de Michele, dependen del mundo real, que, por ventura, en este tipo de novelas viene a coincidir con el mundo posible de la narración).

Pero noviembre era demasiado pronto. En efecto, también necesitaba matar un cerdo. ¿Por qué? Muy sencillo: para meter un cadáver cabeza abajo en una tinaja llena de sangre. ¿Por qué necesitaba hacerlo? Porque la segunda trompeta del *Apocalipsis* anuncia que... El *Apocalipsis* era intocable porque formaba parte del mundo. Pues bien, sucede que los cerdos (como averigüé) se matan cuando hace frío, y noviembre podía ser demasiado pronto. Salvo que situase la abadía en la montaña, de forma que ya hubiera nieve. Si no, mi historia hubiese podido desarrollarse en la llanura, en Pomposa o en Conques.

El mundo construido es el que nos dirá cómo debe proseguir la historia. Todos me preguntan por qué mi Jorge evoca, por el nombre, a Borges, y por qué Borges es tan malvado. No lo sé. Quería un ciego que custodiase una biblioteca (me parecía una buena idea narrativa), y biblioteca más ciego sólo puede dar Borges, también porque las deudas se pagan. Y, además, la influencia del *Apocalipsis* sobre todo el Medioevo se ejerce a través de los comentarios y miniaturas españolas. Pero cuando puse a Jorge en la biblioteca aún no sabía que el asesino era él. Por decirlo así, todo lo hizo él solo. Que no se piense que ésta es una posición «idealista», como si dijese que los personajes tienen vida propia y que el autor, como un médium, los hace

actuar siguiendo sus propias sugerencias. Tonterías que pueden figurar entre los temas de un examen de ingreso a la universidad. Lo que sucede, en cambio, es que los personajes están obligados a actuar según las leyes del mundo en que viven. O sea que el narrador es prisionero de sus propias decisiones iniciales.

Otra historia curiosa fue la del laberinto. Todos los laberintos que conocía —y tenía a mi disposición el bello estudio de Santarcangelo— eran laberintos al aire libre. Los había bastante complicados y llenos de circunvoluciones. Pero yo necesitaba un laberinto cerrado (¿habéis visto alguna vez una biblioteca al aire libre?) y si el laberinto era demasiado complicado, con muchos pasillos y salas internas, la aireación sería insuficiente. Y para alimentar el incendio (eso sí que lo tenía claro: al final el Edificio debía arder; pero también por razones cosmológicas históricas: en el Medioevo las catedrales y los conventos ardían como cerillas; imaginar una historia medieval sin incendio es como imaginar una película de guerra en el Pacífico sin un avión de caza que se precipita envuelto en llamas) se necesitaba una buena aireación. Así fue como durante dos o tres meses me dediqué a construir un laberinto idóneo, y al final tuve que añadirle troneras, porque, si no, el aire hubiese seguido siendo insuficiente.

¿QUIEN HABLA?

Tenía muchos problemas. Quería un sitio cerrado, un universo concentracionario, y para cerrarlo mejor convenía que, además de la unidad de lugar, también introdujese la unidad de tiempo (puesto que la de acción era dudosa). Por tanto, una abadía benedictina, con la vida escandida por las horas canónicas (quizás el modelo era el *Ulises*, por la férrea estructura basada en las horas del día; pero también era *La montaña mágica*, por el ambiente rupestre y de sanatorio en que habrían de desarrollarse tantas conversaciones).

Las conversaciones me planteaban muchas dificultades, pero luego las resolví escribiendo. Hay un tema poco tratado en las teorías de la narrativa: el de los *turn ancillaries*, es decir los artificios de que se vale el narrador para ceder la palabra a los distintos personajes. Véase las diferencias entre estos cinco diálogos:

1. -¿Cómo estás?
-No me quejo, ¿y tú?

2. -¿Cómo estás? -dijo Juan.
-No me quejo, ¿y tú? -dijo Pedro.
3. -¿Cómo -dijo Juan-, cómo estás?
Y Pedro, precipitadamente:
-No me quejo, ¿y tú?
4. -¿Cómo estás? -se apresuró a decir Juan.
-No me quejo, ¿y tú? -respondió Pedro en tono de burla.
5. Dijo Juan:
-¿Cómo estás?
-No me quejo -respondió Pedro con voz neutra. Luego, con una sonrisa indefinible: -¿Y tú?

Salvo en los dos primeros casos, en los otros se observa lo que se define como «instancia de la enunciación». El autor interviene con un comentario personal para sugerir el sentido que pueden tener las palabras de uno y otro personaje. Pero, ¿esa intención falta realmente en las soluciones, al parecer asépticas, de los dos primeros casos? ¿Y dónde es más libre el lector? ¿En los dos casos asépticos, donde podría sufrir una imposición afectiva sin darse cuenta (ila aparente neutralidad del diálogo en Hemingway, por ejemplo!), o en los otros tres casos, donde al menos sabe a qué juego está jugando el autor?

Se trata de un problema de estilo, un problema ideológico, un problema de «poesía», similar a la elección de una rima interna o de una asonancia, o a la introducción de un paragrama. Hay que encontrar una coherencia. Quizá mi caso era fácil porque Adso relata todos los diálogos, y qué duda

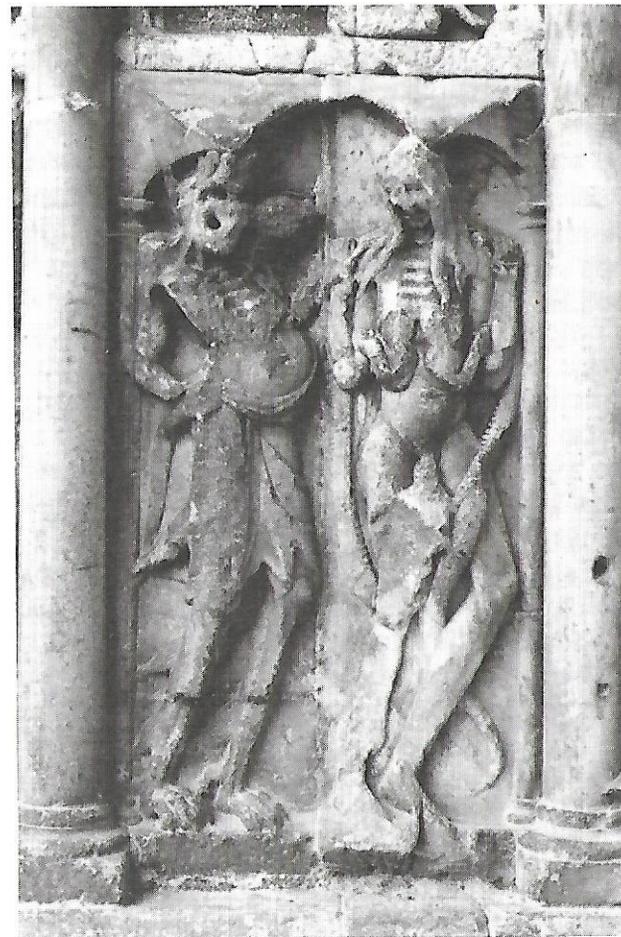
cabe de que Adso impone su punto de vista a toda la narración.

Los diálogos también me planteaban otra dificultad. ¿Hasta qué punto podían ser medievales? Con otras palabras, mientras escribía me fui dando cuenta de que el libro adquiriría una estructura de melodrama bufo, con extensos recitativos y amplias arias. Las arias (por ejemplo, la descripción de la portada) remedaban la gran retórica del Medioevo, y en ese caso no faltaban modelos. Pero, ¿y los diálogos? En determinado momento temí que los diálogos fueran Agata Christie, mientras que las arias eran Suger o San Bernardo. Me puse a releer las novelas medievales, quiero decir la epopeya de caballería, y me di cuenta de que, con alguna licencia de mi parte, estaba respetando, sin embargo, un uso narrativo y poético que no era ajeno al Medioevo. Pero el problema me preocupó largamente, y no estoy seguro de haber resuelto esos cambios de registro entre aria y recitativo.

