SOBRE LA INFLUENCIA DE BORGES EN *IL NOME DELLA ROSA*, DE ECO

POR

DONALD McGRADY

University of Virginia

Para cualquier lector culto de *Il nome della rosa* (sin duda, una de las novelas más profundas y más perfectas de la literatura universal), resulta evidente la influencia de la narrativa de Borges. Así, una considerable mayoría de los numerosos reseñadores y críticos de la obra ha aludido al manifiesto parecido entre *Jorge da Burgos*, un viejo monje ciego, español, de enorme erudición, que controla la biblioteca de la abadía donde transcurren los sucesos, y *Jorge Luis Borges*, un viejo escritor ciego, argentino, de inmenso saber libresco, que fuera en algún tiempo el director de la Biblioteca Nacional en Buenos Aires¹. Sin embargo, no se ha realizado hasta la fecha (que yo sepa) una investigación sistemática y en profundidad sobre este aspecto tan fundamental del *best-seller* italiano; mi propósito aquí será el de cubrir esa laguna.

Antes de entrar en materia, conviene recordarle al lector las características generales de *Il nome della rosa*. Este se divide en siete Días, unos trozos largos que a su vez se subdividen en unidades correspondientes a las ocho horas litúrgicas; estos últimos tramos equivalen a capítulos corrientes. El argumento principal consiste en una acción policial (valga el anacronismo), que relata cómo un monje franciscano inglés, ex inquisidor, Guglielmo da Baskerville, resuelve una serie de homicidios que se desencadenan en una abadía (cuyo nombre y ubicación geográfica se ocultan) adonde llega con su acompañante, un joven novicio benedictino.

¹ Para abundantes ejemplos de esta influencia señalada por los comentaristas, véase la reciente colección de *Saggi su Il nome della rosa*, editada y prologada por Renato Giovannoli (Milán: Bompiani, 1985). El presente ensayo forma parte de un libro que estoy escribiendo en la actualidad sobre *Il nome*.

y alemán, que se llama Adso da Melk. Este Adso parece tener unos quince o dieciséis años en el momento de la acción (que transcurre a fines de 1327), y él será quien escribirá, ya viejo (en el último cuarto del s. XIV), sus memorias de la investigación llevada a cabo por su maestro. Adso antepone un «Prólogo» a la historia detectivesca (contenida en los Días I a VII), y termina con un «Último folio». Este «Prólogo» y el «Último folio» forman un marco a la narración principal, y tienen por propósito caracterizar sucintamente a los protagonistas principales (Guglielmo y Adso), y comunicar una noción de los acontecimientos históricos que influyeron sobre su vida. Hasta aquí, la descripción general de la estructura y el contenido de la novela; ahora pasamos a ocuparnos de nuestro asunto propiamente dicho.

I. EL PREFACIO DE ECO

Resulta que al primer marco proporcionado por el «Prólogo» (donde comienza a hablar Adso) antecede otro prolegómeno, que lleva el título un poco extravagante de «Naturalmente, un manuscrito». O sea, al marco que contiene el cuadro (= la acción) se le pone otro marco alrededor (un símil distinto sería el de tres cajas chinas metidas unas dentro de otras). Aquí otro narrador diferente —que se llama Umberto Eco, pero que coincide sólo parcialmente con el de carne y hueso— nos cuenta que él descubrió la obra de Adso da Melk (escrita originariamente en latín) en una traducción francesa hecha por «un tal Abate Vallet» (9; 11)², y la tradujo al italiano. O sea, aquí tenemos —algo modificado— el artificio del autor que finge haber descubierto un manuscrito en otro idioma, y haberlo traducido al vernáculo suyo. Todo lector medianamente instruido pensará inmediatamente en el *Quijote*, donde Cervantes (parodiando un procedimiento usual en los libros de caballería

² Para comodidad de mis lectores hispánicos, cito de la traducción española, *El nombre de la rosa*, realizada por Ricardo Pochtar (Barcelona: Lumen, 1982), pero incluyo también, en segundo plano, las páginas del texto original, *Il nome della rosa* (Milán: Bompiani, 1980). Así, la primera cifra en mis referencias alude a páginas de *El nombre*, mientras que la segunda registra las correspondientes de *Il nome*. Debe notarse que el traslado de Pochtar es más o menos fiel, pero se aparta conscientemente del estilo original. Una traducción más exacta es la francesa, *Le nom de la rose*, hecha por Jean-Noël Schifano (París: Grasset, 1982). En cambio, la angloamericana, *The Name of the Rose*, producto de William Weaver (Londres: Secker & Warburg, Nueva York: Harcourt-Brace-Jovanovich, 1983), omite numerosos pasajes y contiene muchos más cambios y errores que las versiones en español y francés.

medievales y renacentistas) pretende haber hecho traducir su texto de un original árabe.

Pero en este punto se complican las cosas, pues sucede que lo descubierto por Eco (la *persona* ficticia, doble contrahecho del de carne y hueso) no es un manuscrito, sino un libro impreso en francés en 1842, el cual traducía una edición publicada en latín en 1721, que a su vez derivaba de otra impresión latina desconocida del siglo xvii, la cual había reproducido el manuscrito original, redactado por Adso da Melk en las últimas décadas del xiv... Este enredido de ediciones, manuscritos y lenguas ya no es nada cervantino: aquí claramente toca pensar en un entrecruzamiento de elementos de *Don Quijote* con otros de algún ingenio dado a enredos bibliográficos. Es bien sabido que existe un solo escritor que se haya especializado en esta clase de confusiones librescas, distrayéndose socarronamente, inventando referencias a ediciones, volúmenes y autores jamás existentes, para así volver locos a los bibliotecarios y demás gente seria. Se trata, *naturalmente*, de Jorge Luis Borges.

Acerquémonos primero al texto de *Il nome*, y luego le buscaremos sus modelos en Borges. Empecemos por aclarar quién es el que escribe la especie de pre-prólogo que se titula «Naturalmente, un manuscrito» (para simplificar un poco, podemos decir que es un prefacio). Este prefacio está sin firmar, pero una alusión de su compositor a «mi *Apocalípticos e integrados*» (11; 13) resuelve la cuestión para el lector enterado: se trata de un libro publicado por Umberto Eco en 1964. Esta referencia bibliográfica tan cargada de significado³ es sólo una de tantas en este prefacio. Otras no menos edificantes son aquellas que aluden al «bello librito del Abbé de Bucquoy», que enseña cómo «podemos tener visiones de libros aún no escritos» (11; 13), o al «librito de Milo Temesvar, *Del uso de los espejos en el juego del ajedrez...* hoy perdido», pero publicado originariamente «en lengua georgiana (Tiflis, 1934)» (11; 13). Y esto no es lo peor; tales menciones de libros citados o leídos sin haber sido jamás escritos, o cuando más publicados en idiomas y lugares inimaginables, sólo sirven para hacer juego con un desastre acaecido al pobre Eco mismo, el cual forma el principal asunto del prefacio.

