

Abadías, mapas, péndulos, islas

La semiótica del espacio en las novelas de Umberto Eco



Rocco Mangleri



Abadías, mapas, péndulos, islas

La semiótica del espacio en las novelas de Umberto Eco



Abadías, mapas, péndulos, islas

La semiótica del espacio en las novelas de Umberto Eco

Rocco Mangieri

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

Rector

Léster Rodríguez Herrera

Vicerrector Académico

Humberto Ruiz Calderón

Vicerrector Administrativo

Mario Bonucci Rossini

Secretaria

Nancy Rivas de Prado

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

Director

Humberto Ruiz Calderón

Coordinación editorial

Luis Ricardo Dávila

Producción editorial

Yelliza A. García A.

Consejo editorial

Tomás Bandes

Asdrúbal Baptista

Rafael Cartay

Mariano Nava

Román Hernández

Gregory Zambrano

COLECCIÓN

Ciencias Sociales y Humanidades

Comité editorial

Oscar Aguilera

Leonor Alonso

Daniel Anido

Christopher Birkbeck

Luis Javier Hernández

Rocco Mangieri

Los trabajos publicados
en la Colección Ciencias Sociales
y Humanidades han sido
rigurosamente seleccionados
y arbitrados por especialistas
en las diferentes disciplinas.

COLECCIÓN

Ciencias Sociales
y Humanidades

Publicaciones

Vicerrectorado

Académico

**Abadías, mapas, péndulos, islas.
La semiótica del espacio
en las novelas de Umberto Eco**

Primera edición, 2007

© Universidad de Los Andes

Vicerrectorado Académico

© Rocco Mangieri

• *Concepto de colección*

Kataliñ Alava

• *Corrección de textos*

Raúl Gamarra Obando

(Vicerrectorado Académico)

• *Diagramación y diseño de portada*

Luis Edgardo Márquez

• *Impresión*

Centro Editorial Litorama C.A.

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

Depósito legal: LF23720078003928

ISBN: 978-980-11-1128-3

Derechos reservados.

Prohibida la reproducción total
o parcial de esta obra sin la
autorización escrita del autor.

Universidad de Los Andes

Av. 3 Independencia

Edificio Central del Rectorado

Mérida, Venezuela

publicacionesva@ula.ve

<http://viceacademico.ula.ve/>

publicacionesva

Impreso en Venezuela

Printed in Venezuela

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

- *Rector*
Mario Bonucci Rossini
- *Vicerrectora Académica*
Patricia Rosenzweig
- *Vicerrector Administrativo*
Manuel Aranguren Rincón
- *Secretario*
José María Andrés

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

- *Dirección editorial*
Patricia Rosenzweig
- *Coordinación editorial*
Victor García
- *Coordinación del Consejo editorial*
Roberto Donoso
- *Consejo editorial*
Rosa Amelia Asuaje
Pedro Rivas
Rosalba Linares
Carlos Baptista
Tomasz Suárez Litvin
Ricardo Rafael Contreras
- *Producción editorial*
Yelliza García A.
- *Producción libro electrónico*
Miguel Rodríguez

Primera edición digital 2011

Hecho el depósito de ley

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérida, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
www2.ula.ve/publicacionesacademico

Los trabajos publicados en esta Colección han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas

Era ésta una construcción octogonal que a la distancia aparecía como un tetragono (figura perfectísima que expresa la solidez e invulnerabilidad de la Ciudad de Dios), cuyos lados meridionales se erguían sobre la meseta de la abadía, mientras que los septentrionales parecían surgir de las mismas faldas de la montaña...

El nombre de la rosa

Fue entonces cuando vi el péndulo.

La esfera móvil en el extremo de un largo hilo sujeto de la bóveda del coro, describía sus amplias oscilaciones con isócrona majestad.

El péndulo de Foucault

Y con todo eso, me envanezco de mi humillación, y pues a tal privilegio estoy condenado, casi gozo de aborrecida salvación: soy, creo, a memoria de hombre, el único ser de nuestra especie que ha hecho naufragio en una nave desierta.

La isla del día de antes

Niceta y Baudolino estaban sentados uno frente al otro, en el cuarto de una torre, con bñforas que se abrían sobre sus tres lados. Una mostraba el Corno de Oro y la ribera opuesta de Pera, con la Torre de Galata que emergía entre su corte de barrios y casuchas: desde la otra se veía el canal del puerto desembocar en el Brazo de San Jorge; y finalmente la tercera miraba hacia occidente, y desde allí se habría tenido que ver toda Constantinopla...

Baudolino

Umberto

Vitalidad del saber y fuerza del humor y la ironía...

Sabía que de uno u otro modo, Umberto, con esa mascarilla de plástico negro y esas enormes chapaletas zambulléndose y buceando entre los corales de Morrocoy, no había venido solamente para reencontrarse con nosotros y disfrutar del placer de esa conversación que combina sorprendentemente la ironía, el humor y la enciclopedia. Quería, evidentemente, observar en vivo –como hizo poco después Roberto de la Grive en los alrededores de el Daphne– algunos peces y organismos cromáticos innombrables comparándolos con otros ya vistos en las islas Fiji. Morrocoy-Fiji: “Me olvido de que ya no tengo una figura esbelta. Mi cerebro piensa que puedo escurrirme como un pez entre los afilados corales”. Toda novela, todo texto (por más teórico que este sea) es siempre en alguna medida autobiográfico. Roland Barthes lo repetía a menudo. Intérprete-buzo provisto de algunas prótesis que se zambulle en el mar. Algunas horas antes me había fijado en su costumbre muy reiterada de entrecerrar los ojos hasta reducirlos a unos puntos luminosos pequeños y semiocultos entre los gruesos párpados: no sé por qué recordé la fotofobia en *L'isola del giorno prima* y la pérdida de los preciados lentes de Guillermo de Baskerville en *Il nome della rosa*. Con ese rasgo de los ojos entrecerrados tan propio pero a la vez semejante a la mirada de los detectives del cómic en blanco y negro, me dijo una vez y ante mi sorpresa que mi tesina sobre la fisiognómica estaba bien, pero que en realidad la nariz de Cyrano no era como la pintaban sino, por el contrario, grande, abultada y curva. Algunos años después en Bologna decembrina, cubierta por la neblina, mientras íbamos juntos a tomarnos un café cerca de la universidad, viendo su gruesa silueta en gabardina y sombrero penetrar en un banco de niebla, volvieron juntas y encadenadas las figuras de la inmersión marina, el frunce de la mirada y, por si fuera poco, el zambullirse de Casaubon en aquella niebla de la ceremonia druida en aquel castillo torinés, símil de los jardines herméticos de Heidelberg.

Amigo hasta el final de los palíndromos y los anagramas, viajero de la mente y gran entusiasta de los laberintos semánticos y de los árboles anti-porfirio, siempre será recordado por mí como alguien que, además de no defraudar nunca en lo que a una cita, entrevista o pacto se refiere, conserva la profusa vitalidad del placer del saber y la fuerza expansiva del humor y la ironía.

Rocco Mangieri

Capítulo 1

Semiótica y teoría del sujeto

I | Una relación productiva

Reanudada una relación productiva que se localiza en la configuración misma de los textos y que si bien puede ser prevista, no debe ser dictaminada de antemano, teoría y ficción son dos términos cuyo significado puede llevarnos a errores de concepto y más tarde a errores de método si no establecemos entre ellos relaciones y diferencias productivas.

Nosotros volveremos a comprenderlos como dos diferentes tipos de textualidades y de construcciones narrativas que manifiestan estrategias diferentes de enunciación pero tendientes en los casos de unicidad proyectual a producir un conjunto de efectos y de respuestas semejantes en el ámbito de la recepción del texto. Algo aparentemente banal pero importante: tanto la *Crítica de la razón pura* como *El conde de Montecristo*, si bien a través de formas de la expresión y códigos diferentes, se dirigen y cobran existencia al dirigirse a un *lector in fábula*, en una red contextual y circunstancial, una enciclopedia local de saberes y expectativas.

De este modo, hemos intentado superar y aprovechar el *impasse* que separa injustamente la comprensión de una teoría de la interpretación de una obra de ficción. Sencillamente, se trata en todo caso de una diferencia de grado y de carácter operativo pero no substancial o, más aún ontológicamente infundada. Hemos planteado y sostenido explícitamente en algunos momentos de este libro que la obra teórica de Umberto Eco se entreteje intensamente y a través de una intencionalidad estética con la obra ficcional, para verificar y poder descubrir (labor más difícil) tanto las relaciones nuevas como las particularidades y los modos de existencia semiótica de la ficción novelesca; sobre esta dilucidación inicial se elabora enseguida nuestra mirada en relación con la construcción y organización del espacio del texto novelesco.

El nudo sobre el cual se apoya esta relación es al mismo tiempo la noción y figura del *sujeto*, refiriéndose a ella en cuanto entidad teórica construida y problematizada a partir de la mirada semiótica y filosófica conscientes de las múltiples ambigüedades interpretativas que ello suscita.¹

Desde la perspectiva de la filosofía y desde el plano *gnoseológico-epistemológico*, el término *sujeto* que nos implica se refiere a un *sujeto cognoscente* y hermenéutico, determinado en la relación *sujeto-objeto* que se dibuja casi siempre en la base de las teorías del conocimiento de lo sensible

y de lo inteligible. Cabe, pues, diferenciar esta noción de otras igualmente válidas en el interior de otros proyectos de búsqueda que definen previamente un sujeto puramente lógico o gramatical. Esta figura del *sujeto epistémico* y pasional es la más cercana y articulable a la noción de *sujeto de la enunciación* que es considerado, por ejemplo, en el interior de la teoría semiótica contemporánea, como un simulacro instalado en el discurso y también, como veremos, en aquella figura análoga trazada por Umberto Eco en el *Trattato di semiótica generale*:

...il soggetto di ogni attività semiosica non é altro che il risultato della segmentazione storica e sociale dell'universo, quello stesso che l'indagine sulla natura dello Spazio Semantico Globale ha reso evidente. Questo soggetto si presenta nella teoría dei codici come un modo di vedere il mondo; per conoscerlo non si può che vederlo come un modo di segmentare e di associare unità espressive a unità di contenuto, in un lavoro nel corso del quale queste concrezioni storiche sistematiche si fanno e si disfanno senza posa... (Eco, 1975, p. 377).

...i soggetti empirici possono usare metalinguisticamente i codici proprio perché non vi é metalinguaggio: perché tutto, in un sistema autocontraddittorio é metalinguaggio. Se il formato dello Spazio Semantico Globale é quello delineato dal modello Quillian, allora il soggetto profondo di ogni pratica semiosica é il suo stesso contraddittorio (...) la semiótica ha diritto di conoscere questi soggetti solo in quanto essi si manifestano mediante funzioni segniche, producendole, criticandole, ristrutturandole (p. 378).

El *sujeto* dibujado por Eco (quizá "precipitadamente" mas no inadecuadamente) en las últimas páginas del *Trattato di semiótica generale*, es también un *sujeto cognoscente*, implicado epistemológicamente y pasionalmente en el ver-hacer-percibir-sentir. Pero al cual –comparado con el sujeto explícito de naturaleza actancial y dramatológica de Greimas– se anexa la categoría constitutiva del trabajo sígnico, el ejercicio interpretante de la semiosis ilimitada, el ejercicio de la conjetura entretejido con el *feeling* de lo sensible. Eco vuelve a las observaciones y máximas pragmáticas de Charles Sanders Peirce, en donde se construye la imagen de un sujeto que es al mismo tiempo un signo entre los signos que él mismo ha producido.

La diferencia (quizá no insuperable) con otras miradas semióticas (A. J. Greimas, Lotman, J. Kristeva, Todorov, Barthes y otros) es ese rasgo fisiognómico tan relevante e irremplazable del sujeto semiótico como sujeto interpretante y, por tanto, como sujeto envuelto en la misma productividad sígnica englobante que lo constituye (el espacio de las *enciclopedias*, cuya substancia visual es casi siempre el espacio narrativo de una *neblina*), en ese continuo movimiento "di sistemi di sistemi di significazione che si riflettono uno sull'altro" (sistema de sistemas que se reflejan y articulan uno sobre otro), y sobre todo un sujeto "visible" sólo en cuanto agente que produce o reorganiza continuamente sistemas semióticos y funciones sígnicas: signos o cuasi-signos.