Otro problema: la inclusión de las diferentes voces, o sea de las distintas instancias narrativas. Sabía que estaba contando (yo) una historia con las palabras de otro, y después de haber advertido en el prefacio que las palabras de este último habían sido filtradas por al menos otras dos instancias narrativas, la de Mabillon y la del abate Vallet, aunque pudiese suponerse que éstos habían hecho un trabajo filológico sobre un texto no manipulado (pero, ¿quién se lo cree?). Sin embargo, el problema volvía a plantearse dentro de la narración en primera persona de Adso. Adso cuenta a los

ochenta años algo que vio a los dieciocho. ¿Quién habla? ¿El Adso de dieciocho años o el octogenario? Evidentemente, ambos, y no por casualidad. El juego consistía en hacer entrar continuamente en escena al Adso anciano, que razona sobre lo que recuerda haber visto y oído cuando era el otro Adso, el joven. El modelo (aunque no haya releído el libro, porque me bastaban los recuerdos lejanos) era el Serenus Zeitblom de *Doctor Faustus*. Este doble juego enunciativo me fascinó y me entusiasmó muchísimo. Porque, además, para volver a lo que decía sobre la máscara, cuando duplicaba a Adso volvía a duplicar la serie de espacios estancos, de pantallas, que había entre yo como personalidad biográfica, o yo como autor narrador, yo narrador, y los personajes narrados, incluida la voz narrativa. Cada vez me sentía más protegido, y toda la experiencia me ha recordado (quiero decir carnalmente, y con la evidencia de una magdalena embebida en tila) ciertos juegos infantiles bajo las mantas, cuando me sentía en un submarino, y desde allí lanzaba mensajes a mi hermana, oculta bajo las mantas de otra camita, ambos aislados del mundo externo, y totalmente libres de inventar largas carreras por el fondo de mares silenciosos.

Adso fue muy importante para mí. Desde el comienzo quise contar toda la historia (con sus misterios, sus hechos políticos y teológicos, sus ambigüedades) con la voz de alguien que pasa a través de los acontecimientos, los registra todos con la fidelidad fotográfica de un adolescente, pero no los entiende (ni los entenderá plenamente cuan-



4. «Vi una hembra lujuriosa, desnuda y descarnada, roída por sapos inmundos, chupada por serpientes, que copulaba con un sátiro de vientre hinchado y piernas de grifo.» (Adso de Melk en *El nombre de la rosa*, p. 57)

do viejo, hasta el punto de que acaba optando por una fuga hacia la nada divina, que no era la que su maestro le había enseñado.) Que se entienda todo a través de las palabras de alguien que no entiende.

Al leer las críticas, observo que éste es uno de los aspectos de la novela que menos ha impresionado a los lectores cultos, o al menos diría que ninguno, o casi ninguno, lo ha puesto de relieve. Me pregunto, en cambio, si no habrá sido uno de los elementos que contribuyeron a que la novela resultase legible para los lectores corrientes. Se identificaron con la inocencia del narrador, y se sintieron justificados aunque a veces no lo entendieran todo. Los restituí a sus terrores ante el sexo, ante las lenguas desconocidas, ante las dificultades del pensamiento, ante los misterios de la vida política... Esto lo entiendo ahora, *après coup*, pero quizás al escribir estaba transfiriendo a Adso muchos de mis terrores de adolescente, y desde luego que sí en sus palpitaciones de amor (aunque siempre con la garantía de estar obrando por interpósita persona: de hecho, las penas de amor Adso las vive sólo a través de las palabras con que hablaban del amor los doctores de la Iglesia). Tanto Joyce como Eliot me habían enseñado que el arte es la huida de la emoción personal.

La lucha contra la emoción fue durísima. Había escrito una hermosa plegaria, inspirada en el elogio de la Naturaleza de Alain de Lille, con la intención de ponerla en labios de Guillermo en un momento de emoción. Después me di cuenta de que nos habríamos emocionado los dos: yo como

autor y él como personaje. Yo como autor no debía, por razones de poética. El como personaje no podía, porque estaba hecho de otra pasta, y sus emociones eran todas mentales, o bien reprimidas. De modo que eliminé el pasaje. Al concluir la lectura del libro, una amiga me dijo: «La única objeción que te haría es que Guillermo nunca tiene un gesto de piedad.» Se lo conté a otro amigo, que respondió: «Está bien. Ese es el estilo de su *pietas*.» Puede que así fuese. Pues que sea así.

LA PRETERICION

Adso también me sirvió para resolver otra cuestión. Hubiese podido situar la historia en un Medioevo en el que todos supieran de qué se hablaba. Si en una historia contemporánea un personaje dice que el Vaticano no aprobaría su divorcio, no es necesario explicar qué es el Vaticano y por qué no aprueba el divorcio. En una novela histórica, en cambio, hay que proceder de otro modo, porque también se narra para que los contemporáneos comprendamos mejor lo que sucedió, y en qué sentido lo que sucedió también nos atañe a nosotros.

El peligro que entonces se plantea es el del salgariismo. Los personajes de Salgari huyen a la selva perseguidos por los enemigos y tropiezan con una raíz de baobab, y de pronto el narrador suspende la acción para darnos una lección de botánica sobre el baobab. Ahora eso se ha transformado en un topos, entrañable como los vicios de las personas que hemos amado; pero no debería hacerse.

Aunque volví a escribir centenares de páginas para evitar ese tipo de traspie, no recuerdo haber-

me dado cuenta nunca de cómo resolvía el problema. Me di cuenta sólo después de dos años, y precisamente mientras buscaba una explicación para el hecho de que también leyese el libro personas a las que, sin duda, no podían gustarles los libros tan «cultos». El estilo narrativo de Adso se basa en una figura de pensamiento llamada «preterición». ¿Recuerdan el ejemplo ilustre? «Cesare taccio, che per ogni piaggia...» Se declara que no se quiere hablar de algo que todos conocen muy bien, y al hacer esa declaración ya se está hablando de ello. Aproximadamente así procede Adso cuando alude a personas y acontecimientos que da por conocidos y, sin embargo, explica. Con respecto a las personas y acontecimientos que el lector de Adso, alemán de finales del siglo, no podía conocer, porque habían sucedido en Italia a comienzos de dicho siglo, Adso los expone sin reticencias, y en tono didáctico, porque ése era el estilo del cronista medieval, deseoso de introducir nociones enciclopédicas cada vez que mencionaba algo. Después de haber leído el manuscrito, una amiga (no la que he mencionado) me dijo que le había impresionado el tono periodístico, no novelístico, del relato; si mal no recuerdo, dijo que parecía el lenguaje de un artículo de *Espresso*. En el primer momento me cayó mal, pero después comprendí lo que había captado sin darse cuenta. Así cuentan los cronistas de esos siglos, y si hoy hablamos de crónica es porque entonces se escribían tantas crónicas.



5. «La bestia que sube del abismo les hará la guerra y los vencerá y les quitará la vida... Y se abrió el templo de Dios, que está en el cielo, y se dejó ver el arca del testamento.» (Apocalipsis 11, 7 y 19) «La bestia se pasea por la abadía... La gran bestia que viene del mar... Ah, el Anticristo... Ya llega, se ha cumplido el milenio, lo esperamos...» (Alinardo da Grottaferrata en *El nombre de la rosa*, pp. 192 y 194)

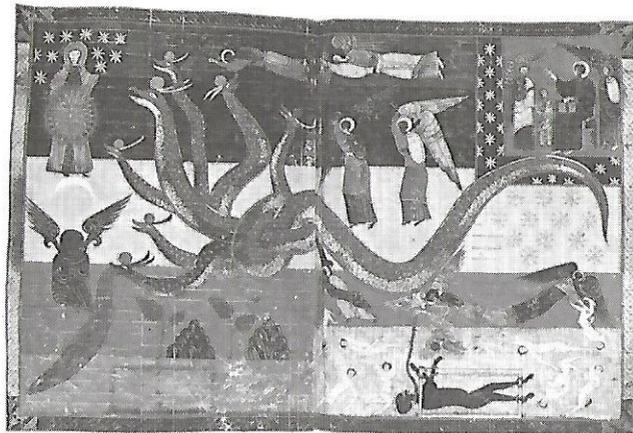
LA RESPIRACION

Pero también había otro motivo para insertar los extensos pasajes didácticos. Después de haber leído el manuscrito, los amigos de la editorial me sugirieron que acortase las primeras cien páginas, porque les parecía que exigían demasiado esfuerzo y se leían con dificultad. No vacilé en negarme, porque, sostuve, si alguien quería entrar en la abadía y vivir en ella siete días, tenía que aceptar su ritmo. Si no lo lograba, nunca lograría leer todo el libro. De allí la función de penitencia, de iniciación, que tienen las primeras cien páginas; y, si a alguien no le gusta, peor para él: se queda en la falda de la colina.

Entrar en una novela es como hacer una excursión a la montaña: hay que aprender a respirar, coger un ritmo de marcha, si no todo acaba en seguida. En poesía sucede lo mismo. Piensen en lo insostenibles que resultan los poetas recitados por actores que, para «interpretar», no respetan la medida del verso, hacen *enjambements* recitativos como si hablasen en prosa, siguen el contenido en

lugar del ritmo. Para leer una poesía escrita en endecasílabos y tercetos hay que adoptar el ritmo cantado que quería el poeta. Más vale recitar a Dante como aquellas poesías que se publicaban en el *Corriere dei Piccoli*, que sacrificarlo todo por el sentido.