Nuestro autor refiere que, después de haber hecho su traducción al italiano de la versión francesa, tuvo ocasión de pasar por la abadía de Melk, donde Adso escribiera su crónica, y «Como el lector habrá imaginado, en la biblioteca del monasterio no encontré huella alguna del

³ Que falta, sin embargo, en la traducción de Weaver (p. xvi), junto con otros muchos pasajes importantes.

manuscrito de Adso» (9-10, 11). El hecho en sí nada tiene de notable, ya que muchos manuscritos originales del siglo XIV han desaparecido, y su texto ha sobrevivido en copias posteriores. Lo llamativo aquí, entonces, es que Eco suponga que nosotros ya estuviéramos *esperando* que no existiera tal códice. Pero continuemos, pues las desafortunadas bibliográficas seguirán amontonándose sobre el atribulado traductor: primero se le pierde el libro base de su traducción, *Le manuscript de Dom Adson de Melk* (nótese la forma latina *manuscript* en lugar del francés *manuscrit*), al llevárselo abruptamente «una persona querida» con la cual viajaba (9; 11). Luego, en París, Eco comprueba que los datos bibliográficos traídos por ese ejemplar, referentes a la edición latina de la que afirma derivar, son patentemente falsos. Finalmente, el atareado traductor se entera de que son igualmente ficticios los datos referentes a ese ejemplar único, pues la abadía donde se supone que el Abate Vallet imprimió *Le manuscript* (la Abbaye de la Source, en París), nunca lo editó, y además, no imprimió nunca libros (11; 12). O sea, una serie de desgracias encadenadas, con ritmo creciente. En resumidas cuentas, a estas alturas iba pareciendo que Eco había sido víctima de una singular y exquisita superchería libresca, consistente en que alguien se había tomado la molestia de ponerle en las manos⁴ un libro fraudulento, en un ejemplar único, con un pie de imprenta totalmente fantasioso. (Faltaría saber por qué nadie se echaría encima semejante trabajo como es el de escribir una obra maestra de 500 páginas para luego ir a regalársela a un *quidam* en un ejemplar solo en el mundo.)

No hay mal que dure cien años; así es que nuestro sufrido traductor no tuvo que esperar sino dos para que se le cambiara la luna. En 1970, el ambulante Eco se encontraba otra vez de viaje, ahora en Buenos Aires. Estando revolviendo tomos en una librería de viejo en la calle Corrientes, se le vino a las manos el ya mencionado volumen de Milo Temesvar sobre la utilidad de los espejos para ganar en el ajedrez. Cuál sería el júbilo de nuestro viajado refundidor de libros al encontrar ahí «abundantes citas del manuscrito de Adso» (11; 13), bien que éstas denunciaban un *stemma* distinto del que le llegara a él tan fortuitamente. Este afortunado hallazgo persuadió a Eco de que sí había existido Adso da Melk (esto es, fuera del misterioso ejemplar único del *Manuscript* que tanto lo había entusiasmado, y que luego desapareció como por encanto), y así se decidió a dar a la estampa su traducción, la cual había

⁴ Dice el original «mi fu messo tra le mani» (11), lo cual equivale en buen castellano a «me fue puesto en las manos». Pochtar trae, sin embargo, «fue a parar a mis manos» (9), lo cual palpablemente comunica matices diferentes. Un ejemplo que vale por muchos.

estado languideciendo durante un par de años. Empero, el colmo fue que el testimonio de Temesvar no obstó para que un amigo de Eco, Beniamino Placido, negara en las columnas de la *La Repubblica* (el conocido diario italiano), con fecha del 22 de septiembre de 1977, no sólo la existencia del cronista medieval, sino también la de su traductor francés, el venerable Abate Vallet (12; 13)⁵.

Ahora detengámonos brevemente para recapacitar, pues esto está bastante complicado (aunque mucho menos que el prefacio que resume). El autor del pre-prólogo de *Il nome* nos cuenta que en 1968 llegó a sus manos un fascinante libro en francés —*Le manuscript de Dom Adson*, vertido del latín por el Abate Vallet— que él tradujo inmediatamente al italiano. Luego desapareció ese *Manuscript*, y Eco fue descubriendo poco a poco que eran inverificables todos los datos bibliográficos que traía; en este punto él empezó a creerse objeto de una extraña broma libresca, que consistiría en que él resultara con un ejemplar único de una obra apócrifa. Pero en 1970, en la calle Corrientes de Buenos Aires, Eco encontró acaso una rara monografía que citaba pasajes de la crónica de Adso, y esto le pareció una prueba suficiente de la historicidad de ésta. Sin embargo, en 1977 (siete años más tarde, pero tres antes de la fecha del prefacio) un amigo de Eco, Beniamino Placido, negó la existencia tanto de Adso como de su primer traductor, el Abate Vallet.

Esta historia bibliográfica aparece en el prefacio en una forma sumamente enrevesada y confusa; los datos esenciales van surgiendo casi al azar, a medida que el autor cita cantidades de libros, casi todos apócrifos, o al menos raros, y va registrando conversaciones con medievalistas, algunos de ellos reales (como Étienne Gilson), y otros desconocidos o inventados. Ninguno de los libros citados trata un tema que pudiera definirse como «normal»: ya he mencionado la disertación del Abate Bucquoy sobre la lectura de libros no escritos, y la de Temesvar sobre el empleo de los espejos en el ajedrez (éste también tiene otra titulada *Los vendedores de Apocalipsis*).

Para terminar este registro de rasgos importantes en el pre-prólogo, cabe señalar además: 1) sus citas de libros raros —pero verdaderos— a pie de página (13; 14), 2) su alusión a la simpática biblioteca Sainte

⁵ Lo que queda un poco oscuro en todo esto es que Eco tradujo el *Manuscript* (cuyo título cambió radicalmente, sin ofrecernos ninguna explicación) en muy poco tiempo («casi de un tirón» [9; 11]), en 1968, y en 1970 decidió imprimir el traslado, pero la publicación sólo se hizo diez años más tarde (el prefacio está fechado el 5 de enero de 1980, y se tiró la primera edición en octubre), tres después de que Plácido (por razones no especificadas) negara la existencia de Adso y Vallet.