En varios momentos de este libro, sobre todo en lo que se refiere a las novelas y al uso e interpretación que hacen los personajes de los objetos y los espacios allí dispuestos o representados, no hemos podido no dejar de ver la metaforización narrativa y literaria de esa misma definición del sujeto de la semiosis de rasgos fisiognómicos peircianos. Uno de los puntos de partida, antes de abordar nuestro campo de lectura (el espacio, los procesos de espacialización, la percepción) ha sido entonces delinear el contorno semiótico de los personajes desde el perfil y la figura de ese sujeto interpretante productor de funciones sígnicas, inmerso en la enciclopedia global donde transita como autor y lector, como productor, perceptor y creador de signos y expresiones.

En este escenario los personajes y narradores pueden ser vistos como dobles inexactos, réplicas imperfectas y humanizadas de ese sujeto implícito en la teoría semiótica. Desde Adso de Melk hasta Baudolino, estas figuras deben recorrer e inventar mundos. Mundos posibles que viven a partir de trozos del mundo real. Deben inventar signos o modos de comunicar y de significar. Y quizá, lo más importante, deben ejercer casi permanentemente un trabajo incesante de reconocimiento del mundo cuando son ubicados en espacios de coordenadas inciertas, aislamientos, confinamientos. Es esta, a nuestro modo de ver, la estrategia o proyecto explícito de Adso de Melk y Guillermo de Baskerville, de Casaubon, de Roberto de la Grive y de Baudolino. Habría que definir las tácticas semióticas particulares de cada protagonista y los intereses teóricos del autor allí dispuestos. La ficción reduplica la teoría.

Por ello nuestra perspectiva podría definirse también como una suerte de círculo hermenéutico de naturaleza heurística y progresiva que, una vez delimitados los contornos de una mirada semiótica, se proyecta desde los textos ficcionales y sus intrigas hacia los textos teóricos. Es un doble movimiento de ida y vuelta en el cual se supone que los mundos de ficción constituyen una suerte de modo de producción *sígnica* e invención literaria. Si la ficción ilustra la teoría es, por tanto, en el mismo sentido epistemológico y estético de los interpretantes del modelo de Charles Sanders Peirce: la ficción ilumina a la teoría desde nuevos ángulos y permitiría percibir a los objetos desde perspectivas novedosas. En este caso, el objeto dinámico de la filosofía, el motor del signo, es en principio el sentido mismo de la semiosis ilimitada y algunas figuras-objeto fundamentales como la de la enciclopedia, ese laberinto cuasi-infinito de los signos trazado en la teoría de Eco.

Si, como propusimos en otro lugar, el sujeto teórico de Eco se asemeja a esa figura del viajero y extranjero lotmaniano que logra captar desde fuera y gracias a esa *ubicación fronteriza* el significado de los textos culturales, muchos de los movimientos interpretativos de sus personajes coinciden con esta estrategia y, por otro lado, no dejan de referirnos a ese espacio global de interpretación, en la cual deben sumergirse y modificar con su tránsito (Mangieri, 1998, pp. 48-50).

II | Apuntes sobre el proceso de trabajo: itinerarios y voces

Intentando aclarar al lector esa primera diferencia y establecida la relación entre teoría y ficción a través de la noción de *sujeto*, nos propusimos abordar progresivamente el análisis e interpretación del *espacio*. Decidimos ocuparnos de *lo descriptivo*, vinculándolo especialmente con las modalidades y tácticas de descripción de espacios y lugares presentes en las cuatro novelas estudiadas. Procuramos que la lectura pudiese configurar una aproximación a las tipologías descriptivas utilizadas por el texto novelesco, y de hecho logramos identificar algunas como la enumeración, la hipotiposis, el efecto de listado y la topografía. Retomando el esquema narrativo, nos dedicamos a construir un modelo de localización y espacialización que tuviese en cuenta otras variables y que, al mismo tiempo, se mantuviese dentro de un criterio de economía y rendimiento. El modelo provisional que diseñamos contempla la inclusión del esquema corporal, el movimiento, la dimensión proxémica, el uso de objetos y la relación de intersubjetividad.

Varios de estos aspectos son elaboraciones hechas a partir de conceptos implícitos en el esquema de tipo generativo, pero hemos anexado nociones y categorías provenientes de la semiótica interpretativa y que tienen que ver con los modos de producción *sígnica*, con la noción de *mundo posible* y sobre todo con el problema del reconocimiento perceptivo.²

Luego del análisis a nivel narratológico, que nos pareció una etapa casi obligatoria para poder trazar el campo global de las estrategias narrativas dentro del cual se inserta la organización espacial del texto, seguimos la modalidad de efectuar algunas segmentaciones textuales no extremadamente rigurosas y exhaustivas, procediendo más bien por bloques o macrosegmentos narrativos cuya separación inicial estuvo guiada por la distribución de marcas o *deixis* espacio-temporales y de otros indicadores de demarcación.

En *Il nome della rosa* decidimos comenzar el estudio a través de una mirada previa sobre el espacio global de la abadía benedictina, considerándola como una construcción enteramente ficcional pero que se hace significativa por la referencia a otros espacios y abadías medievales reales. Tomamos el *plano arquitectónico* como un espacio del texto donde era posible imaginarse los movimientos y desplazamientos cotidianos de los personajes, y procedimos día a día, relevando en forma sinóptica la dimensión proxémica y aspectual que se establece desde el momento en el cual los dos protagonistas cruzan ritualmente el umbral de la abadía.

Luego, en una suerte de *travelling* hacia adentro, optamos por seleccionar algunos eventos o acontecimientos donde nos parecía que el espacio jugaba un rol relevante: la llegada y cruce de la muralla, la exploración del portal de la iglesia abacial, el canto gregoriano del *Sederunt*, el acceso a la biblioteca y al *Finis Africae*.

En *Il péndolo di Foucault*, una vez trazado el sentido narrativo del espacio o árbol de las *sefiroth* cabalísticas, nos orientamos a una descripción y análisis de lo que consideramos los viajes y tránsitos de iniciación del protagonista: el primer encuentro con la figura del péndulo en el Conservatoire d'arts et métiers de París, la huida y *promenade* nocturna por las calles de la ciudad y el encuentro con la figura arquitectónica de la torre Eiffel, el ascenso y exploración del castillo de Torino, homólogo de los jardines palatinos de Heidelberg, el viaje y tránsito por Bahía y el rito *candomble* y los *orischas*.

En *L'isola del giorno prima*, el espacio principal objeto de nuestro estudio es el Daphne, el navío abandonado en la bahía de la isla. Espacio de reconocimiento y exploración permanente. La isla del día de antes es su horizonte inmediato e ineludible, escenario de una novela creada por Roberto de la Grive para poder alejar sus fantasmas y resolver a través de la ficción un conflicto amoroso de su vida.

En *Baudolino*, luego de estudiar la forma narrativa del texto, nos dedicamos al estudio de algunos espacios que constituyen el *cronotopo*, en el mismo sentido de Bajtín: la torre genovesa donde Baudolino inicia su relato oral; el nacimiento de la ciudad de Alessandria y la secuencia espacial de los mundos posibles imaginarios y fabulosos, con énfasis especial en la travesía por Abcasia; la primera llegada de Baudolino a Constantinopla desde el mar; y finalmente el espacio de la penitencia o columna de estilita que anuncia el viaje final hacia el reino mítico del presbyter Johannes.

Finalmente, si bien en los subcapítulos correspondientes a cada novela se elabora una síntesis de la significación y del modo de organización textual del espacio, proponemos una última lectura y al mismo tiempo una suerte de sinopsis de la semiótica del espacio de las cuatro novelas a través de la diferenciación y analogía entre algunas figuras temáticas y plásticas o cronotopos esenciales.

A lo largo de cada sección o capítulo, el lector encontrará las referencias o ejes teóricos a los cuales nos hemos aproximado. Hagamos brevemente algunas referencias fundamentales en lo que respecta a los niveles semio-narratológicos y en lo que respecta a una semiótica del espacio propiamente dicha: la aproximación al dibujo de un *mapa narratológico* de las novelas

ha retomado básicamente las propuestas y nociones de Gerard Genette, José María Pozuelo Yvancos, Seymour Chatman, Gianfranco Bettetini, Oscar Tacca, Graciela Reyes, Umberto Eco, Roland Barthes, S. Rimmon, Wayne Booth y Giovanni Manetti. La noción de *mundo posible* procede del ámbito de la teoría del texto de Umberto Eco y hemos empleado algunas referencias a los trabajos de Janos Petofi, García Berrio y Tomás Albaladejo. El capítulo de la descripción se ha desarrollado enteramente sobre las reflexiones y propuestas de Philippe Hamon y en menor medida de Jean M. Adam. La noción de cronotopo proviene de los estudios de Mijail Bajtin, y en algunos momentos estuvo articulada con el modelo topológico de Juri Lotman. Además de la obra de Bajtín y la noción de cronotopo, nos hemos referido también a los trabajos sobre este aspecto de Francisco Vicente Gómez. En algunos planteamientos en relación con el significado del *panorama* y a los efectos semióticos de la construcción del espacio en la novela realista, han sido muy sugerentes los trabajos de María Teresa Zubiaurre.

En relación con el tema del punto de vista o perspectiva y la definición de una tipología de observadores, hemos seguido, además, los planteamientos de Jaques Fontanille, Frank Baiz Quedo y Boris Ouspenski. En la definición del modelo de localización y espacialización y que implicaba una revisión de la categoría de espacio, han sido fundamentales las referencias a las obras de A. J. Greimas y J. Courtés, Juri Lotman, Jacques Geninasca, Sandra Cavicchioli, Patrizia Violi, Massimo Buscema, Angelo Marchese, Francesco Marsciani, Angela Prandi y G. Raimondo Cardonal. Por último, en referencia al tema de la memoria y la metáfora, encontramos unas relaciones profundas y muy productivas con las reflexiones de Ezio Raimondi, Draaisma, Francis Yates y Paolo Rossi.

III | Teoría y ficción: relaciones, interconexiones

Si debiéramos establecer un esquema provisional de relaciones entre las novelas y los textos de la teoría semiótica de Eco, nos decidiríamos por trazar el dibujo de un sistema de inclusiones o encajes a partir de *Opera aperta* y *La definizione dell'arte*, hasta *Kant y el ornitorrinco* y *Menzogna e ironía*.

Un esquema que únicamente pretende señalar algunas zonas de coincidencia discursiva cuya intensidad es variable de novela en novela.

Así, por ejemplo, siendo esta relación de tipo inclusivo y acumulativo, cada novela no deja de citar los textos anteriores aunque agregue a su espacio enciclopédico los recientes textos teóricos. En este orden de ideas, *Il nome della rosa* establece relaciones (ya indicadas y estudiadas con profusión) con obras tales como *Il problema estetico in Tommaso D'aquino* y *Problemi dell'estetica medioevale*, pero también con *Opera aperta* y *La struttura assente*. La novela *Il péndolo di Foucault* se vincula con *La ricerca della lingua perfetta nella lingua europea* y con los trabajos sobre *La semiosi ermética*, y de hecho con *I limiti dell'interpretazione*. En *L'isola del giorno prima* se puede observar una relación muy estrecha con el tema de la metáfora en *Semiótica e filosofia del linguaggio*, y además con *Kant e l'ornitorrinco* y todo el problema de la pertinencia semiótica e interpretativa de las fases de la percepción y del reconocimiento. En su más reciente novela, *Baudolino*, pueden tejerse relaciones productivas con *Menzogna e ironía* y con sus textos sobre *Tipologie delle falsificazioni*, pero hay que enfatizar el hecho de que todas las novelas pueden referirse, además de algunos textos más particulares, a las obras teóricas consideradas como fundamentales, como lo son *Il Trattato di semiótica generale*, *Semiótica e filosofia del linguaggio* y *Kant e l'ornitorrinco*.³

El lector podrá observar que nuestro estudio comprende la inclusión de varios esquemas, dibujos, fotografías e ilustraciones. El uso y disposición de estos elementos visuales procura ajustarse a las descripciones y referencias dadas en el texto, aunque en algunos momentos tuvimos que limitarnos literalmente a ilustrar más que construir la imagen “fiel” del referente. Pero todos estos elementos nos parecieron indispensables a la hora de mostrar de qué manera el texto implicaba la representación del espacio, y cómo la narración y los personajes, a través de la relación entre enunciado y enunciación, entre historia y discurso, convertían las localizaciones espaciotemporales en lugares significantes esenciales a la forma misma de las novelas.