En la narrativa, la respiración no se obtiene en el plano de la frase, sino mediante macroproposiciones más extensas, mediante la escansión de los acontecimientos. Hay novelas que respiran como gacelas y otras que respiran como ballenas, o como elefantes. La armonía no reside en la longitud del aliento, sino en la regularidad con que se lo toma; también porque, si en determinado momento (que no debe ser muy frecuente), la aspiración se interrumpe y un capítulo (o una secuencia) acaba antes de que haya concluido la respiración, eso puede desempeñar una función importante en la economía del relato, puede marcar un punto de ruptura, un golpe de teatro. Al menos así proceden los grandes autores: «La infeliz respondió» –punto y aparte– no tiene el mismo ritmo que «Adiós montes», pero cuando llega es como si el bello cielo de Lombardía se tiñese de sangre. Una gran novela es aquella en que el autor siempre sabe dónde acelerar y dónde frenar, y cómo dosificar esos golpes de pedal dentro del marco de un ritmo de fondo que permanece constante. En música se puede «robar», pero no demasiado, porque si no tenemos el caso de esos malos intérpretes que creen que para tocar Chopin basta con exagerar el *rubato*. No estoy diciendo cómo resolví mis problemas, sino cómo me



6. «Junto al turíbolo, sobre la mesa, había un libro abierto en el que se veían imágenes de colores muy vivos. Me acerqué y vi cuatro franjas de diferentes colores: amarillo, bermellón, turquesa y tierra quemada. Destacaba la figura de una bestia horrible, un dragón de diez cabezas, que con la cola barría las estrellas del cielo y las arrojaba hacia la tierra. De pronto vi que el dragón se multiplicaba...» (Adso de Melk en *El nombre de la rosa*, p. 212)

los planteé. Y mentiría si dijese que me los planteé conscientemente. Hay un pensamiento de la composición que piensa incluso a través del ritmo con que los dedos golpean las teclas de la máquina.

Quisiera poner un ejemplo de cómo contar es pensar con los dedos. Es evidente que toda la escena de la relación sexual en la cocina está construida con citas de textos religiosos, desde el *Cantar de los Cantares* hasta San Bernardo y Jean de Fecamp o Santa Hildegarde von Bingen. Hasta las personas que no están familiarizadas con la mística medieval, pero que tienen un poco de oído, se dieron cuenta. Sin embargo, cuando alguien me pregunta a quién pertenecen las citas y dónde acaba una y empieza otra, ya no estoy en condiciones de decirlo.

De hecho, tenía decenas y decenas de fichas con todos los textos, y a veces páginas de libros, y fotocopias, muchísimas, muchas más de las que luego utilicé. Pero la escena la escribí de una tirada (lo único que hice después fue pulirla, como pasarle una mano de barniz para disimular mejor las suturas). Así, pues, escribía rodeado de los textos, que yacían en desorden, y la mirada se iba posando en uno o en otro; copiaba un trozo y en seguida lo enlazaba con el siguiente. Es el capítulo que, en la primera versión, escribí más aprisa que cualquier otro. Después comprendí que estaba tratando de seguir con los dedos el ritmo de la escena, de modo que no podía detenerme para escoger la cita justa. La cita que insertaba en cada caso era justa en función del ritmo con que la insertaba; desechaba con la mirada las que hubiesen detenido el ritmo de los

dedos. No puedo decir que la narración del episodio haya durado lo mismo que éste (aunque hay actos bastante prolongados), pero traté de abreviar lo más posible la diferencia entre el tiempo del acto y el tiempo de la escritura. No en el sentido de Barthes, sino en el del dactilógrafo: me refiero a la escritura como actividad material, física. Y me refiero a los ritmos del cuerpo, no a las emociones. La emoción, ya filtrada, había estado antes, en la decisión de asimilar el éxtasis místico al éxtasis erótico, en el momento en que leí y escogí los textos que utilizaría. Después, nada de emoción: de hacer el amor se ocupaba Adso, no yo, yo sólo debía traducir su emoción en un juego de ojos y dedos, como si hubiese decidido contar una historia de amor tocando el tambor.

CONSTRUIR EL LECTOR

Ritmo, respiración, penitencia... ¿Para quién? ¿Para mí? No, sin duda: para el lector. Se escribe pensando en un lector. Así como el pintor pinta pensando en el que mira el cuadro. Da un pincelada y luego se aleja dos o tres pasos para estudiar el efecto: es decir, mira el cuadro como tendría que mirarlo, con la iluminación adecuada, el espectador que lo admire cuando esté colgado en la pared. Cuando la obra está terminada, se establece un diálogo entre el texto y sus lectores (del que está excluido el autor). Mientras la obra se está haciendo, el diálogo es doble. Está el diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos antes (sólo se hacen libros sobre otros libros y en torno a otros libros), y está el diálogo entre el autor y su lector modelo. La teoría figura en otras obras que he escrito, como *Lector in fabula* o, antes incluso, en *Obra abierta*, pero tampoco es un invento mío.

Puede suceder que el autor escriba pensando en determinado público empírico, como hacían los fundadores de la novela moderna, Richardson,

Fielding o Defoe, que escribían para los comerciantes y sus esposas; pero también Joyce escribe para el público cuando piensa en un lector ideal presa de un insomnio ideal. En ambos casos —ya se crea que se habla a un público que está allí, al otro lado de la puerta, con el dinero en la mano, o bien se decida escribir para un lector que aún no existe— escribir es construir, a través del texto, el propio modelo de lector.

¿Qué significa pensar en un lector capaz de superar el escollo penitencial de las cien primeras páginas? Significa exactamente escribir cien páginas con el objeto de construir un lector idóneo para las siguientes.

¿Algún escritor escribe sólo para la posteridad? No, por más que lo afirme, porque, como no es Nostradamus, sólo puede modelar la posteridad basándose en su imagen de los contemporáneos. ¿Algún autor escribe para pocos lectores? Sí, si ello significa que el Lector Modelo que construye tiene, según sus previsiones, pocas posibilidades de ser personificado por la mayoría. Pero, incluso en ese caso, el escritor escribe con la esperanza, ni siquiera demasiado secreta, de que precisamente su libro logre crear, y en gran número, muchos nuevos representantes de ese lector deseado y perseguido con tanta meticulosidad artesanal, ese lector que su texto postula e intenta suscitar.

La diferencia, en todo caso, está entre el texto que quiere producir un lector nuevo y el que trata de anticiparse a los deseos del lector que puede encontrarse por la calle. En el segundo caso, tenemos

el libro escrito, construido según un formulario adecuado para la producción en serie: el autor realiza una especie de análisis de mercado, y se ajusta a las expectativas. Con la distancia puede verse quién trabaja mediante fórmulas: basta analizar las diferentes novelas que ha escrito, para descubrir que, salvo los cambios de nombres, lugares y fisonomías, en todas se cuenta la misma historia. La que el público pedía.

En cambio, cuando el escritor planifica lo nuevo, y proyecta un lector distinto, no quiere ser un analista de mercado que confecciona la lista de los pedidos formulados, sino un filósofo, que intuye las tramas del *Zeitgeist*. Quiere revelar a su público lo que *debería* querer, aunque no lo sepa. Quiere que, por su intermedio, el lector se descubra a sí mismo.

Si Manzoni hubiese querido responder al pedido del público, tenía la fórmula a su disposición: la novela histórica de ambiente medieval, con personajes ilustres, como en la tragedia griega, reyes y princesas (¿qué otra cosa hace en *Adelchi*?), y grandes y nobles pasiones, y empresas guerreras, y alabanza de las glorias itálicas en una época en que Italia era tierra de fuertes. ¿No fue eso lo que hicieron antes de él, junto a él y después de él, tantos autores de novelas históricas más o menos desafortunados, desde el artesano d'Azeglio hasta el impetuoso y turbio Guerrazzi y el ilegible Cantù?

¿Qué hace, en cambio, Manzoni? Escoge el siglo xvii, época de esclavitud, y personajes viles, y el único espadachín es un traidor, y no narra batallas,

y se atreve a cargar la historia con documentos y bandos... Y gusta, gusta a todos, a cultos e incultos, a grandes y pequeños, a beatos y a comecuras. Porque había intuido que a los lectores de su época había que darles *eso*, aunque no lo supiesen, aunque no lo pidieran, aunque no creyesen que fuera comestible. Y cuánto trabaja, con la lima, la sierra y el martillo, y cómo pule su lengua, para que el producto resulte más sabroso. Para obligar a los lectores empíricos a transformarse en el lector modelo que había soñado.