Geneviève de París (10; 12), 3) sus referencias a los temas del laberinto, la religión, la apostasía (11; 13) y el eterno retorno (14; 15)⁶, y 4) el disparate geográfico de Eco al afirmar que la abadía se halla «entre Pomposa y Conques» (12; 13).

Pues bien, todo lo resumido aquí —es decir, casi el prefacio entero de *Il nome della rosa*— revela una preponderante influencia de Borges. Por de pronto, el rasgo que he señalado como el más sobresaliente del pre-prólogo —el narrador que describe un impreso fascinante, que luego resulta ser único en el mundo, pues no existe sino en un solo ejemplar— forma la base del primer cuento en la colección más conocida de Borges, esto es, *Ficciones*⁷. En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, el maestro de la cuentística moderna refiere que una noche él y Bioy Casares se interesaron mucho por un artículo en la *Anglo-American Cyclopaedia*, sobre un desconocido país llamado Uqbar, pero pronto descubrieron que tal escrito se hallaba únicamente en un solo ejemplar de esa obra. Igual que sucede con Eco en *Il nome*, este asombroso descubrimiento se realizó en varias etapas (correspondientes a las extensas investigaciones adelantadas por el italiano en Melk y París): primero, Bioy recuerda el artículo, lo buscan en un ejemplar de la enciclopedia residente en la casa donde están, y, para la gran estupefacción de Bioy, no se encuentra ahí; luego éste sí lo halla en su propio ejemplar; finalmente, otro amigo, Carlos Mastronardi, tropieza con la misma enciclopedia (que es apenas conocida hasta en sus países de origen) en una librería de viejo en Buenos Aires, pero ahí también falta el consabido ensayo.

Una vez reconocido el principal denominador común entre el prefacio de *Il nome* y el cuento borgiano, es fácil distinguir muchas otras circunstancias compartidas, casi todas las cuales aparecen en la sección introductoria —de sólo cuatro páginas cortas— de *Tlön*. Por ejemplo, ambos tienen una forma narrativa autobiográfica, con autores que hacen el papel de protagonistas de sus obras. Estos narradores introducen a unos amigos en su juego bibliográfico: Eco consulta a Étienne Gilson y Arne Kohnstedt (11; 12), mientras que Borges emprende su búsqueda libresco con Bioy Casares y Carlos Mastronardi. Ambos escritores acuden a una biblioteca para proseguir sus investigaciones sobre el escrito fascinante y único: Borges va a la Nacional, como sería de esperar, en

⁶ Dice Eco de su traducción: «Quizá se trate de... una manera de liberarme de viejas, y múltiples, obsesiones»; resulta que tanto él como Adso tienen añoranzas de amores perdidos años atrás; en esto el nostálgico Eco puede considerarse como descendiente —incluso como reencarnación— del monje benedictino.

⁷ Cito por la edición de Madrid: Alianza, 1985, pp. 14-36; las referencias a páginas irán incorporadas en el texto.

tanto que Eco frecuenta la Sainte Geneviève (quizá evitando intencionalmente la Nationale, para no trazar una similitud demasiado estrecha con su modelo).

La manía de Eco de citar numerosos libros curiosos, algunos reales y otros no, tiene su claro antecedente en *Ficciones*, donde Borges revuelve menciones de la *Anglo-American Cyclopaedia*, la *Britannica*, los atlas de Justus Perthes, la *Erdkunde* de Ritter y los *Writings* de De Quincey —todos verdaderos— con los fantásticos *Hystory* [sic] *of the land called Uqbar* y *A general history of labyrinths*, de un tal Silas Haslam, y el *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* del igualmente tal Johannes Valentius Andreä (p. 16). (Nótese, sin embargo, que este último autor realmente existió.) A las dos obras citadas en nota por Eco corresponde una referencia de Borges a pie de página. Si Eco encontró el opúsculo de Milo Temesvar en una librería de libros usados en la calle Corrientes de Buenos Aires, sería porque en otro emporio de libros viejos en Corrientes y Talcahuano, Carlos Mastronardi había dado con la *Anglo-American Cyclopaedia*.

A las menciones por Eco de espejos, ajedrez y religión (inclusive apocalípticos y heresiarcas) corresponden múltiples antecedentes al principio de *Tlön* (respectivamente las pp. 13-17; 18; y 14-16), y su recóndita alusión al eterno retorno (mediante la coincidencia entre los amores frustrados de Adso y los del narrador) tiene un precedente en el cuento de Borges, a través de alusiones a la reproducción conseguida por la cópula humana y por la autocontemplación en los espejos (pp. 14-15). Borges nota que el artículo sobre Uqbar adolece de «una fundamental vaguedad... geográfica... sus nebulosos puntos de referencias eran ríos y cráteres y cadenas de esa misma región» (pp. 15, 16): es evidente el paralelo con los dislates geográficos proferidos por el autor del prólogo, cuando primero sitúa la abadía entre Conques y Pomposa, y luego entre Lerici y Turbia.

Si Eco nos quiebra la cabeza citando a escritores con nombres tan extraños como Milo Temesvar o el Abate de Bucquoy, será porque Borges lo precedió con un Silas Haslam y un Johannes Valentius Andreä (p. 16). El novelista italiano también se permite burlarse un poco de nosotros, al hacer que el *Manuscript* de Vallet se diga publicado en la Abbaye de la Source (como quien dice, de la Fuente): con esta información no hay necesidad de buscar otras *fuentes* (esto es, historia bibliográfica) para el libro que le pusieron tan misteriosamente en las manos. La idea de insertar un juego de palabras (por fortuna, no escatológico en Eco) le sería sugerido por Borges, que casi se traspasa en *Tlön* al nombrar al «impositor Esmerdis» (p. 16). (Claro está que el deslenguado de Cervantes le

dio a Borges la pauta muy atrás, al invocar al gigante Caraculiambro.) Finalmente, ya hemos visto que el *Manuscript* es una obra con genealogía, que ha pasado por diferentes ediciones; algo parecido sucede con el artículo sobre Uqbar, pues la *Anglo-American Cyclopaedia* es, según Borges (pero no es cierto), «una reimpresión literal... morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902» (p. 13).