Capítulo 2

Confinamientos, observatorios
y abducciones: la semiótica del espacio
en las novelas de Umberto Eco



Capítulo 2

Confinamientos, observatorios y abducciones: la semiótica del espacio en las novelas de Umberto Eco

I | Preliminares: el espacio en el texto

La forma de organización, de dibujo o trazado del espacio es un elemento fundamental y de una enorme riqueza signifiante en la novela contemporánea. El narrador describe o narra en el interior de contextos espaciotemporales, establece de alguna manera las coordenadas espaciales de referencia de las acciones y de los desplazamientos de los personajes, de los objetos y las figuras del relato. Los personajes son fundamentalmente figuras dinámicas espaciales que trazan recorridos, interactúan con otros personajes y entornos a través de redes de espacialidad y de movimiento, establecen interacciones en entornos imaginarios o ficcionales y el espacio se convierte en una materia esencial para configurar la forma narrativa.

En las novelas de Umberto Eco (desde *Il nome della rosa* hasta *Baudolino*) es fundamental el diseño y organización de los espacios en el interior y a través de los cuales se desarrollan las historias y los eventos. Desde los dibujos arquitectónicos de la abadía medieval, que como mapa cartográfico inaugura la lectura de *Il nome della rosa*, hasta las múltiples ciudades y arquitecturas imaginarias de *Baudolino*, pasando por la enigmática arquitectura hermética del Conservatorio de Artes y Oficios de París de *Il péndolo di Foucault* o el espacio del *Daphne*, el navío holandés del siglo XVII abandonado en *L'isola del giorno prima*, la forma y disposición del espacio no es solamente un fondo escénico, sino una figura signifiante y un actor del relato novelesco, un sujeto dinámico a nivel del discurso.

Abordaremos la lectura interpretativa de algunos espacios configurados en las novelas de Eco, pero antes efectuaremos un listado de algunas categorías, tanto a nivel del plano de contenido como de la expresión, que puedan sernos útiles para describir la interacción que se produce entre los sujetos observadores o perceptores y los objetos o espacios: la dinámica de las relaciones semióticas entre personajes y espacios, personajes y objetos.

Este listado se articula sobre la propuesta de un modelo de localización y espacialización que permita establecer gradaciones entre extremos categoriales considerados como polares y no radicalmente opuestos e inconciliables. En principio, casi todas las categorías aquí distribuidas se refieren al problema de la localización espacial del sujeto de la percepción inscrito en el texto, pero

podrían verse también como pertenecientes a la “naturaleza” del objeto, del espacio o lugar percibido: el espacio arquitectónico o urbano, el espacio de los objetos y el espacio de la interacción comunicativa de los mismos personajes del relato.

Las relaciones figura/fondo, interior/exterior, superior/inferior, abierto/cerrado, fijo/móvil y otras, pueden ser consideradas como el resultado de la interacción de la percepción sujeto-objeto y como términos cuya presencia depende de la dinámica de la relación semiótica entre sujetos textuales y espacios descritos y narrados. Pero enseguida podría notarse la relatividad de términos polares como a la derecha/a la izquierda, arriba/abajo o delante/detrás, tratándose de dimensiones espaciales descritas a partir de un centro tópico del sujeto explorador, o bien tomando únicamente en consideración un centro de localización configurado desde y a partir del objeto percibido. Es evidente que habría que considerar muchas otras relaciones, como por ejemplo, la de lejanía/proximidad o superficie/profundidad.

La serie aumentaría considerablemente si tomamos en cuenta las otras variables perceptivas posibles, como la dimensión táctil, la sonora, la olfativa y la sinestésica y corporal.⁴ Estas deberían ser consideradas a medida que el texto las manifieste como relevantes. De hecho, hemos individualizado momentos narrativos en los cuales ya no puede hablarse exclusivamente de sujetos observadores, sino de sujetos acústicos o sujetos sinestésicos (como ocurre con intensidad en *Il péndolo di Foucault* o en *Baudolino*) que construyen y organizan el espacio a través de otros registros sensoriales. Optamos por una muestra inicialmente reducida que resulte operativamente económica sin dejar de registrar aquellos momentos del texto donde el espacio se describa y adquiera sentido a través de otras categorías.

II | **Un modelo de localización y espacialización: personajes que observan y se mueven**

En el modelo de localización aquí reformulado con algunas referencias a las propuestas de A.J. Greimas, se articulan cuatro dimensiones: (i) una dimensión topológica, (ii) una dimensión modal y aspectual, (iii) una dimensión antropomorfa, (iv) una dimensión cognitiva-interpretativa y (v) una dimensión estilística y poética.

El modelo contempla a nivel topológico y funcional tres componentes: un *componente fijo*, determinado por la estructura de coordenadas topológicas derivadas del esquema de localización de la semiótica generativa; un *componente cinético*, determinado por las modalidades de movimiento y desplazamiento; un *subcomponente instrumental*, determinado por la existencia semiótica de instrumentos, prótesis o artefactos de mediación en la relación de intersubjetividad sujeto-objeto. El componente cinético implica ya, de hecho, la consideración de las proyecciones antropomorfas sobre la red direccional abstracta de los ejes topológicos que configuran la relación entre espacio *tópico* y espacio *heterotópico* (Cardona, 1994; Greimas y Courtés, 1982, pp. 142, 246):

GRÁFICO 1

M: [COMPONENTE FIJO + COMPONENTE CINÉTICO + SUBCOMPONENTE INSTRUMENTAL]

Componente fijo: coordenadas topológicas. Cuerpo del personaje orientado.

Componente cinético: modalidades de movimiento y desplazamiento del cuerpo.

Subcomponente instrumental: objetos e instrumentos de mediación S-O (prótesis o útiles).

Como hemos señalado, queremos establecer algunas nociones en el interior del modelo con respecto a una tipología de espacios desde el plano de la forma del contenido. En este punto, la historia y la teoría de la arquitectura y del arte ofrecen una amplitud teórica de campos ya estructurados, enciclopedias locales del saber arquitectónico y objetual útiles en el proceso de lectura e interpretación del texto. Es el caso de la notable distinción hecha por Wölfflin y otros purovisibilistas, o también las categorizaciones de algunos contemporáneos como Zevi, Argan, Benévolo, De Fusco, J. Summerson o Norberg Schultz, sin dejar de lado los aportes que en este campo ha hecho la fenomenología de la percepción aplicada al arte y la arquitectura (en autores como R. Arnheim y S. Hesselgreen). En este mismo orden de ideas es valioso el aporte de un filósofo de la percepción como F. Bollnow, así como en la obra de Ernst Cassirer; y desde la antropología cultural la obra notable de Giorgio Raimondo Cardona.

En efecto, una primera consideración de categorías como espacio centrípeto/centrífugo, centrado/descentrado, denso/difuso, episódico/secuencial, central/periférico, interno/externo, limitado/ilimitado, superficial/subterráneo, continuo/discontinuo y otras, nos conduce a una lectura del espacio novelesco dentro de un cuadro general semántico y pragmático. Este nivel vendría a suplir, en una primera instancia, el carácter sintagmático y morfológico del modelo de localización.

La consideración de los procesos de aspectualización y modalización implican una particular atención sobre la intensidad y el ritmo de la espacialización: la forma y el sentido de los desplazamientos y las interacciones entre los dos sujetos, el personaje y los espacios o los objetos espaciales que usa o contempla. Es decir, de la *tensividad* que se establece en la relación entre un sujeto-observador y un sujeto-informador (Greimas y Courtés, 1982, p. 406). La intensidad, el ritmo y la tensividad son definidos del siguiente modo:

a) Intensidad de movimiento: como la fuerza o velocidad del movimiento del sujeto-observador. También vinculado a la aspectualidad e integrado al problema del ritmo.

b) Ritmo del movimiento: como la puesta en escena textual de intervalos entre elementos o demarcadores rítmicos. La definición de algunas *formas pregnantes* que organizan el campo perceptivo imponen o disponen una determinada ritmicidad del proceso de espacialización. El ritmo como objeto construido y como sucesión espaciotemporal de una forma. Se debe reconocer en los ritmos del cuerpo un elemento muy importante en la construcción semiótica del texto. Considerado el movimiento como un movimiento *hacia*, se debe hablar de acoplamiento o no acoplamiento rítmico entre los actantes del relato o de la comunicación. El objeto-informador dispone-impone un ritmo y el observador-sujeto se acopla o no al ritmo del objeto. Las cuatro novelas de Eco pueden leerse por entero como procesos aspectuales y rítmicos de acoplamiento-desacoplamiento entre personajes, espacios y objetos: Adso de Melk y el laberinto del *Finis Africae*, Casaubon y el Conservatorio de Artes y Oficios de París, Roberto de la Grive y el navío abandonado...

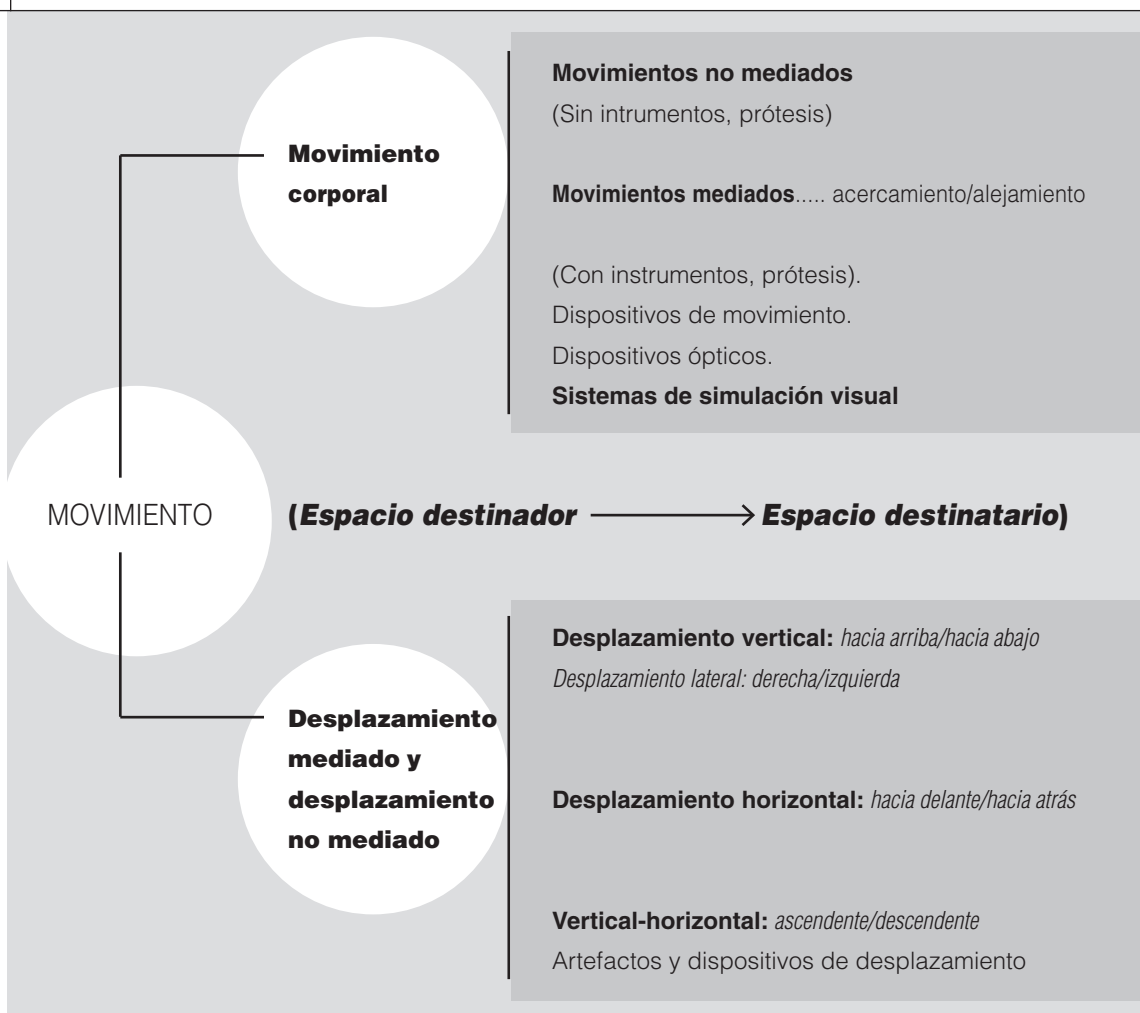
c) Tensividad/distensividad: como el establecimiento de relaciones entre la duratividad y la terminatividad. A este nivel pueden ubicarse también las *relaciones proxémicas* que se producen entre sujetos y objetos, los lenguajes de la distancia y del uso de los objetos y artefactos: los anteojos y largavistas de *L'isola del giorno prima*, el periscopio y los ordenadores en *Il péndolo di Foucault*, los mapas y cartografías de *Baudolino*.