Manzoni no escribía para gustar al público tal como era, sino para crear un público al que su novela no pudiera no gustarle. ¡Y guay de que no le gustara! Ya se ve por la hipocresía y serenidad con que habla de sus veinticinco lectores. Veinticinco millones, eso quiere.

¿Qué lector modelo quería yo mientras escribía? Un cómplice, sin duda, que entrase en mi juego. Lo que yo quería era volverme totalmente medieval y vivir en el Medioevo como si fuese mi época (y viceversa). Pero al mismo tiempo quería, con todas mis fuerzas, que se perfilase una figura de lector que, superada la iniciación, se convirtiera en mi presa, o sea en la presa del texto, y pensase que sólo podía querer lo que el texto le ofrecía. Un texto quiere ser una experiencia de transformación para su lector. Crees que quieres sexo, e intrigas criminales en las que acaba descubriéndose al culpable, y mucha acción, pero al mismo tiempo te daría vergüenza aceptar una venerable pacotilla que los artesanos del convento fabricasen con las

manos de la muerta. Pues bien, te daré latín, y pocas mujeres, y montones de teología, y litros de sangre, como en el grand guignol, para que digas: «¡Es falso, no juego más!» Y en ese momento tendrás que ser mío y estremecerte ante la infinita omnipotencia de Dios que vuelve ilusorio al orden del mundo. Y después, si te animas, tendrás que comprender cómo te atraje a la trampa, porque al fin y al cabo te lo fui diciendo paso a paso, te avisé claramente que te estaba llevando a la perdición, pero lo bonito de los pactos con el diablo es que se firman sabiendo bien con quién se trata. Si no, ¿por qué el premio sería el infierno?

Y, como quería que resultase placentera la única cosa que nos sacude con violencia, o sea el estremecimiento metafísico, sólo podía escoger el más metafísico y filosófico de los modelos de intriga: la novela policíaca.

LA METAFISICA POLICIACA

No es casual que el libro comience como si fuese una novela policiaca (y siga engañando al lector ingenuo hasta el final; y hasta es posible que el lector ingenuo no se dé cuenta de que se trata de una novela policiaca donde se descubre bastante poco y donde el detective es derrotado). Creo que a la gente no le gustan las novelas policiacas porque haya asesinatos, ni porque en ellas se celebre el triunfo final del orden (intelectual, social, legal y moral) sobre el desorden de la culpa. La novela policiaca constituye una historia de conjetura, en estado puro. Pero también una *detection* médica, una investigación científica e, incluso, una interrogación metafísica, son casos de conjetura. En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policiaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable. Toda historia de investigación y conjetura nos cuenta algo con lo que con-

vivimos desde siempre (cita seudo heideggeriana). A estas alturas se habrá comprendido por qué mi historia inicial (¿quién es el asesino?) se ramifica en tantas otras historias, todas ellas historias de otras conjeturas, todas ellas alrededor de la estructura de la conjetura como tal.

Un modelo abstracto de esa estructura es el laberinto. Pero hay tres tipos de laberinto. Uno es el griego, el de Teseo. Ese laberinto no permite que nadie se pierda: entras y llegas al centro, y luego vuelves desde el centro a la salida. Por eso en el centro está el Minotauro; si no, la historia no tendría sal, sería un mero paseo. El terror, en todo caso, surge porque no se sabe dónde llegaremos ni qué hará el Minotauro. Pero si desenrollamos el laberinto clásico, acabamos encontrando un hilo: el hilo de Ariadna. El laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo.

Luego está el laberinto manierista: si lo desenrollamos, acabamos encontrando una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. Hay una sola salida, pero podemos equivocarnos. Para no perdernos, necesitamos un hilo de Ariadna. Este laberinto es un modelo de *trial-and-error process*.

Por último, está la red, o sea la que Deleuze-Guattari llaman rizoma. En el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio rizomático. El laberinto de mi biblioteca sigue siendo un laberinto manierista, pero el mundo en



7. «Y el segundo ángel tocó la trompeta y fue arrojada en el mar como una gran montaña ardiendo en llamas, y se convirtió en sangre la tercera parte del mar.» (Apocalipsis 8, 8) «El primer ángel ha soplado por la primera trompeta y ha habido granizo y fuego mezclado con sangre. Y el segundo ángel ha soplado por la segunda trompeta y la tercera parte del mar se ha convertido en sangre. ¿Acaso el segundo muchacho no murió en un mar de sangre? ¡Cuidado con la tercera trompeta!» (Alinardo da Grottaferrata en *El nombre de la rosa*, p. 194)

que Guillermo se da cuenta de que vive ya tiene una estructura rizomática: o sea que es estructurable pero nunca está definitivamente estructurado.

Un chaval de diecisiete años me dijo que no entendió nada de las discusiones teológicas, pero que funcionaban como prolongaciones del laberinto espacial (como si fuesen música *thrilling* en una película de Hitchcock). Creo que sucedió algo por el estilo: hasta el lector ingenuo barruntó que se encontraba ante una historia de laberintos, y no de laberintos espaciales. Podríamos decir que, paradójicamente, las lecturas más ingenuas eran las más «estructurales». El lector ingenuo entró en contacto directo, sin la mediación de los contenidos, con el hecho de que es imposible que exista una historia.

LA DIVERSION

Quería que el lector se divirtiese. Al menos tanto como me estaba divirtiendo yo. Esta es una cuestión muy importante, que parece incompatible con las ideas más profundas que creemos tener sobre la novela.

Divertir no significa di-vertir, desviar de los problemas. *Robinson Crusoe* quiere divertir a su lector modelo contándole los cálculos y las operaciones cotidianas de un honrado *homo oeconomicus* bastante parecido a él. Pero, después de haberse divertido leyéndose en *Robinson*, el *semblable* de Robinson debería haber entendido de alguna manera algo más, debería haberse transformado en otro. De alguna manera, divirtiéndose ha aprendido. Unas poéticas de la narratividad sostienen que el lector aprende algo sobre el mundo; otras, que aprende algo sobre el lenguaje. Pero siempre aprende. El lector ideal de *Finnegans Wake* debe acabar divirtiéndose tanto como el lector de Carolina Invernizio. Lo mismo. Pero de una manera diferente.

Ahora bien, el concepto de diversión es un concepto histórico. Cada etapa de la novela tiene sus propias maneras de divertir y de divertirse. Es indudable que la novela moderna ha tratado de reducir la diversión de la intriga para potenciar otros tipos de diversión. Yo, que admiro profundamente la poética aristotélica, siempre he pensado que, pese a todo, una novela debe divertir también, y especialmente, a través de la intriga.

Es indudable que, si una novela divierte, obtiene el consenso de un público. Ahora bien, durante cierto tiempo se creyó que el consenso era un indicio negativo. Si una novela encuentra consenso, será porque no dice nada nuevo, porque le da al público lo que éste esperaba.

Creo que decir «si una novela le da al lector lo que éste esperaba, encuentra consenso» no es lo mismo que decir «si una novela encuentra consenso es porque le da al lector lo que éste esperaba».

La segunda afirmación no siempre es verdadera. Basta pensar en Defoe o en Balzac, hasta llegar a *El tambor de hojalata* o *Cien años de soledad*.