Acabamos de documentar que la brevísima sección introductoria de *Tlön* proporcionó inspiración para la mayoría del pre-prólogo de *Il nome*. Pero si penetramos un poco más adelante en este cuento, encontraremos todavía más influencias de Borges sobre Eco. Por ejemplo, ya hemos visto que éste relata que un su amigo, Beniamino Placido, ha publicado un artículo en que niega la existencia de Adso da Melk y del Abate Vallet (12; 13); lo mismo había hecho Néstor Ibarra, un íntimo de Borges, respecto de la realidad de Uqbar (p. 19). La crónica de Adso cayó en manos de Eco en 1968; luego surgió la evidencia de su falsedad, y sólo dos años después apareció la obra (la de Temesvar) que contenía fragmentos del manuscrito original. Este proceso reproduce aproximadamente el mismo curso seguido por el artículo sobre Uqbar; primero se registra el descubrimiento, entonces el testimonio en contra, y por fin, *dos años* más tarde, la aparición de otro libro que respalda, *fragmentariamente*, la veracidad del descubrimiento original (Borges encuentra acaso un tomo —únicamente— de una extensa y desconocida enciclopedia de *Tlön* [p. 19]). Como se sabe, uno de los motivos constantes en toda la narrativa de Borges es el del laberinto; este símbolo de la confusión del universo queda aludido hacia el final de *Tlön* (p. 35), y quizá esto explique su mención por Eco (11; 13).

II. «NATURALMENTE, UN MANUSCRITO»

Ya hemos observado que en el pre-prólogo Eco inserta la noción de que «podemos tener visiones de libros aún no escritos» (11; 13). Dicho de otra manera, esto quiere decir que es imposible escribir nada nuevo, pues todo se ha dicho desde hace tiempo (*nil novi sub sole*, como dijera el Eclesiástico). Como es bien sabido, se trata de una de las ideas favoritas de Borges (y que forma un corolario de su tema general de que todos los hombres son en realidad un solo hombre); en el brevísimo (poco más de una página) prólogo a *Ficciones*, por ejemplo, él alude a la noción dos veces. Primero señala Borges que precedentes para su *Biblioteca de Babel* han existido desde Leucipo y Aristóteles, y luego afirma que sólo después de haber escrito *El acercamiento a Almotásim* (1935),

se dio cuenta que su «argumento general es tal vez análogo» al de *The Sacred Fount* de James (1901), que él no había leído antes de componer aquel cuento⁸. En otras palabras, además de imitar conscientemente a otros autores, un narrador puede recordar obras ajenas sin siquiera darse cuenta de ello, o hasta sin haberlas leído jamás. Aquí tenemos un paralelo de la noción del Abate de Bucquoy de leer «libros aún no escritos».

Creo que este concepto de la imposibilidad de componer nada nuevo proporciona la clave para entender lo que es quizá el pasaje más enigmático de todo el pre-prólogo, esto es, el título de «Naturalmente, un manuscrito». Hemos dicho ya que lo del «manuscrito» alude sin duda alguna a Cervantes: conforme el narrador de las aventuras de Don Quijote finge haberlas hecho traducir de un códice árabe, el autor del prefacio de *Il nome* afirma haber trasladado del francés el *Manuscript* de Adso (o, más exactamente, un texto descendido de aquél, con cambios y aditamentos). Pero ¿por qué *Naturalmente*? Salta a la vista que aquí hay un leve humorismo, un juego que también es un desafío; Eco (el verdadero, de carne y hueso, no el títere que él manipula en el prefacio) nos pica el ojo, invitándonos a tratar de descifrar su secreto. ¿Y cuál es ese secreto? Pues, lo ya dicho: que es imposible decir cosas nuevas, y por consiguiente Eco ha decidido no procurar disfrazar sus fuentes de inspiración (como es usual entre los escritores), sino que él mismo nos dará pistas, mostrándonos por dónde hemos de seguirlo para descubrirlas.

Es decir, en la novela detectivesca que es *Il nome della rosa*, hay muchos misterios que Guglielmo no logra resolver (él ni siquiera conoce algunos de ellos, pues pertenecen al acto de narrar la acción, no a la acción misma), y que el lector activo (el «masculino», al decir de Laurence Sterne y Julio Cortázar) reconocerá y tratará de solucionar. (Pero *Il nome* —al igual que *Don Quijote* y toda gran novela— es una obra de varios niveles, y el lector «femenino» también gozará mucho con el enredo policial y con otros muchos aspectos de la pieza, aun cuando no se tome la molestia de reflexionar y descubrir que la novela queda abierta al final para que el lector interesado la complete.) Uno de estos misterios regalados por Eco a su público es la afirmación implícita de que él ha aprovechado a manos llenas la tradición literaria anterior,

⁸ Más adelante, en *Tlön*, Borges volverá a insistir sobre el concepto de la imposibilidad de escribir algo original: «En los hábitos literarios [de Tlön] también es todopoderosa la idea de un sujeto único... No existe el concepto del plagio... todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo... los libros... de ficción abarcan un solo argumento...» (p. 28).

y que él extiende al lector una invitación (también implícita) a seguir las huellas que él deja adrede para que le pueda descubrir sus fuentes. Uno de los problemas que nos ofrece esta novela policial es, entonces, éste de destapar sus modelos literarios.

En resumidas cuentas, ese *Naturalmente* con que se abre la obra (es la primera palabra del texto) constituye un risueño regodeo de Eco, al anunciar a *tutti quanti* que *naturalmente* él se ha aprovechado lindamente del trabajo ajeno, y nos convida a cogerlo con las manos en la masa, descubriéndole sus fuentes. Ese *Naturalmente* proviene de Borges en dos formas distintas: primero, aparece en la p. 19 de *Tlön* («Naturalmente, [Mastronardi] no dio con el menor indicio de Uqbar»), y segundo, porque forma la idea más importante del prólogo a *Ficciones*. Borges (quizá el narrador más profundo del siglo xx, al menos hasta Eco) insinúa en su prólogo que todo está dicho ya, y que su propia aportación será sólo unas ligeras variaciones sobre temas muy antiguos. Eco afirma esto mismo al final de su prefacio, donde reconoce que la crónica de Adso da Melk «es historia de libros» (14; 15); también lo dice implícitamente en esa primera palabra de la novela, «Naturalmente...»