Como hemos visto, el componente modal-aspectual supone la existencia de un contrato polémico entre los dos polos autónomos del proceso de espacialización: un sujeto que quiere-puede-sabe ver-moverse y un objeto que instituye, dispone o propone formas modales respecto a este hacer y ser del sujeto. De este modo los programas de manipulación-seducción pueden desplegarse

y aparecer a partir de cualquiera de los dos “extremos” del modelo. Las intenciones, expectativas y creencias del sujeto explorador-observador son reconfirmadas o transformadas en su relación espacial con los objetos (Volli, 2000, pp. 122-126).

El componente cinético incorporaría la representación del movimiento del cuerpo y del desplazamiento a través del cual el sujeto se traslada desde un *espacio destinador* hacia un *espacio destinatario*, o también como la relación entre un *espacio emisor* y un *espacio receptor* (Mangieri, 2000a, pp. 78-82). El *subcomponente instrumental* u objetual está incluido en el componente cinético o de movimiento y en él se consideran los objetos, los artefactos o *prótesis* que son usados por los sujetos textuales como mediadores de transformación en los procesos de espacialización. Estas *prótesis-actantes* o artefactos, pueden aparecer tanto a nivel del movimiento como del desplazamiento propiamente dicho:

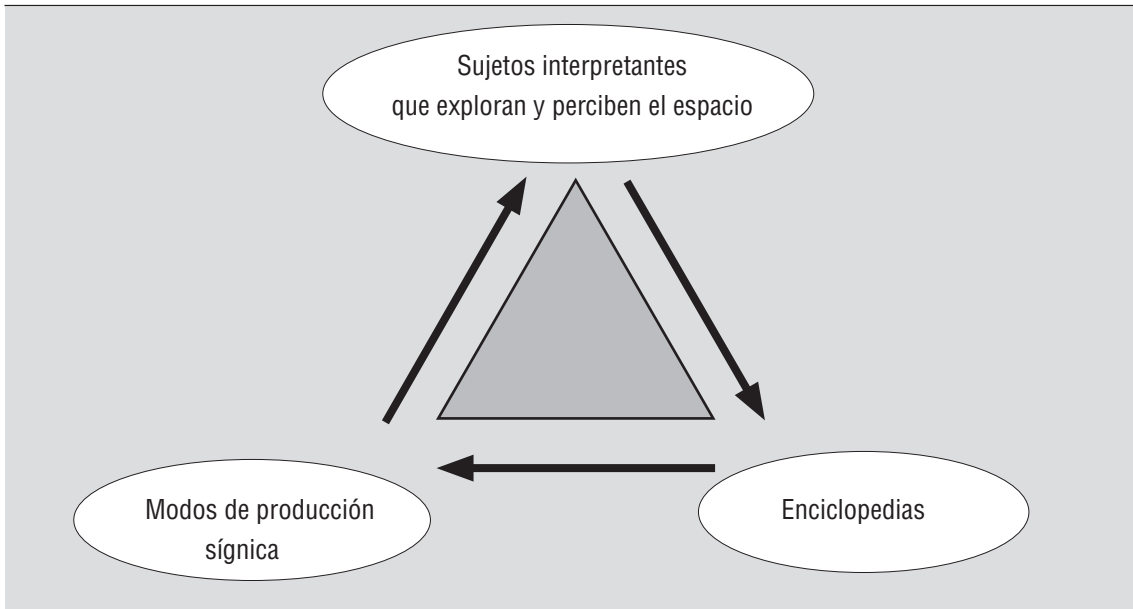
GRÁFICO 2



El componente cognitivo-interpretativo se incluye en la actividad exploratoria del sujeto a partir de un espacio tópico de referencia indicado por el texto. Los sujetos considerados como observadores cumplen al mismo tiempo procesos inferenciales y abductivos que acompañan sus movimientos y desplazamientos. Aquí recordamos las propuestas del mismo Eco en cuanto a la posibilidad de rearticular una teoría pragmática del texto con una teoría semántica y estructural (Eco, 1979).

Los personajes configuran y atraviesan mundos posibles dotados de reglas semánticas y de existencia semiótica particulares (la abadía, Abcasia, el Daphne). Además de constituirse como figuras y actores de un proceso modal y aspectual, realizan un *trabajo semiótico* y deben en principio *reconocer* el mundo en el cual se encuentran. Los sujetos textuales que habitan los mundos de ficción de todas las novelas de Eco (bajo la figura del personaje principal o secundario) son también y sobre todo agentes productores de signos o de modos de producción *sígnica* (Eco, 1975, pp. 320-324; Eco, 1980, p. 185):

GRÁFICO 3

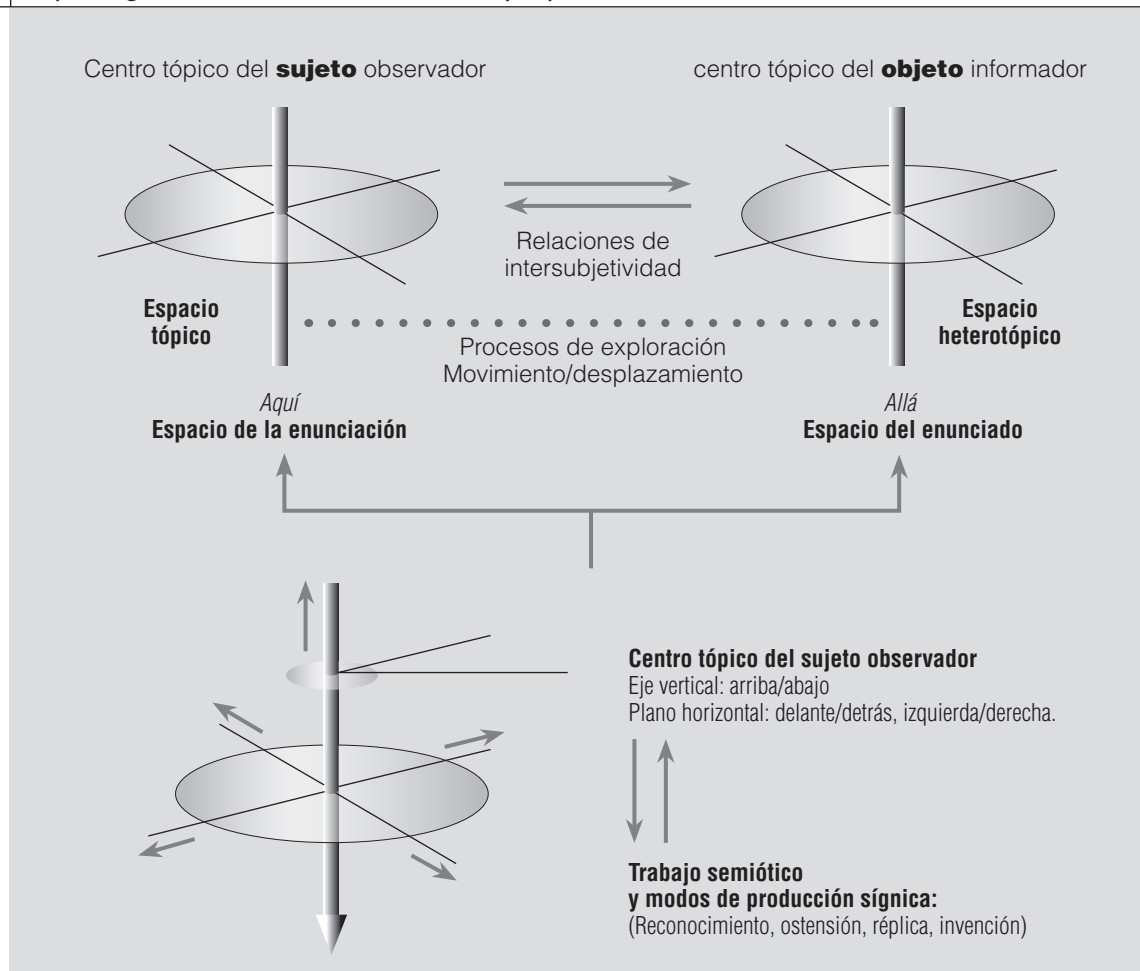


Una última consideración se refiere a los rasgos antropomorfos tal como los entiende la antropología cultural y que debe formar parte del esquema general en cuanto sistema de proyección semántico y sintáctico que sobredetermina el esquema general del modelo (Cardona, 1994, pp. 66-78; Violi, 1991).

Es decir, considerando el cuerpo humano como referencia constante de los procesos de percepción del mundo, se hace necesaria la puesta en modelo de un esquema corporal como intermediación entre el lenguaje (verbal o no-verbal) y el propio cuerpo como centro del acto perceptivo. Así, por ejemplo, Giorgio Raimondo Cardona y otros investigadores en el campo de la antropología cultural, y estudiosos en el campo de la arquitectura, la teoría de la forma y las artes, insisten en el rol estructurante de la verticalidad como eje coordinador del esquema básico de la espacialidad humana. Sin embargo, al mismo tiempo señalan las diferencias en relación con las diversas culturas y situaciones de comunicación. Pero hay un común acuerdo en ubicar al cuerpo en la intersección de los planos significativos de la percepción. Los objetos se orientan en relación con el cuerpo y a partir del cual el sujeto interactúa con el objeto. Los objetos se definen en principio como ubicables: "frente a mí", "a mis espaldas", "a mi izquierda", "debajo de mí...", etc. Pero, además, existe un segundo aspecto del uso del cuerpo como modelo espacial de referencia, menos previsible y menos universalizante en cuanto modelo cognoscitivo privilegiado (Cardona, 1994, p. 67), y es el hecho de que nosotros proyectamos las relaciones internas del cuerpo humano a otros objetos que no son cuerpos humanos. Utilizamos el esquema morfológico de nuestro cuerpo para poder conocer las propiedades o rasgos de objetos exteriores a mi cuerpo. La metáfora corporal se con-

vierte en una verdadera metáfora epistemológica. Esto es lo que comúnmente se ha definido como proceso de antropomorfización de los objetos y, en nuestro caso de estudio, del espacio percibido. Estas jerarquizaciones y segmentaciones cognitivas reciben el nombre de partonimias: el cuerpo previamente segmentado o zonificado a través de la lengua se proyecta, en forma de cartografía de reconocimiento, sobre el mundo que nos rodea.

GRÁFICO 4 | Esquema general del modelo de localización y espacialización



III | El espacio como fondo y como figura

Orientaremos en principio la mirada hacia una serie de espacios novelescos cuya elección sea pertinente dentro de nuestro enfoque. Los espacios y lugares nombrados, descritos, señalados, bien sea a nivel del *enunciado* (los espacios *de los cuales* se habla, reales o imaginarios), bien sea a nivel de la *enunciación* (los espacios *desde los cuales* se habla) son todos funcionales al relato. Se configuran como signos o funciones sígnicas abiertas a la interpretación del lector.