Se dirá que la equivalencia «consenso = falta de valor» prosperó en Italia al calor de ciertas posiciones polémicas del Grupo 63, e incluso antes de 1963, cuando se identificaba el libro de éxito con el libro consolador, y la novela consoladora con la novela de intriga, mientras se alababa la obra experimental, que produce escándalo y es rechazada por el gran público. Estas cosas se dijeron, tenía sentido decir las, y son las que más escandalizaron a los literatos conformistas, y los cronistas nunca

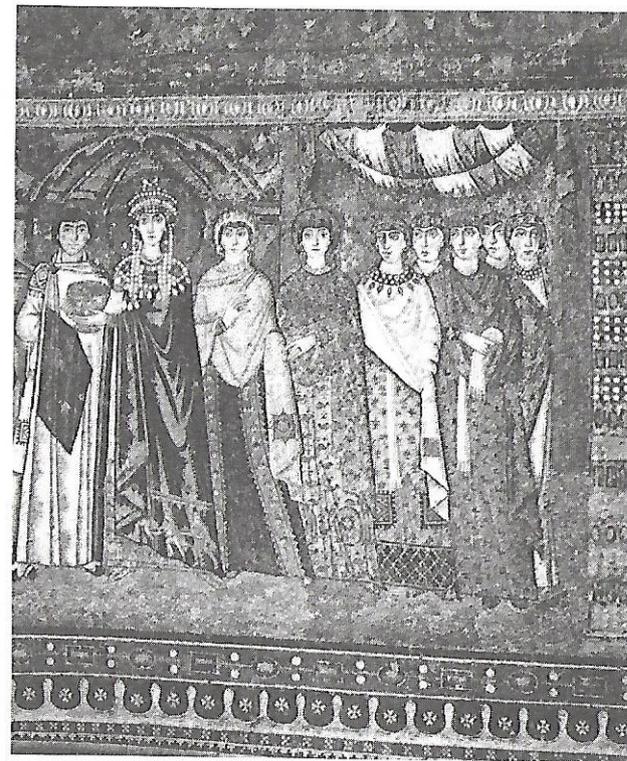
las han olvidado, precisamente porque se dijeron para obtener ese efecto, y se dijeron pensando en las novelas tradicionales de cuño fundamentalmente consolador, que no aportan innovaciones interesantes respecto a la problemática del siglo XIX. Y era inevitable que luego se formaran grupos y a menudo se metiese de todo en el mismo saco, a veces por razones de guerras entre facciones. Recuerdo que los enemigos eran Lampedusa, Bassani y Cassola. Por mi parte, hoy establecería sutiles distinciones. Lampedusa había escrito una buena novela a destiempo, y lo que se atacaba era su exaltación como supuesta nueva vía para la literatura italiana, cuando en realidad venía a cerrar gloriosamente otra. Sobre Cassola no he cambiado de opinión. Sobre Bassani, en cambio, hoy sería mucho más cauto, y si estuviésemos en 1963 lo aceptaría como compañero de ruta. Pero el problema del que quiero hablar no es éste.

El problema es que ya nadie recuerda lo que sucedió en 1965, cuando el grupo se reunió de nuevo en Palermo para discutir sobre la novela experimental (debo añadir que las actas aún se encuentran en catálogo: *Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, 1965, pie de imprenta: 1966).

Pues bien, en el curso de aquel debate surgieron cosas muy interesantes. Ante todo, la comunicación inicial de Renato Barilli, que había sido el teórico de todos los experimentalistas del nouveau roman y que en aquel momento estaba ajustando cuentas con el nuevo Robbe Grillet, y con Grass, y con Pynchon (no hay que olvidar que ahora a Pyn-

chon se lo cita entre los iniciadores del posmodernismo, pero entonces esta palabra no existía, al menos en Italia, y en Norteamérica recién estaba comenzando John Barth), y citaba a Roussel, que acababa de volver a descubrirse, admirador de Verne, y no citaba a Borges, cuya obra aún no había empezado a valorarse de otro modo. ¿Qué decía Barilli? Que hasta entonces se había hecho hincapié en el fin de la intriga y en el bloqueo de la acción en la epifanía y en el éxtasis materialista. Pero que estaba empezando una nueva fase de la narrativa, caracterizada por una vuelta a la acción, aunque a una acción *autre*.

Por mi parte, analicé las impresiones que nos había producido la noche anterior un curioso collage cinematográfico de Baruchello y Grifi: *Verifica incerta*, una historia construida con retazos de historias e incluso de situaciones típicas, de topoi del cine comercial. Señalé que el público había reaccionado con mayor placer en aquellos pasajes que pocos años atrás le hubiesen escandalizado, es decir allí donde se eludían las consecuencias lógicas y temporales de la acción tradicional, y sus expectativas resultaban violentamente frustradas. La vanguardia se estaba convirtiendo en tradición; lo que unos años atrás era disonante se estaba convirtiendo en miel para los oídos (o para los ojos). De eso sólo podía extraerse una conclusión. La inaceptabilidad del mensaje ya no era el criterio fundamental para una narrativa (y para cualquier arte) experimental, porque lo inaceptable había pasado a codificarse como agradable. También observé



8. «Y el quinto ángel hizo sonar la trompeta... Y se abrió el pozo del abismo... Y salieron langostas... Y tenían colas semejantes a los escorpiones, y agujones, y en sus colas residía el poder de dañar a los hombres...» (Apocalipsis, 9, 1-10) «Me lo había dicho... era verdad... tenía el poder de mil escorpiones.» (Malaquías de Hildesheim en *El nombre de la rosa*, p. 503)

que, si en la época de las veladas futuristas de Marinetti era indispensable que el público silbase, «hoy, en cambio, es estéril y necia la polémica de quien considera fracasado un experimento por el hecho de que se lo acepte como algo normal, porque equivale a remitirse al esquema axiológico de la vanguardia histórica, y entonces el eventual crítico de la vanguardia acaba siendo un marinettiano trasnochado. Conviene recordar que sólo en determinado momento histórico la inaceptabilidad del mensaje por parte del receptor se convirtió en una garantía del valor de la obra... Sospecho que quizá tendríamos que renunciar a ese *arrière pensée*, que domina constantemente nuestras discusiones, según el cual el escándalo externo tendría que ser una verificación de la validez de un trabajo. La misma dicotomía entre orden y desorden, entre obra de consumo y obra de provocación, sin dejar de ser válida, debe volver a examinarse, quizá, desde otra perspectiva, porque creo que será posible encontrar elementos de ruptura e impugnación en obras que aparentemente se prestan a un consumo fácil, y darse cuenta, en cambio, de que ciertas obras, que parecen provocadoras y aun hacen saltar al público en los asientos, no entrañan impugnación alguna... En estos días he encontrado que alguno se había vuelto sospechoso porque determinado producto *le había gustado demasiado* y entonces lo dejaba suspendido en una zona de incertidumbre...» Etcétera.

1965. Eran los años en que empezaba el pop art y, por tanto, caían las distinciones tradicionales

entre arte experimental, no figurativo, y arte de masas, narrativo y figurativo. Los años en que Pousseur, refiriéndose a los Beatles, me decía: «trabajan para nosotros», sin darse cuenta aún de que también él estaba trabajando para ellos (y tendría que venir Cathy Berberian para mostrarnos que los Beatles, debidamente reintegrados a sus orígenes purcellianos, podían figurar en un concierto junto a Monteverdi y a Satie).

LO POSMODERNO, LA IRONIA, LO AMENO

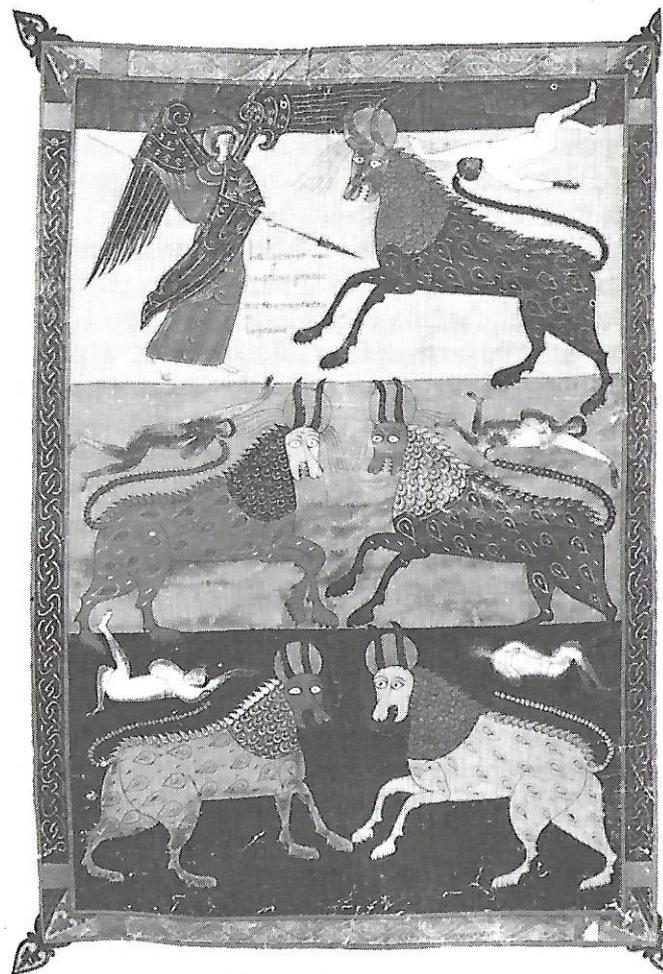
Desde 1965 hasta hoy han quedado definitivamente aclaradas dos ideas. Que se podía volver a la intriga incluso a través de citas de otras intrigas, y que las citas podían ser menos consoladoras que las intrigas citadas (el almanaque Bompiani de 1972 se dedicó al *Ritorno dell'intreccio*, si bien a través de una nueva visita, al mismo tiempo irónica y admirativa, a Ponson du Terrail y a Eugène Sue, y de una admiración sin mayor ironía de algunas páginas notables de Dumas). ¿Podía existir una novela no consoladora, suficientemente problemática, y sin embargo amena?