III. MOTIVOS SUELTOS

Hemos comprobado, pues, que además de la figura de Jorge da Burgos, cuya relación con Borges ha resultado evidente a todos, hay una preponderante influencia del prólogo de *Ficciones* y del cuento *Tlön* sobre el prefacio de Eco. Podría agregarse que la idea borgiana de lo imposible de la originalidad literaria, que surge a cada paso en *Ficciones*, también desempeña un papel importante al final de *Il nome*, donde Adso afirma no saber si lo que ha escrito realmente es de él, o sólo una repetición de sus lecturas (605-606; 502-503). También hay evidentes coincidencias entre *La biblioteca de Babel* y el Edificio en *Il nome*, ya que ambos presentan similitudes de construcción (la forma de torre multilateral, con escaleras espirales y un pozo para ventilación en el medio), e infunden un vago temor a causa de su vetustez y su apariencia imponente y hostil. Además, tanto la biblioteca de Babel como miedo. Al principio de *Il nome*, Eco recuerda la invasión de Praga por los rusos en 1968, conforme Borges había invocado su violación por los alemanes en 1939 (*Ficciones*, p. 166).

Todos conocen la importancia de los sueños en los escritos de Borges (valgan como ejemplos archisabidos los de *El milagro secreto* y *El inmortal*): pues bien, en *Il nome* Adso tiene un sueño crucial no sola-

mente para revelar sus preocupaciones eróticas y religiosas, sino también para expresar unas ideas clave para la resolución de los asesinatos (517-33; 428-41). Asimismo, cabe señalar que la censura del orgullo (o del *hubris*, como se quiera) forma una constante en la ideología de Borges (piénsese otra vez en *El inmortal*), y lo mismo puede decirse de *Il nome della rosa*, donde éste es el pecado capital que más comúnmente se achacan unos monjes a otros (sin embargo, aquí no puede hablarse de influencia exclusiva, puesto que la condenación del Orgullo es asimismo un motivo netamente medieval).

En su confesión a Guglielmo, Jorge observa que desde el primer día él se había dado cuenta de que aquél iba a descubrirlo todo, porque al interrogar a los otros monjes, nunca mencionaba la biblioteca, «como si ya conociese todos sus secretos» (562; 469). El hecho es que Guglielmo *no* conocía todavía esos misterios, pero se abstenía de aludir a ellos. ¿Por qué?, se preguntará el lector típico. La respuesta la da parcialmente Bencio, un personaje menor de *Il nome*: «También callando puede hablarse» (429; 356), es decir, con el silencio se pueden decir muchas cosas. Esto lo saben todos, pero el estudioso de Borges recordará además un pasaje que explica claramente la idea expresada sólo elípticamente por Jorge al aludir a las preguntas que Guglielmo no hacía: «Omitir *siempre* una palabra... es quizá el modo más enfático de indicarla» (*Ficciones*, p. 114). Se diría que Jorge da Burgos recordara este pasaje al observar la significación del silencio de Guglielmo. Hay otro pormenor cuya importancia no pasará inadvertida para el conocedor de *Ficciones*: Guglielmo tiene —entre varios otros objetos maravillosos que producen estupefacción en sus colegas menos enterados de los progresos modernos— una máquina que siempre indica dónde está el norte (260-61; 216-17). Este singular aparato les permite a Guglielmo y Adso descifrar el laberinto que es la biblioteca. Pero tanto énfasis sobre la aguja de navegar también induce a pensar que se trata de una alusión literaria, una oculta mención del título de la principal fuente de inspiración de *Il nome*, como ya veremos.

IV. EL ARGUMENTO DE «IL NOME»

La influencia más profunda del argentino sobre *Il nome della rosa* no se encuentra ni en el parecido físico y biográfico entre Borges y Jorge da Burgos ni en los detalles bibliográficos y pseudoautobiográficos del prefacio de Eco, ni en algunas ideas y motivos sueltos que se hallan dispersos a través de la novela italiana. El hecho es que la trama misma de

ésta —la parte más esencial de cualquier narrativa— procede de un cuento de Borges, y de los más familiares: *La muerte y la brújula*. Dicho en los términos más escuetos, ambos relatos cuentan cómo un detective concibe una teoría libresca para explicar una serie de asesinatos; el criminal se entera de la extravagante hipótesis del investigador, y la utiliza para atraparlo, con el fin de darle muerte. Se trata de una acción ingeniosa y original (a pesar de las nociones de Borges sobre la imposibilidad de inventar nada nuevo, no creo que se hayan señalado antecedentes para este cuento), y por lo tanto parece indiscutible la procedencia de la inspiración sobre Eco. Una vez establecida la semejanza básica entre los dos relatos, veamos ahora con más detalle ese parecido, y luego pasaremos a examinar cómo Eco ha modificado la trama borgiana. Las coincidencias entre *La muerte* e *Il nome* pueden resumirse así:

1) Dos detectives (Erik Lönnrot, Guglielmo de Baskerville) son llamados para investigar una muerte misteriosa, a la cual siguen otras similares; ambos llegan a la conclusión de que los crímenes se han realizado de acuerdo a una esotérica teoría o texto religioso (la cábala, el Apocalipsis); en esto se equivocan,

2) un compañero del detective (el comisario Treviranus, Adso da Melk) expone una teoría distinta, basada en hechos pragmáticos, no ideas librescas, y él se acerca mucho más a la verdad en algunos aspectos de la investigación,

3) aunque todos creen que hay un solo asesino, en realidad hay dos: el jefe que planea los crímenes (Red Scharlach, Jorge da Burgos), y otro subordinado que obedece las órdenes de aquél (Daniel Azevedo, Malachia); sin embargo, este segundo criminal —que es el que ejecuta el primer homicidio— morirá a manos de su jefe,

4) el malhechor principal se entera de que el detective cree en una teoría rebuscada para explicar los homicidios, y él utiliza esta equivocada hipótesis en una de las muertes,

5) este asesino también echa mano de la teoría libresca del investigador para atraparlo: a lo último llegará el detective a un lugar donde lo espera el homicida principal, con el propósito de matarlo; el delincuente explica al detective cómo ha cometido sus crímenes, y cómo ha usado las creencias extravagantes del otro, y luego intenta matarlo.

Esta enumeración acentúa los paralelismos entre *La muerte* e *Il nome*, buscando lo similar en circunstancias que en mucho se diferencian, tanto que la decisiva influencia de Borges había pasado inadvertida. Ahora maticemos nuestra lista de los motivos tomados por Eco de Borges, examinando cómo los ha adaptado para su propia narración.