Si retomamos, por ejemplo, el modelo propuesto por Roland Barthes para el análisis estructural del relato (Barthes, 1966, pp. 1-27), veremos que todos los espacios nombrados o representados en el texto pueden corresponder a los mismos elementos de una estructura funcional del relato, es decir, pueden ser identificados como funciones distribucionales o integrativas y a su

vez como informantes, catálisis, núcleos o indicios (Mangieri, 1991, pp. 45-48). Hay espacios en estas novelas que son únicamente *nombrados*, señalados a la manera de un escenario o fondo escénico que referencializa y contextualiza una acción o el diálogo. No pasan a ser plenamente unas figuras compositivas relevantes del texto novelesco. No se constituyen a nivel de un verdadero objeto informador con roles actanciales, modales, aspectuales.

En cambio, hay espacios en las novelas de Eco que se configuran plenamente como *actores* del relato y establecen un contrato polémico con el sujeto (Greimas, 1982). Dicho en otros términos: espacios-figuras del texto a nivel discursivo que interactúan con el sujeto y permiten hablar de una epistemología interna (Fontanille, 1987). Son espacios descritos y/o narrativizados que establecen un nivel de intercambio de información con los sujetos, interactúan con ellos en la medida en que se vuelven necesarios para la constitución de las fases narrativas, como la abadía y la biblioteca de *Il nome della rosa*, o el navío abandonado y la isla en *L'isola del giorno prima*.

Los protagonistas, considerados como sujetos observadores y perceptores, se desplazan y movilizan, o se detienen y configuran puntos de visión y de percepción que implican valoraciones sobre aquello que ven y que perciben. Cuando en un texto se localizan secuencias narrativas-descriptivas en las cuales se configura esta relación perceptiva entre los sujetos y los espacios u objetos, estaremos frente a momentos que pueden ser relevantes para la significación del texto: son secuencias de relaciones intersubjetivas personaje-espacio.

Siguiendo nuestro modelo de espacialización, será necesaria una selección previa de estos espacios. Son numerosos, y sería prácticamente imposible (dentro de la óptica de una economía del discurso) pretender alcanzarlos todos.

Los espacios reales o imaginarios configuran una suerte de plano autónomo de la significación que permite, a partir de ellos (a partir de las *descripciones* que hacen sobre ellos los protagonistas o los narradores), hablar de otras cosas que no son solamente de orden espacial o arquitectónico.

El espacio constituye un plano ulterior de la connotación. Nos interesa el espacio como *figura* del texto y a partir de ello se hace posible una selección de los diversos *itinerarios* de los protagonistas (incluyendo, si fuese necesario, algunos *objetos*), en los cuales se producen situaciones o eventos relevantes o decisivos con respecto a la estructura del relato y los cambios de dirección del discurso. Estaremos atentos a la dinámica textual entre lo que el mismo Eco indicaba como la *intentio auctoris* y la *intentio textualis*.⁵

IV | Espacios reales/espacios imaginarios

En 1923, un grupo de zapadores ingleses estaba midiendo una zona casi inaccesible del continente africano. Al final del duro día, ansiosos de volver al campamento base, cayeron en que aún quedaba por medir una pequeña colina. Uno de ellos, el más imaginativo, propuso que terminaran el trabajo más tarde (...) Armado de un par de tijeras el cartógrafo recortó de una revista el dibujo de un elefante, trazó su contorno en el mapa y completó así la colina (...). El monte en forma de paquidermo puede verse aún hoy en el ángulo noreste de la pág. 17 de la serie cartográfica 1:62,5 publicada por el Real Instituto Geográfico Británico, bajo el título *África...* (Manguel y Guadalupi, 2000, p. 9).

Hay una primera diferencia, relevada de la superficie de los textos novelescos de U. Eco, entre espacios reales y espacios imaginarios. Por espacio real entendemos, recurriendo al *sensus*

communis, el efecto semiótico que produce cuando el texto nombra o hace uso de un espacio que sabemos existe, existió o probablemente existirá en el mundo de nuestra experiencia. Los espacios imaginarios (generalmente contruidos, como en todo mundo posible, con trozos o propiedades y elementos del mundo real y de la experiencia) son espacios que no poseen un referente del mundo real y empírico, pero que adquieren un modo de existencia plena como verosímiles en el interior del mundo posible creado por los textos. En el universo de las novelas de Eco estos espacios conviven en una especial *tensión* narrativa y discursiva: Abcasia vs. Constantinopla, Agartha vs. Milano o la abadía de Abbone vs. la abadía de Melk, la ciudad amurallada de Casale vs. el Daphne, etc.

En algunos momentos estratégicos de sus novelas, Eco recurre a la delgada frontera o límite semiótico que separa lo real de lo imaginario en el interior del texto, y sobre todo con respecto al proceso de cooperación textual del lector. Es una frontera con muy poco espesor, una frontera elástica, porque la necesaria *suspension of disbelief* puede aplicarse también al mundo real de nuestra experiencia y no sólo en el universo de las fábulas. Este juego interpretativo con el lector entre referentes reales y referentes imaginarios que habitan el universo de la literatura, se encuentra muy bien tramado como en *Baudolino*, donde los personajes imaginarios conviven en una cuasi-perfecta relación de mutua accesibilidad junto a personajes reales o viceversa. También hay personajes reales que transitan por espacios imaginarios, como ocurre en la abadía medieval de *Il nome della rosa*. La novela *Baudolino* es un buen ejemplo de convivencia entre personajes y mundos reales y personajes y mundos imaginarios. El lector no se siente incómodo porque el texto esté organizado de tal modo que el protagonista, debido a su configuración híbrida a medio camino entre lo real y lo ficcional, pueda alternar itinerarios por ciudades reales así como también por ciudades y lugares imaginarios (Manguel y Guadalupi, 2000).

En *Il péndolo di Foucault*, el personaje central llamado Casaubon debe transitar junto al lector a través de espacios imaginarios citados, nombrados, total o parcialmente descritos. Espacios y objetos que pertenecen a una enciclopedia local del saber hermético en donde uno de los interpretantes fundamentales será la célebre y mítica figura de los Templarios, punto a partir del cual se elabora el famoso plan del Proyecto Hermes. Espacios representados a nivel del enunciado, tales como la extraña casa del Sr. Aglié, el taller del taxidermista Salón, los jardines herméticos del castillo en las cercanías de Torino, que configuran una fuerte analogía con el histórico *Hortus Palatinus* de Heisselberg, los espacios subterráneos de París o el mismo Conservatoire D'arts et Métiers. Son todos lugares del relato que incluyen elementos espaciales imaginarios en su descripción. Además, habrá que considerar la imaginería implícita en los mapas geográficos y cartografías marítimas que aparecen abundantemente en las novelas, como en *Baudolino* o en *L'isola del giorno prima*.

En esta novela, Roberto de la Grive entretiene su viaje por el mundo real (a partir de la zona piamontesa del Monferrato) con elementos del mundo imaginario envueltos en la obsesiva búsqueda del *Punto Fijo*. La trágica travesía marítima a bordo del *Amarillis*, que concluye en el arribo al solitario y abandonado *Daphne*, comprende alusiones y citas a espacios y lugares imaginarios: a través de la interacción con otros personajes como el Dr. Byrd o el sabio y extravagante padre Caspar, o a través de la fabulación del mismo protagonista. La isla misma (la isla del día de antes) es un espacio que está investido al mismo tiempo por lo real y lo imaginario (Manguel y Guadalupi, 2000, pp. 9-11).

En *Baudolino* las cartografías imaginarias y las reales conviven sin que se produzca una ruptura de la verosimilitud, y en cambio se establezca una neta accesibilidad entre los referentes de ambos mundos. El mítico reino del padre Johannes, el mapa de Cosma, el tabernáculo de Abdul o la región neblinosa de Abcasia, conforman un itinerario espacial que se superpone y encaja, a través de la fabulación y la crónica, al mapa del mundo real.

V | Espacio fijo/espacio móvil; espacio dinámico/espacio estático

Otra oposición importante para la configuración del espacio es la que se establece entre los *espacios fijos* y los *espacios itinerantes*. Esta diferencia es considerada a partir de la posibilidad o imposibilidad de desplazamiento o de movimiento del sujeto observador, o también al considerar los procedimientos de descripción y perspectiva que pone en escena el narrador. La narración puede implicar un movimiento espacial del sujeto entre varios puntos o lugares del relato o la descripción de un lugar a partir de un único punto o lugar del espacio representado. Esta dicotomía también engloba las situaciones narrativas en las cuales el sujeto se desplaza y describe sucesivos lugares a partir de un primer espacio (objeto, envoltorio, prótesis) que funciona como lugar de observación y desplazamiento al mismo tiempo. En *Il péndolo di Foucault* (Eco, 1988) el protagonista, instalado-protegido en la garita del periscopio, observa y describe el espacio exterior de la ciudad desde un punto fijo, pero un dispositivo catóptrico (a la manera del periscopio de un submarino) le permitirá expandir su campo visual hacia zonas no visibles.

La descripción de Casaubon, en su huida nocturna y atropellada por las calles de París y luego de presenciar la ceremonia macabra en Saint-Martin-des-Champs, es un ejemplo muy pertinente de la configuración narrativa de un espacio móvil e itinerante a través de la mirada de un sujeto que se mueve y desplaza sobre el espacio urbano. Es una verdadera *promenade* arquitectónica y urbana. Casaubon describe con precisión milimétrica los desvíos, los cruces de esquinas, las apariciones de las siluetas y fachadas de los edificios. Su desplazamiento es el *vector* dinámico y dramático del texto.

Ahora estoy en la rue du Temple, la recorro y llego a la esquina de la rue de Bretagne, donde está el square du Temple, un jardín pálido como un cementerio (...). En la rue Vielle du Temple, después del cruce con la rue Barbette, hay extrañas tiendas con lámparas eléctricas (...) a mí no me engañaban (...) ¿Por qué estoy aquí? ¿Busco una respuesta? No, quizás sólo quiera alejarme de Conservatorio... (p. 545).

En *La isla del día de antes* (Eco, 1994b), Roberto de la Grive construye todo su relato epistolar y fragmentario a partir de una paradójica localización espacial que lo coloca en la ambigua situación de un observador que estando recluido y confinado dispone al mismo tiempo de una gran amplitud de visión y de apertura. Es un personaje que, a partir de una determinada instancia temporal, debe y puede *percibir-describir* el mundo desde un espacio fijo y confinado, un navío abandonado y anclado en la cercanía de una isla.