Serían los teóricos norteamericanos del posmodernismo quienes realizarían esa sutura, y recuperarían no sólo la intriga sino también la amenidad.

Desgraciadamente, «posmoderno» es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los

últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aun más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero.

Sin embargo, creo que el posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *Kunstwollen*, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si posmodernismo no será el nombre moderno del Manierismo, categoría metahistórica). Creo que en todas las épocas se llega a momentos de crisis como los que describe Nietzsche en la *Segunda consideración intempestiva*, cuando habla de los inconvenientes de los estudios históricos. El pasado nos condiciona, nos agobia, nos chantajea. La vanguardia histórica (pero también aquí hablaría de categoría metahistórica) intenta ajustar las cuentas con el pasado. La divisa futurista «abajo el claro de luna» es un programa típico de toda vanguardia, basta con reemplazar el claro de luna por lo que corresponda. La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura: *Les demoiselles d'Avignon* constituyen un gesto típico de la vanguardia; después la vanguardia va más allá, una vez que ha destruido la figura, la anula, llega a lo abstracto, a lo informal, a la tela blanca, a la tela desgarrada, a la tela quemada; en arquitectura será la expresión mínima del curtain wall, el edificio como estela, paralelepípedo puro; en literatura, la destrucción del flujo



9. «El abad hizo una señal festiva y la procesión de las vírgenes entró en la sala. Era una rutilante fila de hembras ricamente ataviadas, en el centro de las cuales primero me pareció percibir a mi madre, pero después me di cuenta del error, porque sin duda se trataba de la muchacha terrible como un ejército dispuesto para la batalla. Salvo que llevaba sobre la cabeza una corona de perlas blancas, en dos hileras, mientras que otras dos cascadas de perlas descendían a uno y otro lado del rostro...» (Sueño de Adso en *El nombre de la rosa*, pp. 519-520)

del discurso, hasta el collage estilo Bourroughs, hasta el silencio o la página en blanco; en música, el paso del atonalismo al ruido, al silencio absoluto (en este sentido, el primer Cage es moderno).

Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad. Pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle «te amo desesperadamente», porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala¹. Podrá decir: «Como diría Liala, te amo desesperadamente.» En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Si la mujer entra en el juego, habrá recibido de todos modos una declaración de amor. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar; ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la

1. Autora italiana equiparable a Corín Tellado.

ironía... Pero ambos habrán logrado una vez más hablar de amor.

Ironía, juego metalingüístico, enunciación al cuadrado. Por eso, si, en el caso de lo moderno, quien no entiende el juego sólo puede rechazarlo, en el caso de lo posmoderno también es posible no entender el juego y tomarse las cosas en serio. Por lo demás, en eso consiste la cualidad (y el riesgo) de la ironía. Siempre hay alguien que toma el discurso irónico como si fuese serio. Pienso que los collages de Picasso, Juan Gris y Braque eran modernos; por eso la gente normal no los aceptaba. En cambio, los collages que hacía Max Ernst, montando trozos de grabados del siglo XIX, eran posmodernos: también pueden leerse como un relato fantástico, como el relato de un sueño, sin darse cuenta de que representan un discurso sobre el grabado, y quizá sobre el propio collage. Si en esto consiste el posmodernismo, se ve a las claras por qué Sterne o Rabelais eran posmodernos, por qué sin duda lo es Borges, por qué en un mismo artista pueden convivir, o sucederse a corta distancia, o alternar, el momento moderno y el posmoderno. Véase lo que sucede con Joyce. El *Portrait* es la historia de un intento moderno. *Dubliners*, pese a ser anterior, es más moderno que el *Portrait*. *Ulysses* está en el límite. *Finnegans Wake* ya es posmoderno, o al menos inaugura el discurso posmoderno; para ser comprendido, exige, no la negación de lo ya dicho, sino su relectura irónica.

Sobre el posmodernismo ya se ha dicho casi todo desde el comienzo (es decir, en ensayos como

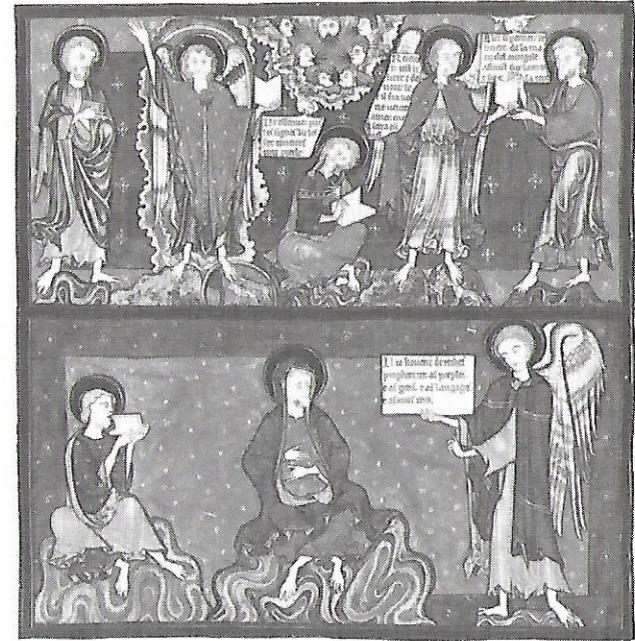
«La literatura del agotamiento» de John Barth, escrito en 1967 y publicado recientemente en el número 7 de la revista *Calibano*, sobre el posmodernismo norteamericano). No es que yo esté totalmente de acuerdo con las calificaciones que los teóricos del posmodernismo (incluido Barth) asignan a los escritores y artistas, determinando quién es posmoderno y quién aún no lo es. Pero me interesa la demostración que dichos teóricos extraen de sus premisas: «Mi escritor posmoderno ideal no imita ni repudia a sus padres del siglo XX ni a sus abuelos del XIX. Ha digerido el modernismo, pero no lo lleva sobre los hombros como un peso... Quizás ese escritor no pueda abrigar la esperanza de alcanzar o conmover a los cultores de James Michener e Irving Wallace, para no hablar de los analfabetos lobotomizados por los medios de comunicación de masas, pero sí, en cambio, la de alcanzar y divertir, al menos en ocasiones, a un público más amplio que el círculo de los que Thomas Mann llamaba los primeros cristianos, los devotos del arte... La novela posmoderna ideal debería superar las diatribas entre realismo e irrealismo, formalismo y 'contenidismo', literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masas... La analogía que prefiero es más bien la que podría hacerse entre [la actitud posmoderna] y el buen jazz o la música clásica: cuando volvemos a escuchar y a analizar la partitura, descubrimos muchas cosas que la primera vez no habíamos percibido, pero la primera vez tiene que ser capaz de atraparnos como para que deseemos volver a escu-

charla, tanto si somos especialistas como si no lo somos.» Así hablaba Barth en 1980, volviendo sobre el tema pero, en esa ocasión, con el título de «La literatura de la plenitud». Desde luego, el tema se presta a un tratamiento más rico, como el de Leslie Fiedler, mejor dotado para la paradoja. En el número citado de *Calibano* se publica un ensayo suyo de 1981, y la nueva revista *Linea d'ombra* acaba de publicar una polémica que sostuvo con otros autores norteamericanos. Es evidente que Leslie provoca. Alaba *El último mohicano*, la narrativa de aventuras, el gothic, los libros del montón, despreciados por los críticos, que han sabido crear mitos y poblar la imaginación de más de una generación. Se pregunta si aún aparecerá algo como *La cabaña del tío Tom*, que pueda leerse con igual pasión en la cocina, en la sala o en el cuarto de los niños. Pone a Shakespeare del lado de los que sabían divertir, junto a *Lo que el viento se llevó*. Todos sabemos que es un crítico demasiado sutil como para creérselo. Lo único que quiere es romper la barrera erigida entre arte y amenidad. Intuye que alcanzar un público amplio y popular significa hoy, quizá, ser vanguardista, y también nos permite afirmar que poblar los sueños de los lectores no significa necesariamente consolarlos. Puede significar obsesionarlos.

Hace dos años que me niego a responder preguntas ociosas. Por ejemplo: ¿la tuya es una obra abierta o no? ¿Y yo qué sé? No es asunto mío, sino vuestro. O bien: ¿con cuál de tus personajes te identificas? ¡Dios mío! Pero, ¿con quién se iden-

tifica un autor? Con los adverbios, naturalmente.