1) Erik Lönnrot es un inspector fatuo y presuntuoso, con el cual no simpatiza el narrador; su superficialidad afectada se percibe desde sus primeras palabras, cuando declara que las hipótesis para explicar los crímenes deben ser ante todo *interesantes* (p. 149). Guglielmo da Baskerville, en cambio, no sólo es brillante y excepcionalmente instruido, sino simpático y admirable como lo son pocos seres en la tierra; Adso lo estima sobre todos los hombres que ha conocido, y Eco hace de él su portavoz. Pero aun cuando Lönnrot y Guglielmo sean tan distintos como la noche y el día, llegan a la misma explicación libresca de la serie de muertes que deben resolver. Pero aquí también hay importantes divergencias. Lönnrot, desde un principio, busca su teoría interesante, y como el público se entera de esto, Red Scharlach le crea adrede un falso mundo cabalístico, continuando las aparentes alusiones a otros tres sacrificios humanos, hechos para formar el Nombre Secreto de Dios. Contrariamente, la noción de un esquema apocalíptico para la muerte de los monjes no es idea original de Guglielmo, sino del viejo Alinardo, y el franciscano la acepta sólo después que tres casos distintos parecen apoyarla. Al considerar la hipótesis, Guglielmo reflexiona en una forma que refleja perfectamente la acción de *La muerte y la brújula*: «la misma mente... enferma [Jorge=Scharlach] podría haberse inspirado en la muerte de Adelmo [= Yarmolinsky] para organizar en forma simbólica las otras dos [muertes: Venanzio y Berengario = Azevedo y Ginzberg]» (312; 258).

2) La verdad sea dicha, ni la teoría de la cábala ni la del Apocalipsis parecen extravagantes al lector la primera vez que lee *La muerte* e *Il nome*. Lo único que choca es la evidente pedantería y falta de sentido común de Lönnrot, al buscar *a priori* una explicación libresca para un asesinato (esto equivale, en las palabras de Treviranus, a «buscarle tres pies al gato» [p. 149]). Pero más tarde, los datos parecen darle la razón al pedante, sencillamente porque Red Scharlach los ha arreglado así. Sin embargo, Borges coloca al lado de Lönnrot a otro policía —Treviranus— que tiene los pies en la tierra y que diagnostica certeramente tanto el asesinato de Yarmolinsky (un ladrón buscaba las joyas de un vecino en el hotel, pero se equivocó de pieza; el rabino lo descubrió y aquél tuvo que matarlo) como el de Ginzberg (no fue homicidio, sino un simulacro). Ahora, al lado de Guglielmo está Adso, que le presta gran ayuda en sus investigaciones, de la misma manera que el Dr. Watson acompañaba a Sherlock Holmes. Pero al contrario de Watson, que suele tenernos al corriente de sus propias teorías sobre los crímenes, Adso generalmente nos oculta sus pensamientos íntimos sobre las muertes, limitándose a registrar las ideas que expone en sus conversaciones con Guglielmo. Sin embargo, después del envenenamiento de Malachia (la quinta muerte), Adso nos confiesa que él había sospechado durante mucho tiempo que éste era el asesino de las cuatro víctimas anteriores (517; 428). Aquí Adso

luce una penetración analítica superior aun a la de su maestro, pues Guglielmo todavía no ha formulado ninguna teoría sobre la muerte de Severino, y está convencido —como lo estará hasta el final, pero erradamente— de que Adelmo se suicidó⁹. Poco tiempo después, el novicio tendrá un sueño en el cual intuye que el libro envenenado que tan afanosamente busca su amo, aunque sin entender cómo funciona, mata por la boca (523; 433)¹⁰.

Uno de los errores fundamentales de Erik Lönnrot es que se deja arrastrar por su soberbia y su complejo de superioridad intelectual: si hubiera hecho caso a su colega Treviranus, que desprecia el saber libresco pero sabe muy bien su oficio de investigador criminal, no habría caído en la trampa que le tendiera su conocido enemigo, Scharlach. Guglielmo da Baskerville, en cambio, es un hombre modesto y verdaderamente inteligente, que entiende que cuatro ojos ven más que dos, y que sabe aprovechar —y agradecer— las ideas del prójimo, por más humilde que éste sea. Así, el franciscano reconoce que su discípulo ha entendido intuitivamente cosas que él no había logrado comprender, y le extiende llanamente sus sentidas gracias (533; 441). Otra vez, Eco ha modificado fundamentalmente su modelo, guiado en gran parte por el carácter diametralmente distinto de su protagonista; no cabe duda, sin embargo, de cuál haya sido su inicial fuente de inspiración.

3) Parece que hubiera un solo asesino en *La muerte y la brújula*, pues todos los crímenes llevan las mismas características: tienen lugar el 3 (o el 4, según el modo de calcular) de cada mes, en sitios que describen los puntos cardinales de la brújula y que forman un triángulo equilátero (o un rombo), y van acompañados de sentencias que dicen *La primera (segunda, etc.) letra del Nombre ha sido articulada*. Sin embargo, Red Scharlach explica a lo último que el primer asesinato fue cometido por su secuaz, Daniel Azevedo, que debía llevar a cabo un robo, pero se equivocó de cuarto, y apuñaló a Yarmolinsky al descubrirlo éste; la sentencia (*La primera letra...*) había sido escrita por Yarmolinsky, no por su asesino. El mismo Scharlach ejecutó a Azevedo, pues éste había traicionado a sus compañeros al adelantar la fecha del planeado robo, pensando quedarse él solo con todo el fruto. Como Scharlach sabía que Lönnrot seguía una teoría religiosa para explicar esa muerte, él ajustó las circunstancias de tiempo, lugar y sentencia escrita (*La segunda letra...*) de este crimen y otro (ficticio) para inducir al detective a acudir a un sitio determinado en un día

⁹ Se trata de uno de varios errores cometidos por Guglielmo en su explicación de las muertes, y que el lector activo («masculino») debe reconocer y corregir.

¹⁰ Esto es, las páginas del tomo están pegadas con el veneno, y esto obliga a sus lectores a mojar los dedos con la boca para abrirlas (la inspiración de este truco se encuentra en la cuarta de las *Mil y una noches*, como me ha indicado gentilmente el profesor Jacques Monfrin).

señalado, donde debía tener lugar el cuarto asesinato, para poderlo ultimar allí a mansalva. En resumidas cuentas, las circunstancias del segundo crimen (Azevedo) y del tercero (Ginzberg) han sido adaptadas por un delincuente (Scharlach) a las del primero, para producir la impresión de que hay un solo asesino, cuando en realidad son dos (Scharlach y Azevedo).