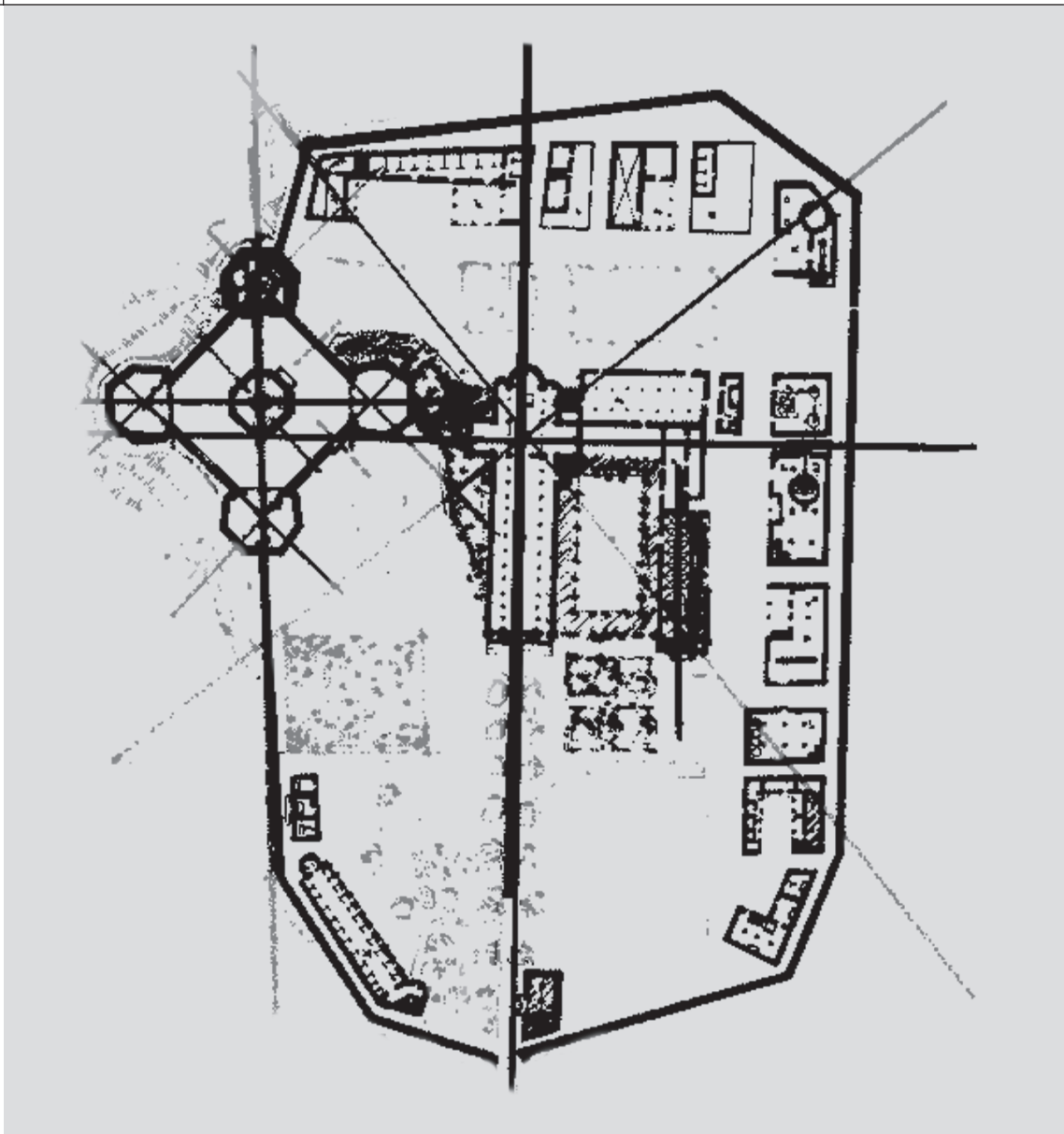
Con el anteojo exploraba la ribera y divisaba entre la tierra y mar aquellas raíces trepadoras que parecían retozar hacia el aire libre y macollas de frutas oblongas que a buen seguro revelaban su amilanzada madurez (...) y reconocía entre otras palmas, cocos amarillos como melones de estío, mientras sabía que habrían celebrado su sazón al tomar color de tierra muerta (p. 89).

Es una situación análoga a esos personajes que pueden observar casi todo el espacio circundante desde la cúspide de una torre pero sin poder salir de ella. La novela *Baudolino* es otro ejemplo de la puesta en escena de un espacio móvil que se construye a través de la itinerancia permanente. La novela es la narración-descripción de un viaje, de una trama de viajes y recorridos, una dinámica cronológica de desplazamientos y movimientos, a veces apenas indicados o señalados, otras veces descritos con detalle y precisión.

VI | Espacio interno/espacio externo

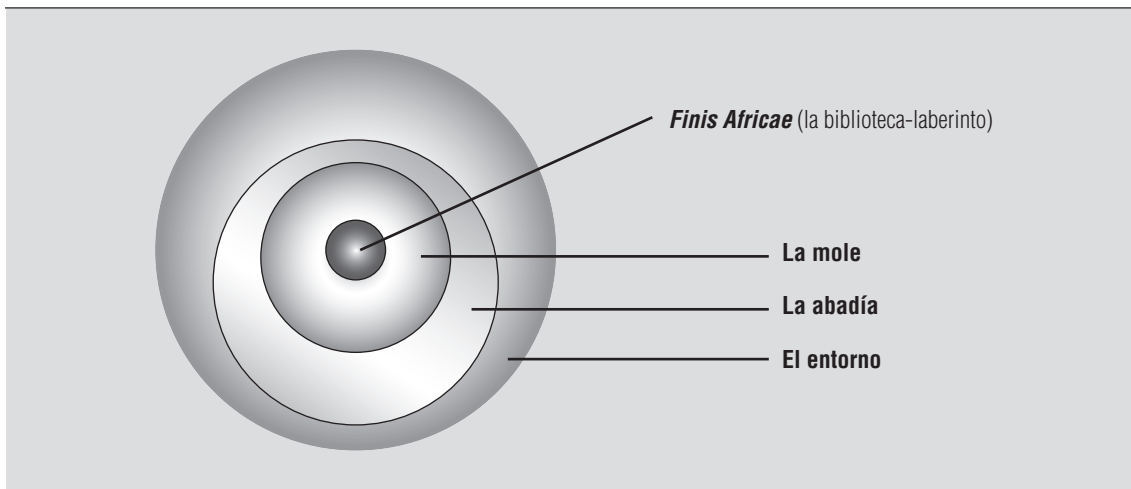
Una ulterior categoría se hace imprescindible en la organización del espacio: la relación entre *espacios internos* y *externos*. Diferenciación cuya presencia determina el funcionamiento semiótico del texto. Juri Lotman nos hizo notar la efectividad de esta relación en el interior de un *modelo topológico* más amplio en el momento de describir y comprender el sentido de los textos producidos por las culturas (Lotman, 1975, pp. 145-165). La diferencia y percepción entre *lo interno* y *lo externo* es una categoría del lenguaje espacial muy profunda de carácter constitutivo a nivel cultural y que determina la producción de sentido de una multiplicidad de textos artísticos. El texto novelesco se funda también en esta diferencia sobre la cual se desarrollan los programas narrativos, los desplazamientos y movimientos de los personajes (Cavicchioli, 1996; Mangieri, 1991).

IMAGEN 1 | Abadía benedictina



Casi toda la narración de *Il nome della rosa* se desenvuelve a partir del acceso al espacio interior de la abadía benedictina. Se trata, además, de una suerte de penetración y accesibilidad progresiva hacia zonas más interiores del espacio arquitectónico: desde los edificios visibles hacia los espacios no-visibles (el osario, el laberinto de la biblioteca, los pasadizos secretos, el *Finis Africae*, la cripta que guarda las santas reliquias y tesoros). Evidentemente, la relación interno/externo se relativiza y puede progredir en una suerte de encaje narrativo: así, por ejemplo, un *espacio interior de primer nivel* (el espacio de la abadía al atravesar el muro y el *umbral* de acceso) se convierte en espacio exterior desde otra perspectiva del sujeto observador y en otro momento de la narración (cuando Adso y Guillermo se encuentran en la nave de la iglesia abacial, lo exterior es todo el espacio que rodea la iglesia).

GRÁFICO 5



La situación del protagonista de *L'isola del giorno prima* es muy interesante por cuanto puede ubicarse constantemente en *espacios de transición* entre lo interior y lo exterior; como la *cubierta* o las *ventanillas* del barco que permiten desde allí mirar el mundo circundante. La nave dispone de múltiples espacios internos estratificados y semiocultos que serán progresivamente conquistados por Roberto de la Grive. La novela narra, desde el comienzo, este proceso de ocupación (tensiva) del espacio interno del barco. El personaje parece necesitar un lugar propio de localización y observación antes de poder ver y mirar efectivamente el mundo que le rodea.

En *Baudolino* el protagonista vive constantemente una actividad de desplazamiento y cruzamiento de espacios limítrofes de diferente naturaleza (reales, imaginarios, homogéneos, heterogéneos) sin configurarse plenamente como un morador o habitante de espacios interiores (Bollnow, 1970). Si bien accede y describe, dando vida ficcional a una serie de espacios internos (la basílica de Santa Sofía, la torre Genovesa, el castillo de Azdrouni y otros), se definiría más como un sujeto textual y personaje novelesco construido sobre el *espacio exterior*, sobre la travesía que enlaza lugares.

Casaubon en *Il péndolo di Foucault* es un ejemplo notable de versatilidad y multiplicidad de relaciones entre espacios internos y externos. Casaubon es un personaje-narrador que construye la historia a partir de la descripción y narración múltiple de espacios arquitectónicos y urbanos. Existe una suerte de *partitura espacial* cuyo orden tiende más bien a darnos la imagen de una cartografía de varios mapas superpuestos: ciudades capitales y de provincia, paisajes y jardines, espacios urbanos y edificios, espacios íntimos y públicos. La narración concluye entre la *interioridad* de una casa rural y el espacio de un *umbral*: una ventana abierta que mira la colina del Bricco (Zubiaurre, 2000, pp. 104-132).

VII | Espacio abierto/espacio cerrado

Una siguiente oposición, tan relevante como las anteriores, es la que se produce entre *espacios abiertos y cerrados* (Marchese, 1983, pp. 101-125; Zubiaurre, 2000, pp. 15-20). Resulta evidente que la percepción de la condición de *apertura o cerramiento* de un espacio debe también relativizarse a nivel del cambio y organización de la perspectiva del sujeto observador y descriptor. Un espacio descrito (sentido, pensado, soñado, creído) como *cerrado* en un momento del relato, puede convertirse en *abierto* y viceversa. De la misma manera, una sola condición espacial de cerramiento puede permanecer constante a lo largo de todo el relato y convertirse en un tipo de localización única que debe hacer posible las variaciones del punto de vista de los personajes y sus valoraciones sobre el mundo percibido de la narración.

Lo abierto y lo cerrado pueden determinarse con base en la posibilidad de movimiento o desplazamiento, pero también con base en la posibilidad o imposibilidad de mirar a través de, de poder traspasar con la mirada más allá de los límites del espacio de observación y de localización. Volvemos entonces sobre las relaciones textuales y culturales que se establecen entre lo interior y lo exterior y lo abierto y lo cerrado. En las novelas de Eco debemos considerar sobre todo (ya que son significantes para la interpretación) tanto la *apertura y el cerramiento corporal* como el *visual o sensorial*. En efecto, en *L'isola del giorno prima* Roberto de la Grive se encuentra, a partir de su arribo como náufrago en el *Daphne*, en condición de cerramiento y de confinación. No sabremos nunca con certeza si logra finalmente abandonar el barco y dirigirse hacia la isla del día de antes o hacia otro lugar.

Estaba aún desnudo, desde que había empezado a morir transformándose en piedra. Desnudo incluso de la amarra que ya no limitaría su viaje, había bajado al mar (p. 401).

Pero este cerramiento espacial es casi exclusivamente *físico-corporal* pues, al mismo tiempo, este personaje se caracteriza por desarrollar progresivamente una extraordinaria competencia visual, táctil y sensorial en su interacción perceptiva con el mundo que le rodea. Un universo desconocido que debe describir utilizando su enciclopedia anterior. Roberto de la Grive finalmente experimenta una *transubstanciación* y transfiguración semiótica de su cuerpo: mientras se metamorfosea en sustancias marinas enuncia filosofemas sobre su condición humana, sobre la percepción del mundo. Se sirve también de *prótesis-instrumentos* para mirar el mundo (catalejos, lentes) y que crean, al menos la ilusión, de *proximidad y acercamiento* con aquello que es vivido y percibido como lejano e inaccesible. Utiliza al máximo su capacidad de oír y escuchar para amplificar su esfera perceptiva y configurar una imagen de ese mundo nuevo, misterioso y exótico. Paradójicamente, Roberto de la Grive, a partir de un *cerramiento espacial* desarrolla un estado de máxima apertura sensorial que incluso lo coloca en un estado voluntario de disolución corporal e integración con el universo de partículas de la infinitud celeste, con la variedad de sustancias orgánicas y marinas que le rodean, el plancton, los corales, las conchas, los moluscos.

En *El péndulo de Foucault*, Casaubon, aislado voluntariamente en la garita del Conservatorio, describe a través de una perspectiva visual reducida un espacio que se le muestra incompleto y obstruido. Por otra parte, el sistema de lentes del *periscope* termina en una imagen reflejada difusa, borrosa. Pero, al mismo tiempo, en ese espacio de confinamiento adquiere una clara conciencia narrativa y autorreflexiva. Es allí donde comienza a recordar y a valorar más objetivamente, aunque

sea por momentos, la exacta significación del *Plan* secreto de los Templarios. De nuevo tenemos la situación de un cerramiento físico aunado a una apertura cognitiva.⁶

Y en efecto advertí que en el rincón de la derecha, contra una ventana, estaba la garita del Périscope. Entré. Me encontré frente a una placa de vidrio, como un cuadro de mando, en la que veía moverse las imágenes de una película, muy desenfocadas, la sección vertical de una ciudad. Después comprendí que la imagen era proyectada por otra pantalla, situada encima de mi cabeza, en la que aparecía invertida y que esa segunda pantalla era el ocular de un rudimentario periscopio (...) captaba las imágenes del exterior (Eco, 1989, p. 18).