De todas las preguntas ociosas, la más ociosa ha sido la de quienes sugieren que contar sobre el pasado es una manera de huir del presente. ¿Es verdad?, me preguntan. Es probable, respondo. Si Manzoni contó sobre el siglo XVII fue porque el XIX no le interesaba; y el *Sant'Ambrogio* de Giusti habla a los austríacos de su época, en cambio es evidente que el *Giuramento di Pontida* de Berchet habla de fábulas del tiempo pasado. *Love Story* se compromete con su época, mientras que *La cartuja de Parma* sólo contaba hechos ocurridos veinticinco años antes... Ni que decir tiene que todos los problemas de la Europa moderna, tal como hoy los sentimos, se forman en el Medioevo: desde la democracia comunal hasta la economía bancaria, desde las monarquías nacionales hasta las ciudades, desde las nuevas tecnologías hasta las rebeliones de los pobres... El Medioevo es nuestra infancia, a la que siempre hay que volver para realizar la anamnesis. Pero también se puede hablar de Medioevo al estilo de *Excalibur*. De modo que el problema es otro, y no puede eludirse. ¿Qué significa escribir una novela histórica? Creo que hay tres maneras de contar sobre el pasado. Una es el *romance*, desde el ciclo bretón hasta las historias de Tolkien, incluida la «gothic novel», que no es *novel* sino precisamente *romance*. El pasado como escenografía, pretexto, construcción fabulosa, para dar rienda suelta a la imaginación. O sea que ni siquiera es necesario que el *romance* se desarrolle en el pasado: basta con que no se desarrolle aquí y



10. «Eres tú quien esperaba el toque de la séptima trompeta, ¿verdad? Escucha ahora lo que dice la voz: 'Sella las cosas que han dicho los siete truenos y no las escribas, toma y cómelo, y amargará tu vientre, pero en tu boca será dulce como la miel.' ¿Ves? Ahora sello lo que no debía ser dicho, lo sello convirtiéndome en su tumba.» (Jorge de Burgos en *El nombre de la rosa*, pp. 581-582)

ahora, y que no hable del aquí y ahora ni siquiera por alegoría. Muchas obras de ciencia ficción son puro *romance*. El *romance* es la historia de un *en otro lugar*.

Luego está la novela de capa y espada, como la de Dumas. La novela de capa y espada escoge un pasado «real» y reconocible, y para hacerlo reconocible lo puebla de personajes ya registrados por la enciclopedia (Richelieu, Mazarino), a quienes hace realizar algunos actos que la enciclopedia no registra (haber encontrado a Milady, haber tenido contactos con un tal Bonacieux) pero que no contradicen a la enciclopedia. Por supuesto, para corroborar la impresión de realidad, los personajes históricos harán también lo que (por consenso de la historiografía) han hecho (situar La Rochelle, haber tenido relaciones íntimas con Ana de Austria, haber estado implicado en La Fronda). En este cuadro («verdadero») se insertan los personajes de fantasía, quienes sin embargo expresan sentimientos que podrían atribuirse también a personajes de otras épocas. Lo que hace d'Artagnan al recuperar en Londres las joyas de la reina, también hubiese podido hacerlo en el siglo XV o en el XVII. Para tener la psicología de d'Artagnan no es necesario vivir en el siglo XVII.

En cambio, en la novela histórica no es necesario que entren en escena personajes reconocibles desde el punto de vista de la enciclopedia. Piensen en *Los novios*: el personaje más conocido es el cardenal Federico, que pocos conocían antes de Manzoni (mucho más conocido era el otro Borromeo,

San Carlos). Sin embargo, todo lo que hacen Renzo, Lucia o Fra Cristoforo sólo podía hacerse en la Lombardía del siglo XVII. Lo que hacen los personajes sirve para comprender mejor la historia, lo que sucedió. Aunque los acontecimientos y los personajes sean inventados, nos dicen cosas sobre la Italia de la época que nunca se nos habían dicho con tanta claridad.

En este sentido es evidente que yo quería escribir una novela histórica, y no porque Ubertino y Michele hayan existido de verdad y digan más o menos lo que de verdad dijeron, sino porque todo lo que dicen los personajes ficticios como Guillermo es lo que habrían *tenido* que decir si realmente hubieran vivido en aquella época.

No sé hasta qué punto he sido fiel a ese propósito. No creo haberlo traicionado cuando disimulé citas de autores posteriores (como Wittgenstein) haciéndolas pasar por citas de la época. En esos casos estaba seguro de que no era que mis medievales fuesen modernos, sino, a lo sumo, que los modernos pensaban en medieval. Lo que, en cambio, me pregunto es si a veces no habré atribuido a mis personajes ficticios una capacidad de fabricar, con los *disiecta membra* de pensamientos perfectamente medievales, algunos hircocervos conceptuales que el Medioevo no habría reconocido entre su fauna. Creo, sin embargo, que una novela histórica no sólo debe localizar en el pasado las causas de lo que sucedió después, sino también delinear el proceso por el que esas causas se encaminaron lentamente hacia la producción de sus efectos.

Cuando uno de mis personajes compara dos ideas medievales para extraer una tercera idea más moderna, está haciendo exactamente lo mismo que después hizo la cultura, y aunque nadie haya escrito jamás lo que él dice, podemos estar seguros de que, quizá confusamente, alguien habría tenido que empezar a pensarlo (aunque sin decirlo, presa de vaya a saber qué temores y pudores).

De todas maneras, hay algo que me ha divertido mucho: cada vez que un crítico o un lector escribió o dijo que uno de mis personajes afirmaba cosas demasiado modernas, resultó que precisamente en todas esas ocasiones se trataba de citas textuales del siglo XIV.

Y hay otros pasajes en los que el lector degustó exquisitamente el supuesto sabor medieval de determinadas actitudes en las que yo, en cambio, percibía ilícitas connotaciones modernas. Lo que sucede es que cada uno tiene su propia idea, generalmente corrupta, del Medioevo. Sólo los monjes de la época conocemos la verdad, pero a veces decirlo significa acabar en la hoguera.

PARA TERMINAR

Dos años después de haber escrito la novela, encontré un apunte de 1953, cuando aún estaba en la universidad:

«Horacio y el amigo llaman al conde de P. para que resuelva el misterio del fantasma. El conde de P., caballero excéntrico y flemático. En cambio, un joven capitán de la guardia danesa que utiliza métodos norteamericanos. Desarrollo normal de la acción según el esquema de la tragedia. En el último acto, el conde de P. reúne a la familia y le explica el misterio: el asesino es Hamlet. Demasiado tarde: Hamlet muere.»

Años más tarde descubrí que en alguna parte Chesterton había expresado una idea similar. Parece que hace poco el grupo del Oulipo construyó una matriz de todas las situaciones policíacas posibles y descubrió que aún no se ha escrito ningún libro donde el asesino sea el lector.

Moraleja: hay ideas obsesivas, pero nunca son personales, los libros se hablan entre sí, y una verdadera pesquisa policíaca debe probar que los culpables somos nosotros.

Índice de ilustraciones

- 1 Tímpano del portal de la iglesia abacial de Moissac (Gascuña), h. principios del s. XII, que ilustra el Apocalipsis 4, 1-11 (fotografía: Ghünter Fetzer).
- 2 Columna central del portal de la iglesia abacial de Moissac (fotografía: Ghünter Fetzer).
- 3 Tímpano del portal principal de la basílica de Sainte-Madeleine en Vézelay (Borgoña), h. mediados del s. XII.
- 4 Bajorrelieve del portal (lateral izquierdo) de la iglesia abacial de Moissac (fotografía: Ghünter Fetzer).
- 5 Miniatura del Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana, terminado en 1407 por el miniaturista Facundus; folio 148 v del Beatus de San Isidoro de León, Madrid, Biblioteca Nacional, vitrina 14-2.
- 6 Ilustración al Apocalipsis 12, 1-6 (la mujer envuelta en el sol y el dragón) según el Comentario del Beato de Liébana, folios 186 v y 187 del manuscrito citado.
- 7 Ilustración al Apocalipsis 8, 8-9, folio 166 del man. cit.
- 8 Ilustración al Apocalipsis 9, 7-12, folio 171 v del man. cit.
- 9 La emperatriz Teodora y su corte, mosaico de la iglesia de San Vitale en Rávena, h. mediados del s. VI (fotografía: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlín).
- 10 Ilustración al Apocalipsis 10, 8-11 (Juan engulle el libro; puede observarse la doble representación, como en los cómics: en un primer momento le resulta dulce a la boca, pero después le arde en el estómago), manuscrito de la reina Leonor, h. 1240, Trinity College, Cambridge, folio 10 v.