De una manera parecida, en *Il nome* todas las siete muertes de monjes se conforman a circunstancias descritas en las profecías (o trompetas) del libro del Apocalipsis. Después del tercer muerto, Guglielmo acepta la idea de que los crímenes se han trazado de acuerdo con el texto bíblico, bien que él cree que Adelmo se suicidó; a lo último, empero, el franciscano sacará en conclusión que las coincidencias con el Apocalipsis eran totalmente casuales. Pero a través del libro entero, todos —inclusive Guglielmo y Adso— creen que un solo criminal comete todos los asesinatos (parece que Guglielmo es el único que cree en el suicidio de Adelmo). Es cierto que Jorge da Burgos es, en última instancia, el responsable de todas las muertes, pero él tiene un compañero de crimen —el bibliotecario Malachia— que lo ayuda. Está fuera de duda que Malachia es quien mata, por orden de Jorge, a Severino; me parece evidente que antes había hecho lo mismo con Adelmo, y que Malachia echó su cadáver al abismo para ocultar el crimen (también sería Malachia— y no Berengario, como piensa Guglielmo— quien arrojó el cuerpo de Venanzio a la vasija llena de sangre, después que lo encontró envenenado en la cocina). Entonces, *Il nome* tiene en común con *La muerte y la brújula* toda una serie de paralelos: (1) hay dos asesinos, no uno, como todos creen; (2) uno de los homicidas actúa como jefe del otro; (3) la primera muerte se diferencia de las otras, pues la ejecuta el subordinado (aunque Malachia probablemente cumplía las órdenes de Jorge), y (4) el criminal menor muere por desobediencia a manos de su superior: Red Scharlach aniquila a Azevedo por su traición, mientras que Malachia perece envenenado por el libro, al desobedecer las órdenes de Jorge de no abrirlo (claro está que el español no quería que muriera su leal servidor, pero el efecto es igual).

4) Ya hemos visto cómo la «interesante» hipótesis de Lönnrot sobre el Nombre Secreto de Dios tiene su contrapartida en la creencia de Guglielmo (y otros) en el esquema apocalíptico aparentemente seguido por el asesino de los monjes. Red Scharlach lee en un periódico un artículo sobre la teoría de su enemigo (p. 160), mientras que Jorge da Burgos oye de un monje anónimo que Guglielmo cree en la teoría apocalíptica (569; 473). Scharlach traza otras dos muertes, una verdadera (la de Azevedo) y una fingida (la de Ginzberg) de acuerdo con la teoría de Lönnrot (p. 161). Eco lleva esto aún más lejos, pues no sólo el detective cree en la explicación religiosa de las muertes, sino hasta el homicida también: Jorge está convencido de que «un

plan divino gobernaba todas estas muertes de las que yo no era responsable» (569; 473); el asesino múltiple está seguro de que él ha sido únicamente el instrumento de Dios, quien lo perdonará (570; 474-475). Tan persuadido está Jorge del esquema apocalíptico, que cuando advierte a Malachia del peligro del libro prohibido, utiliza una alusión al veneno de escorpiones, tal como se menciona en la profecía de la quinta trompeta (Apocalipsis 9:3 y 5). O sea, al igual que en *La muerte*, donde Scharlach invoca la cábala al asesinar a Azevedo (*La segunda letra...*), Jorge alude al Apocalipsis cuando avisa a Malachia del riesgo que corre.

5) En los relatos policiales, sucede muchas veces que el malhechor explica a lo último cómo realizó sus delitos. También se da frecuentemente el caso en que el delincuente captura al detective y le confiesa sus crímenes —generalmente jactándose— porque luego piensa matarlo. Así acontece tanto en *La muerte y la brújula* como en *Il nome della rosa*. Lo que estos relatos ofrecen de particular, sin embargo, es que el criminal ha logrado atrapar al investigador en un lugar lejano y de difícil acceso, en lo alto de un edificio que parece —o es— un laberinto. Además, el asesino ha atraído al detective a ese sitio mediante un libro o una teoría libresca: en Borges, se trata de la cábala, que ha dominado el pensamiento de Lönnrot desde que leyó aquello de *La primera letra* en la máquina de escribir de Yarmolinsky.

En Eco, la situación es más complicada. Hemos visto que el texto religioso que corresponde en *Il nome* a la cábala es el Apocalipsis; pero resulta que hay otro texto igualmente importante en *Il nome* —una novela dominada por los libros— y que causa la muerte de siete monjes: se trata de la continuación (que se creía perdida) de la *Poética* de Aristóteles. O sea, la fascinación en *La muerte* con la cábala se escinde en *In nome* en dos partes, una religiosa, que gira en torno al Apocalipsis, y otra seglar, que se encarna en la *Poética II*. Esta secuela de la *Poética* obsesiona a varios monjes jóvenes, los cuales la buscan desesperadamente, a sabiendas de que se juegan la vida al hacerlo (para conseguir el tomo tienen que penetrar en la biblioteca, lo cual es prohibido, y luego violar el *finis Africae*, donde están escondidos los volúmenes más vedados). Jorge da Burgos —la eminencia gris que ha regido secretamente la abadía durante cuarenta años, cerrando su magnífica biblioteca y tratando de controlar la vida de los monjes— percibe que estos jóvenes están quebrando las prohibiciones impuestas por él, y que pronto sacarán la *Poética II* de su escondite; para castigar a los rebeldes, él envenena las páginas de este libro, y esto causa la muerte de varios de ellos. Pues bien, Guglielmo da Baskerville poco a poco descifra el misterio de estas muertes, descubriendo los secretos de la biblioteca, de la *Poética II* y del veneno. Una parte considerable de sus investigaciones consiste en leer libros, al igual que hace Lönnrot en su descami-

nada búsqueda; además, el franciscano tiene grandes deseos de conocer el texto aristotélico por su interés intrínseco. Finalmente, Guglielmo logra entrar en el *finis Africae*, y allí lo está esperando —como él ya lo había previsto (al contrario del poco astuto Lönnrot)— el malvado Jorge, el cual piensa envenenarlo a él también con el libro.