En *El nombre de la rosa* (Eco, 1982), Guillermo de Baskerville, en algunos de los momentos más conflictivos del relato, decide aislarse espacialmente para pensar y razonar, para enlazar las conjeturas de su investigación. Este comportamiento espacial resulta poco comprensible para Adso, el joven aprendiz que le da forma al *bildungsroman*. Toda la novela puede leerse también como una serie superpuesta de itinerarios entre situaciones de cerramiento y apertura espacial: el acceso al espacio interior de Adso y Guillermo marca también el inicio del proceso de apertura y disolución del *Kosmos* medieval. La iglesia abacial, centro geométrico-compositivo del espacio, es un signo de equilibrio entre lo abierto y lo cerrado, entre lo vertical y lo horizontal. El misterioso edificio octogonal (la Mole) alberga el espacio de la biblioteca y el *Finis Africae*, espacio *cerrado* por excelencia, inaccesible y secreto. También el viejo Adso de Melk reconstruye y narra toda su historia desde una *celda* monacal, un *espacio cerrado*, diminuto e íntimo a partir del cual se hilvana el silencio de la escritura:

Ya al final de mi vida de pecador, mientras canoso y decrepito como el mundo, espero el momento de perderme en el abismo sin fondo de la divinidad desierta y silenciosa (...) en esta celda del querido monasterio de Melk (...) me dispongo a dejar constancia sobre este pergamino de los hechos asombrosos y terribles que me fue dado presenciar (p. 19).

VIII | Espacio superior/espacio inferior

Una ulterior división del espacio en *superior* e *inferior* permite introducir otra categoría relevante para el texto. Igualmente relativizadas de acuerdo al modo de organización de la perspectiva, lo que se encuentra *hacia arriba* o lo que se encuentra *hacia abajo* constituyen los puntos extremos de una oposición que admite gradaciones. Establecidos sobre la dimensión vertical de la espacialidad⁷, estos términos permiten determinar las cartografías de localización espacial de los sujetos textuales y casi siempre están correlacionadas, al igual que las anteriores categorías, con valores y axiologías.

Mirar el mundo o los objetos en un espacio superior o desde un lugar más elevado que otro, supone una variación del contenido de las expresiones o los enunciados construidos por los personajes y los narradores. El espacio narrativo considerado en su organización vertical puede llegar a ser un eje fundamental del texto al localizar y modificar sobre esta dimensión las descripciones que provengan de la actividad exploratoria y perceptiva de los protagonistas y narradores.

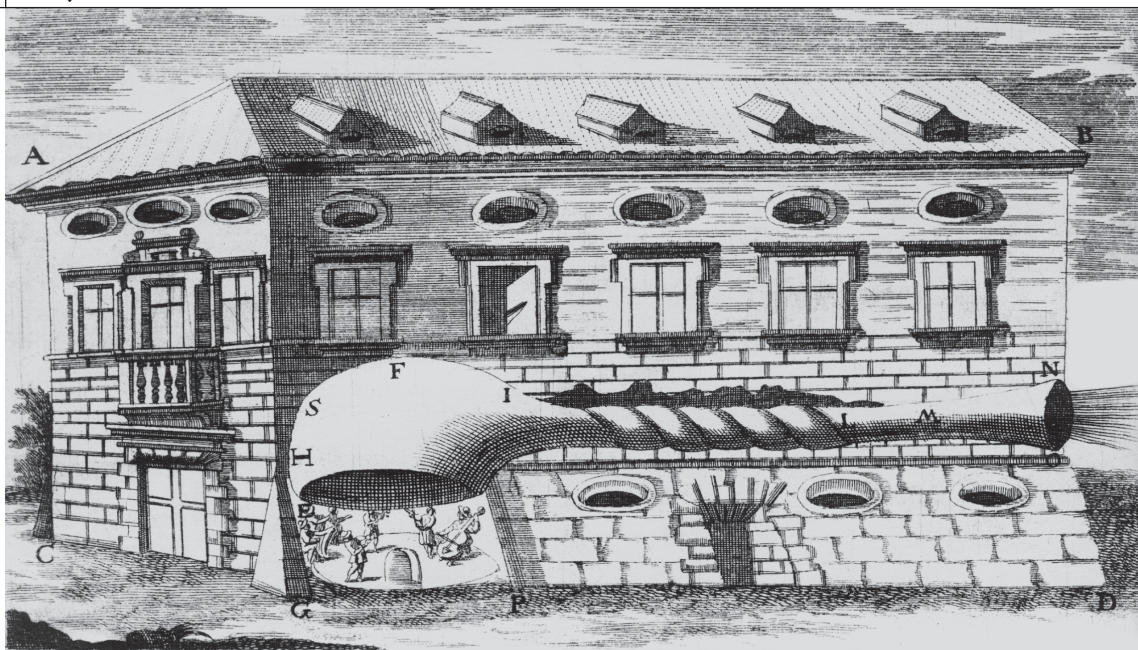
En *Il nome della rosa* tenemos un buen ejemplo de división del espacio de localización o espacio tópico en un espacio superior (el espacio donde se organiza arquitectónicamente la abadía),

y un espacio inferior (el *osario*, los pasadizos secretos, las *criptas* de las reliquias). Este espacio inferior es, además, no-visible desde la superficie y su accesibilidad sólo es posible disponiendo de un código de acceso que es revelado únicamente a algunos de los personajes (el bibliotecario y Jorge de Burgos). Desde el comienzo la perspectiva del protagonista establece una diferencia significativa entre la visión de la arquitectura de la abadía ubicada en *lo alto* del panorama visual y la ruta de acceso que *desde abajo* permite vislumbrarla:

Mientras trepábamos por la abrupta vereda que serpenteaba alrededor del monte, vi la abadía. No me impresionaba la muralla que la rodeaba, similar a otras que había visto en todo el mundo cristiano, sino la mole de lo que después supe que era el Edificio (...) cuyos lados meridionales se erguían sobre la meseta de la abadía (p. 33).

En *El péndulo de Foucault* nos encontramos también con una separación significativa entre un espacio o *mundo de la superficie* y un mundo o *espacio profundo e interior*. La presencia y uso semiológico de estos dos tipos de espacio asume en esta novela una función narrativa más marcada que en otras. Tanto a nivel de la misma reconstrucción del *Plan de Provins* reinventado por Casaubon y sus colegas de la editorial Garamond, como a nivel de la organización narrativa del texto, se dispone con regularidad de espacios superiores o superficiales que se articulan continuamente con espacios inferiores y profundos. A nivel del plan del *Proyecto Hermes*: la configuración de los mundos y espacios subterráneos donde se ocultaron y continuaron su labor hermética los templarios y sus seguidores; la teoría de las fuerzas telúricas subterráneas, cuya red se moviliza misteriosamente en una suerte de inframundo espacial; la teoría de la tierra hueca u *Höhlweg*. A nivel de la narración del protagonista: la constante referencia y uso de espacios subterráneos de las ciudades de París y Múnich (en la profundidad de las minas del *Deutsch Museum*); las constantes citas enciclopédicas a los *mundos subterráneos* como las del abate Athanasius Kircher (Kircher, 2001). La experiencia con la *oreja de Dionisio* en el castillo torinés donde se realiza la ceremonia druida.

IMAGEN 2 | Oreja de Dionisio



Fuente: Gómez de Liaño, Athanasius Kircher: *itinerarios del éxtasis* (2001)

En *L'isola del giorno prima* esta relación espacial asume otros sentidos vinculados más bien con la actividad exploratoria de apropiación del lugar de Roberto de la Grive a bordo del *Daphne*: su misión es la de profundizar y acceder progresivamente desde la superficie del navío hacia los espacios inferiores. Este tipo de desplazamiento le permitirá una apropiación definitiva del espacio y la delimitación de una verdadera *umwelt* o *burbuja espacial* (Bollnow, 1970; Moles, 1965). De esta forma la exploración, ampliación de los límites y conformación de un espacio propio de observación puede ser leída al mismo tiempo como la configuración de un sentido unificado del *cuerpo* de los personajes.

En *Baudolino* (Eco, 2000) se producen situaciones narrativas y descriptivas donde la relación superficie/profundidad o superior/inferior es de notable interés. En una secuencia de la novela, Baudolino junto a su interlocutor-escritor Niceta Coniate *descienden* a través de un pasaje dispuesto en la basílica de Santa Sofía de Constantinopla a las cisternas subterráneas de la ciudad. Una bellísima secuencia donde el lector accede a una suerte de *catedral invertida* que contiene las aguas, en forma de enormes y múltiples depósitos para toda la ciudad:

Por fin llegaron a los pies de una escalera (...) recorrieron un largo conducto hasta que Baudolino vio el vientre mismo de Constantinopla, allí donde, casi debajo de la iglesia más grande del mundo, se extendía oculta a la vista otra basílica, una selva de columnas que se erguían en la oscuridad como árboles de una floresta lacustre que surgían de las aguas. Basílica o iglesia colegial completamente invertida (p. 26).

Luego, la narración oral de Baudolino se inicia desde un ventanal con bóforas desde una *torre elevada* de la ciudad y ante la escucha atenta de Niceta, el traductor-escritor. Desde esta condición de un *espacio superior* que permite, además, vislumbrar el panorama urbano (la ciudad en llamas y saqueos) el protagonista inicia su relato.

IX | **Espacio continuo/espacio discontinuo: espacio episódico**

Otra diferencia se establece entre la configuración de efectos de espacios continuos o discontinuos. Identificaremos en principio al *espacio continuo* con la noción abierta de espacio narrativo propiamente dicho: la creación textual de espacios (visuales, táctiles, sinestésicos, olfativos o sonoros) donde se producen fenómenos de transición y gradación en la concatenación o progresión sintagmática de enunciados espaciotemporales cuyos referentes sean de naturaleza arquitectónica, ambiental u objetual, como el atravesar una plaza o la nave de una iglesia, viajar de un lugar a otro o descender a un lugar inferior a partir de un lugar superior.

El texto literario puede ser visto, al igual que ocurre a nivel de la arquitectura y los espacios urbanos, como una oscilación y una combinación graduada de efectos espaciales fuertemente narrativos y de efectos espaciales episódicos (Benévolo, 1992; Choay, 1976). En estos últimos las descripciones como procesos de interacción *sujeto-objeto* nos colocan frente a configuraciones espaciales que, sin dejar de apelar a una imagen global, se articulan individualmente o autónomamente como espacios a la vez unitarios y separados por límites o fronteras.

Al contrario de lo que ocurre en la organización semiótica del espacio narrativo como tal, donde no podemos hablar de límites o fronteras sino más bien de *umbrales*. Si la noción de *límite* remite a la *detención* y el *cierre* (puntual o durativo, instantáneo o procesual) de un estado de *trán-*

sito posible entre espacios, la figura del *umbral* apoya su sentido en la *transición*, el intercambio y la superposición graduada de espacios adheridos o colindantes.

En *Il nome della rosa* los límites son transformados y convertidos en umbrales de transición por la actividad de los protagonistas. En *Il péndolo di Foucault* Casaubon se convierte, dentro de un ritmo narrativo que acrecienta su tensividad, en un transgresor de fronteras entre espacios reales e imaginarios: en el Conservatorio, en la ciudad de Bahía, en las travesías por la ciudad de Milano. En *L'isola del giorno prima* Roberto construye visualmente la ciudad amurallada de Casale como un espacio continuo y orgánico de lugares concéntricos y articulados a través de los desplazamientos internos. El itinerario de Baudolino parece más bien diseñado a partir de relaciones de tránsito entre espacios episódicos (al estilo de un libro de imágenes ilustradas que conforman pequeños mundos cerrados y a la vez articulados a un universo narrativo global).