INDICE

El título y el significado.....	9
Contar el proceso.....	15
Evidentemente, el Medioevo.....	19
La máscara.....	25
La novela como hecho cosmológico.....	27
¿Quién habla?.....	35
La preterición.....	43
La respiración.....	47
Construir el lector.....	53
La metafísica policiaca.....	59
La diversión.....	63
Lo posmoderno, la ironía, lo ameno.....	71
Para terminar.....	83

*Este libro se acabó de imprimir
en Instar, S.A. de Hospitalet
y ha sido encuadernado
en Encuadernaciones
82 de Cornellá
en el mes de
marzo de
1985*

Palabra en el Tiempo

1. G. E. Wellwarth, *Teatro de protesta y paradoja*
2. James Baldwin, *Blues para Mr. Charlie*
3. Robert Pinget, *Alguien*
4. Samuel Beckett, *El innombrable*
5. Walter Gropius, *La nueva arquitectura y la Bauhaus*
6. C. P. Snow, *Los pasillos del poder*
7. Flannery O'Connor, *Sangre sabia*
8. Albertine Sarrazin, *El astrágalo*
9. Bernard Malamud, *Una nueva vida*
10. Ralph Ellison, *El hombre invisible*
11. Kingsley Amis, *Una chica como tú*
12. Charles Morazé, *La Francia burguesa*
13. Arthur M. Schlesinger, Jr., *Una amarga herencia*
14. Erskine Caldwell, *En busca de Bisco*
15. Tertz-Siniavski, *Lubimov*
16. George D. Painter, *Marcel Proust*, vol. I
17. George D. Painter, *Marcel Proust*, vol. II
18. Jean Ziegler, *La contrarrevolución en Africa*
19. Claude Simon, *La ruta de Flandes*
20. Antonio Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado*
21. Gertrude Stein, *Autobiografía de Alice B. Toklas*
22. Kingsley Amis, *La liga anti-muerte*
23. Bruce Jay Friedman, *Besos de madre*
24. Albertine Sarrazin, *La fuga*
25. Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*
26. Muriel Spark, *Las señoritas de escasos medios*
27. Furio Colombo, *Alternativa a la violencia*
28. John Wain, *Una mujer mudable*
29. Peter Weiss *Adiós a los padres*
30. Guido Aristarco, *Historia de las teorías cinematográficas*
31. Flannery O'Connor, *Las dulzuras del hogar*
32. Jacob Bronowski, *Ciencia y valores humanos*
33. Ivy Compton-Burnett, *Una herencia y su historia*
34. Julian Mitchell, *El padre blanco*
35. Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*
36. Didier Coste, *La luna con los dientes*
37. François Nourissier, *Un pequeño burgués*
38. Frederick R. Karl, *La novela inglesa contemporánea*
39. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*
40. William Styron, *Las confesiones de Nat Turner*
41. John Barron Mays, *Cultura adolescente en la sociedad actual*
42. William Goyen, *Los fantasmas y la carne*
43. Albertine Sarrazin, *El atajo*
44. John Wain, *Muerte de las patas traseras*
45. Louis Aragon, *Tiempo de morir*
46. Lionel Trilling, *Más allá de la cultura*
47. Gillo Dorfles, *Nuevos ritos, nuevos mitos*
48. LeRoy Jones, *Blues People*
49. Hermann Broch, *Los inocentes*
50. Kingsley Amis, *Un inglés gordo*
51. Samuel Beckett, *Molloy*
52. Peter Weiss, *Informes*
53. Samuel Beckett, *Malome muere*
54. Muriel Spark, *La imagen pública*
55. J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*
56. Milan Füst, *Historia de mi mujer*
57. William Golding, *La pirámide*
58. Moshé Lewin, *El último combate de Lenin*
59. Peter Weiss, *Punto de fuga*
60. Samuel Beckett, *Watt*
61. James Baldwin, *Nadie sabe mi nombre*
62. Olga Bernal, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*
63. S. M. Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta*
64. Max Aub, *Jusep Torres Campalans*
65. Samuel Beckett, *Murphy*

66. Ronald Steel, *Pax americana*
67. Iris Murdoch, *Amigos y amantes*
68. Terenci Moix, *El día que murió Marilyn*
69. Alan Sillitoe, *La muerte de William Posters*
70. Mary McCarthy, *Una vida encantada*
71. James Joyce, *Escritos críticos*
72. Fred Lawrence Guiles, *Norma Jean*
73. Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*
74. François Choay, *El urbanismo: utopías y realidades*
75. Gillo Dorfles, *Naturaleza y artificio*
76. Umberto Eco, *La estructura ausente*
77. Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano, vol. I*
78. Bruce Jay Friedman, *Los ángeles negros*
79. Samuel Beckett, *Mercier y Camier*
80. Muriel Spark, *Una mujer al volante*
81. Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert, escritor*
82. Vladimir Nabokov, *Mashenka*
83. Mary McCarthy, *Escrito en la pared*
84. James Joyce, *Dublineses*
85. James Baldwin, *Ve y dilo en la montaña*
86. Louis-Ferdinand Céline, *De un castillo a otro*
87. Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano, vol. II*
88. Alan Sillitoe, *El árbol en llamas*
89. Virginia Woolf, *Las olas*
90. Mary McCarthy, *Pájaros de América*
91. Pola Negri, *Memorias de una estrella*
92. Flannery O'Connor, *Un hombre bueno es difícil de encontrar*
93. Iris Murdoch, *El sueño de Bruno*
95. Herman G. Weinberg, *El toque Lubitsch*
96. Hermann Broch, *Pasenow o el romanticismo*
97. Albertine Sarrazin, *Diario de prisión*
98. Jean Giraudoux, *La mentirosa*
99. Anatole Kopp, *Arquitectura soviética de los años veinte*
100. Susan Sontag, *El benefactor*
101. Ulrich Conrads, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*
102. Terenci Moix, *Melodrama o La increada conciencia de la raza*
103. Román Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*
104. Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*
105. Vladimir Nabokov, *Tiempos románticos*
106. James Baldwin, *Dime cuánto hace que el tren se fue*
107. Peter Weiss, *Discurso sobre el Vietnam*
108. Julia Kristeva, *El texto de la novela*
109. Franz Kafka, *Diarios (1910-1913)*
110. Bernard Malamud, *Retratos de Fidelman*
111. Franz Kafka, *Diarios (1914-1923)*
112. James Joyce, *Ulises I*
113. James Joyce, *Ulises II*
114. Franz Kafka, *El proceso*
115. Virginia Woolf, *La señora Dalloway*
116. Norman Kagan, *El cine de Stanley Kubrick*
117. Gillo Dorfles, *Del significado a las opciones*
118. Juan C. Onetti, *Tan triste como ella*
119. Román Gubern, *El cine español en el exilio*
120. James Joyce, *Retrato del artista adolescente*
121. Virginia Woolf, *Entre actos*
122. Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*
123. Hermann Broch, *Esch o la anarquía*
124. Virginia Woolf, *El cuarto de Jacob*
125. Román Gubern, *El cine sonoro en la II República*
126. S. Von Moos, *Le Corbusier*
127. Quentin Bell, *Virginia Woolf I*
128. Quentin Bell, *Virginia Woolf II*
129. Virginia Woolf, *La torre inclinada*
130. Mary McCarthy, *Memorias de una joven católica*
131. Homero Alsina Thevenet, *El libro de la censura cinematográfica*
132. James Joyce, *Stephen el Héroe*
133. Virginia Woolf, *Tres guineas*
134. Jane Austen, *Emma*

135. Virginia Woolf, *La casa encantada*
136. Virginia Woolf, *Momentos de vida*
137. Louis-Ferdinand Céline, *Norte*
138. Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*
139. Francisco Aranda, *El surrealismo español*
140. Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*
141. Jean Giono, *Renadío*
142. Umberto Eco, *Lector in fabula*
143. James Joyce, *Cartas escogidas I*
144. James Joyce, *Cartas escogidas II*
145. Virginia Woolf, *Diario de una escritora*
146. Samuel Beckett, *Como es*
147. Virginia Woolf, *Los años*
148. Umberto Eco, *El nombre de la rosa*
149. Oriol Bohigas, *Reseña y catálogo de la Arquitectura Modernista I*
150. Oriol Bohigas, *Reseña y catálogo de la Arquitectura Modernista II*
151. Valeriano Bozal, *Imagen de Goya*
152. Gillo Dorfles, *El intervalo perdido*
153. Peter Weiss, *Adiós a los padres. Punto de fuga*
154. Virginia Woolf, *Noche y día*
155. Lytton Strachey, *Isabel y Essex*
156. Marguerite Yourcenar, *Teatro I*