X | Umbrales, espacios transicionales

Si optamos por pensar estas categorías como polos extremos que permiten gradaciones y una multiplicidad de situaciones intermedias, debemos al mismo tiempo indicar la presencia de un término espacial mediador: el *umbral* o *espacio transicional*. Los signos espaciales de conexión y mediación de sentido (Gandelman, 1984; Levy, 1981; Van Gennep, 1900).⁸ Los umbrales se pueden disponer y organizar espacialmente como elementos insertados en cualquiera de las oposiciones aquí mencionadas adquiriendo a nivel de la superficie textual diversos tipos de configuración objetiva: fronteras o límites entre lo real y lo imaginario, entre lo abierto y lo cerrado, lo superior y lo inferior, lo interno y lo externo, lo profundo y lo superficial. Un umbral es un espacio de conexión o articulación que deja ver y permite el tránsito de un espacio a otro con todas las connotaciones y simbolismos que esto puede significar en las novelas.⁹

Los umbrales adquieren sentidos diversos de acuerdo a las circunstancias y contextos, a las tácticas semióticas de verosimilitud de los mundos posibles. Son relevantes las codificaciones históricas del género, de estilo, de tendencia o las poéticas de autor. Una novela puede aceptar, mediar o transgredir completamente los usos semiológicos y funciones de estos espacios transicionales. Un texto puede organizarse completamente sobre la relación semiótica entre umbrales y espacios accesibles o inaccesibles.

En *Il nome della rosa* casi todos los umbrales arquitectónicos de la abadía son accesibles excepto el umbral de acceso al espacio de la biblioteca y, yendo más hacia el interior del espacio prohibido, el umbral último del *Finis Africae*. La existencia de esta *prohibición* que oculta la adquisición de un saber, produce el movimiento y desplazamiento de los personajes que progresivamente se entrelaza con el tema de los asesinatos. Adso, en los primeros momentos del relato, se encuentra ante el umbral de la iglesia abacial y su descripción narrativizada representa no solamente la adquisición de una competencia visual e informativa provisional, como un informante o indicio textual (Barthes, 1966), sino un segmento que asume plenas funciones de *núcleo* y de *catálisis*. La visión inédita del portal gótico funcionará para el protagonista como un texto premonitor y un código de lectura de los acontecimientos que se producirán a lo largo de los siete días.

Ante la entrada, que a primera vista parecía un solo gran arco, destacaban dos columnas rectas y pulidas de las que nacían dos alféizares (...) Cuando por fin mis ojos se acostumbraron a la penumbra, el mudo discurso

de la piedra historiada, accesible como tal, de forma inmediata a la vista y a la fantasía de cualquiera (porque *pictura est laicorum literatura*) me deslumbró de golpe sumergiéndome en una visión que aún hoy mi lengua apenas puede expresar (Eco, 1982, p. 62).

Igual importancia tendrá el descubrimiento del código de acceso al *Finis Africae*, centro oculto de la biblioteca, a través de la puerta-espejo. En esta primera novela, el hecho de atravesar, de *saber y poder atravesar umbrales* cualifica gradualmente los personajes y su hacer semiótico. En *Il péndolo di Foucault* Casaubon decide finalmente arriesgarse y cruzar las fronteras que dividen espacios familiares de espacios desconocidos (espacios exóticos, espacios intrigantes, espacios ocultos, espacios soñados). Es un itinerario de varias idas y vueltas que finalmente concluye en una suerte de extravío o pérdida casi involuntaria de coordenadas; la imposibilidad de volver atrás, hacia el espacio familiar y el estado de *confinamiento* en un último lugar de observación y reflexión.

En otros lugares del texto, el protagonista hace énfasis en determinados espacios transicionales que separan y conectan a la vez lo interior de lo exterior; lo superficial de lo profundo, lo abierto de lo cerrado: la estatua de *Gramme* que conecta misteriosamente Saint-Martin-des-Champs con el subsuelo de París y permite que Casaubon escape del Conservatorio, el umbral del museo de Munich entre la superficie y la profundidad casi abismal, el espacio intermedio o *pasadizo* que conecta inesperadamente las dos editoriales (Garamond y Manunzio), la enigmática y arquitectónica *oreja de Dionisos* que permite escuchar desde un sótano los sonidos y ruidos, las conversaciones herméticas que se producen en los pisos superiores del castillo, los mismos jardines escalonados (al estilo del *Hortus Palatinus* de Heidelberg) que articulan un universo simbólico inferior con otro superior y donde, a la manera de un recorrido hermético-iniciático, el sujeto debe *ascender* para poder *ver* y adquirir el conocimiento adecuado: la subida de Casaubon es una suerte de ascenso iniciático.

En *L'isola del giorno prima*, los umbrales y fronteras se representan significativamente ya a partir de la historia del asedio de la ciudad fortificada de Casale: el resguardo e importancia de los límites simbólicos del combate, de los límites de la ciudad asediada; los juegos territoriales y las salidas y regresos constantes desde el *espacio familiar*; el casi permanente desplazamiento del protagonista en el interior de la ciudad. Roberto de la Grive es también un sujeto textual que se define sustancialmente por el viaje y el desplazamiento, por el atravesamiento de espacios y fronteras. Este viaje extenso por tierra y mar concluye con el arribo al Daphne. Toda la novela podría incluso leerse, a nivel del plano del contenido, como la absurda e intrincada aventura de la búsqueda y alcance de un umbral, un espacio transicional por excelencia: la isla del día de antes define topográficamente ese lugar utópico-geográfico por donde debería de pasar el *meridiano* ideal que permitiría no únicamente trazar definitivamente el mapa de las longitudes del globo sino, sobre todo, poseer el *punto fijo* del universo, el umbral o *frontera* que se vincula con el misterio del *unguentum armarium* y con la creación del mundo.

Baudolino es el típico protagonista que representa el desplazamiento permanente y el cruce de umbrales y fronteras: desde el momento del encuentro en el bosque neblinoso con la figura del mítico Federico Barbarroja, hasta su cabalgata final en el horizonte hacia el este, de regreso hacia el espacio imaginario de Abcasia y su amadísima Ipazia. En estos tránsitos y cruces los umbrales adquieren funciones diversas: bien explícitos o implícitos deben ser actualizados por el lector. Las fronteras entre espacios reales e imaginarios se describen con solución de continuidad y el texto diluye las excesivas marcas de diferenciación entre el *tránsito de mundos*. De tal modo

que en *Baudolino* podría hablarse de una *demarcación difusa de umbrales* desde la perspectiva de la verosimilitud. Los espacios de transición entre mundos parecen sucederse como acontecimientos esperados, imaginados previamente en el universo fabulatorio de *Baudolino*.

A partir de aquella tarde cabalgamos durante tres días y tres noches, sin pararnos, sin comer ni beber. Supe después que mis amigos hicieron prodigios de astucia para evitar a los hunos, que se podían encontrar por doquier en un radio de millas y millas. Yo me dejaba llevar. Los seguía, pensaba en Ipazia (Eco, 2000, p. 36).

XI | **Variables de la percepción: espacios visuales y espacios acústicos, espacios olfativos y espacios táctiles**

Otras variables de la percepción pueden ser creadas por los protagonistas o por las otras instancias narrativas del texto. Si orientamos la mirada hacia la descripción y análisis de la configuración del espacio visual, aparecen otras dimensiones como la acústica y la sonora, o la dimensión olfativa y la sinestésica.

Los personajes hacen uso de otros sentidos en su proceso de construcción del espacio. Aunque la dimensión de la *visualidad* es la variable dominante, existen sin duda situaciones relevantes en las cuales el sujeto observador se dispone más bien como un sujeto acústico, un sujeto de la escucha, o incluso un sujeto olfativo o táctil que logra darnos una forma significativa del espacio a través de descripciones narrativizadas. En uno de los momentos decisivos de *Il nome della rosa*, Adso de Melk se encuentra a la escucha de un canto gregoriano, el *Sederunt*, en la nave central de la iglesia abacial. Luego de esta escena la abadía progresa aceleradamente hacia el caos y el desorden final. Toda la organización del espacio y los juicios de valor del personaje giran alrededor de la percepción acústica y sonora del canto coral y las transformaciones que el sonido sugiere a lo largo de toda la secuencia:

Con la primera sílaba, se comenzó un lento y solemne coro de decenas y decenas de voces, cuyo sonido grave inundó las naves y aleteó por encima de nuestras cabezas, aunque al mismo tiempo pareciese surgir del centro de la tierra. Y mientras otras voces empezaban a tejer, sobre aquella línea profunda y continua una serie de solfeos y melismas, aquél sonido telúrico no se interrumpió: siguió dominando y se mantuvo durante el tiempo que necesita un recitante de voz lenta y cadenciosa para repetir dos veces el Ave María (p. 589).

En la misma novela Adso encuentra y consume una relación carnal con una joven desconocida. Toda la descripción espacial y ambiental de la *cocina* se entreteje con percepciones olfativas. Es la configuración de un *espacio táctil y olfativo*. La cocina es un espacio cálido, térmico y erótico al mismo tiempo.

En *Il péndolo di Foucault* existen muchas situaciones narrativas y descriptivas basadas en la percepción acústica y en la percepción táctil y olfativa: en varias ocasiones Casaubon debe recurrir a una percepción corporal y sinestésica para poder ubicarse y determinar las coordenadas espaciales en su travesía nocturna por las grandes salas de exposición del Conservatorio. El *Bar de Píldes*, suerte de *conmutador espacial* de los desplazamientos del protagonista, es percibido en varias oportunidades como un espacio múltiple donde lo visual, lo acústico y lo táctil se entremezclan continuamente.

Pero será, sin duda, en su itinerancia por los espacios exóticos de Brasil (Bahía, Río de Janeiro) donde la percepción espacial se construirá fundamentalmente a partir de los *olores*, los *ruidos*, los *sabores* y los *ritmos* del entorno: el lugar ceremonial del *umbanda* al cual son invitados por el misterioso Sr. Aglié; tanto Casaubon como Amparo experimentan nuevas sensaciones y percepciones. Este espacio del relato es descrito a partir de una dimensión más corporal, táctil y sonora, erótica y emotiva:

Aglie nos hizo señas de que entrásemos. Si el exterior era humilde el interior era una explosión de colores violentos (...) el altar atrajo enseguida mi atención: pretos velhos, caboclos con plumas multicolores, santos que hubieran parecidos esculpidos en panes de azúcar (...) En el estrado los atabaques ya empezaban a alborotar; con golpes sordos, mientras los iniciados estaban entonando un canto propiciatorio dirigido a Exu y a la Pomba Gira (...) Empezaron los sahumeros, que el pai-de-santo hizo con un turbulo, en un impenetrable olor a incienso indio... (Eco, 1989, pp. 190-191).

En *L'isola del giorno prima* Roberto de la Grive explora el *Daphne* y describe con intensidad los olores y sabores de los alimentos y sustancias desconocidas que encuentra en el vientre del navío, de la *brisa* que proviene de la isla y del *espacio marino*. En los capítulos finales de la novela Roberto describe el espacio circundante y su cuerpo a partir de sensaciones y percepciones táctiles y sinestésicas. Describe y narra su estado pasional y su localización espacial a través de enunciados y metáforas corporales y tímicas. Se muestra como la imagen de un *cuerpo ciego* o *miope* (y en efecto, Roberto padece de una ftofobia progresiva) que se ajusta al nuevo lugar a través de movimientos y tácticas corporales.

En *Baudolino*, el protagonista debe hacer uso de una competencia acústica y táctil en su travesía por los *espacios imaginarios*. Espacios y lugares como Bacanor, Salopatana, lambut, se configuran como espacios a la vez táctiles y olfativos. Es ejemplar la travesía a través de la densa y oscura niebla de Abcasia, una zona que sólo puede ser atravesada haciendo caso omiso de la visualidad y tratando de orientarse a través de los ruidos y los sonidos producidos por extraños nativos invisibles, a través de la tactilidad del cuerpo envuelto en la niebla. Así mismo, el *locus amoenus* donde Baudolino encuentra a su amada Ipazia, es un espacio de olores, espacios rítmicos y de musicalidades desconocidas.