En resumidas cuentas, Guglielmo ha estado buscando un texto que él sabe ha causado todas las muertes, y Jorge utiliza este afán de su enemigo para atraparlo en un lugar apartado, donde él podrá aniquilarlo sin que se entere nadie. Salta a la vista el paralelismo con *La muerte y la brújula*, donde Red Scharlach pesca a Lönnrot en la quinta de Triste-le-Roy; la diferencia consiste en que Scharlach atrae a Lönnrot con una teoría libresca, mientras que Jorge da Burgos usa como carnada un libro real. En *La muerte*, el asesino es más listo que el detective, que paga su *hybris* y pedantería con la vida; en Borges triunfa el Mal, aunque no sobre el Bien, sino sobre la Soberbia. En *Il nome*, el criminal es el soberbio, además de ser diabólicamente astuto (y sumamente docto), pero el investigador es aún más inteligente; en Eco es el Bien el que vence a la Soberbia. El final de Eco es fundamentalmente distinto del de Borges, pero la principal línea narrativa —con el criminal que logra atraer al detective a su antro con un libro o una teoría libresca— es básicamente la misma. Este parecido entre las dos obras se hace aún más evidente cuando recordamos que, antes de llegar Guglielmo al *finis Africae*, Jorge ya ha atrapado y muerto en un pasadizo secreto a Abbone, el abad: este soberbio padre espiritual de la abadía italiana corre la misma suerte que Erik Lönnrot.

Por fin, en relación con la influencia que Borges ejerce sobre la trama de *Il nome*, hay que mencionar el verdadero final de la novela, el cual consiste en que el lector debe darse cuenta de que Guglielmo —con toda su sabiduría y brillantez— no ha aclarado todos los misterios relacionados con los asesinatos. Antes aludí (en la nota 9 y el texto correspondiente) a que el detective franciscano permanece persuadido de que el miniaturista Adelmo se suicidó, cuando en realidad fue muerto por Malachia (que obraba por mandato o insinuación de Jorge). Se trata de un solo episodio de un gran subtexto que constituye uno de los aspectos más fascinantes de *Il nome della rosa*. Pues bien: resulta que esta idea de un subtexto, que debe escribir el lector activo después de acabar su lectura de la solución propuesta por el detective, corrigiendo los errores de éste, también proviene de *Ficciones*. En *Examen de la obra de Herbert Quain*, Borges sintetiza así una novela policial, titulada *Siame-se twin mystery*, escrita por aquél:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas originales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo... que... deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera (*Ficciones*, p. 83).

En otras palabras: la genial noción de extenderle al lector una silenciosa invitación a colaborar en la definitiva resolución de los crímenes, componiendo el último capítulo de la novela, sin duda la encontró Eco en *Herbert Quain*. En suma, tanto la trama como la subtrama de *Il nome* derivan de las breves pero muy enjundiosas páginas de *Ficciones*.

IV. CONCLUSIÓN

Hemos comprobado, entonces, una considerable influencia de Borges no sólo sobre la figura de Jorge da Burgos, sino en el prefacio pseudo-autobiográfico de *Il nome*, en algunas ideas y motivos que surgen a través de la novela, y ante todo, en su trama. La mayoría del influjo que hemos documentado proviene de una veintena de páginas de *Ficciones* (el prólogo, la primera parte de *Tlön, La muerte y la brújula*, un párrafo de *Herbert Quain*). Para probar una influencia literaria hay que atenerse a detalles concretos de trama, caracterización y motivos más o menos accesorios; por esto me he limitado en lo anterior a pormenores específicos. En cambio, los temas y las ideas son más universales y, por tanto, pueden derivar de fuentes más imprecisas. Pero una vez establecida la influencia de un autor sobre otro, mediante la cita de hechos particulares, es lícito mencionar coincidencias en aspectos más generales, tales como sus ideas claves o los puntos de vista que propugnan.

Desde esta perspectiva ideológica, llama la atención que tanto Borges como Eco acepten el relato policial como una forma «seria» de literatura, como un vehículo adecuado para exponer ideas sobre la vida y su sentido, sobre la relación del hombre con su prójimo y con Dios. Sin duda, ambos escritores disfrutaban del género detectivesco a lo Conan Doyle por sus méritos propios, es decir, por su cualidad de aventura emocionante y de juego y desafío a la inteligencia. Pero fuera de esto, parece posible que los dos autores le encuentren al cuento policíaco una dimensión más profunda, como una metáfora del Bien y del Mal en el mundo, o del hombre y su relación con Dios y el Demonio. Respaldo para esta posibilidad se halla en otra característica ideológica de sus obras: ambos escritores están profundamente interesados en la religión

(tema aún no estudiado en Borges, por extraño que esto parezca). El argentino suele aludir sólo de pasada a Dios y su culto (a veces lo hace en forma sutil: el constante juego entre los números 3 y 4 en *La muerte y la brújula* me parece referirse al cristianismo y al judaísmo, respectivamente), pero lo hace insistente —hasta inexorablemente— revelando así una honda preocupación íntima. Eco, en cambio, trata el tema directa y exhaustivamente, dedicando tanto espacio como a su trama policíaca a la teoría y la práctica —sobre todo la última— del cristianismo a principios del siglo xiv.

Otro asunto común a la obra de Borges y la de Eco —y que tiene evidente relación con la religión— es el de la igualdad de todo el género humano: Borges expresa esta idea a través de sus postulados de que todos los hombres son en realidad uno solo, y de que la modestia es una cualidad absolutamente imprescindible; Eco trata la noción en sus reiteradas defensas de la gente sencilla (*i simpliciter*), que él afirma es más inteligente en muchos aspectos que la culta, la cual suele adolecer de la arrogancia tan condenada por Borges. En cambio, un tema que no encuentra expresión literaria en Borges, pero que es central en *Il nome della rosa*, es el del amor (estoy persuadido de que el misterioso nombre aludido en el título de la novela es *Rosa*, que debe ser como se llama la campesina tan entrañablemente amada por Adso). ¿Sería que el autor de *Ficciones* prefirió insinuar la importancia de este sentimiento mediante el recurso del silencio, de acuerdo con lo que nos dice en *El jardín de senderos que se bifurcan*?

Para concluir, consideremos un fascinante y espinoso problema relacionado con la influencia de Borges sobre Eco: muchos lectores de *Il nome* se habrán preguntado por qué Eco hace que Jorge da Burgos, la figura modelada sobre Borges, sea el antagonista de la obra¹¹. Después de documentar que el influjo del escritor argentino sobre el italiano es aún mayor —con mucho— de lo que antes se pensaba, con más razón debemos plantearnos esa pregunta: si Eco admira tanto la obra de Borges, y la aprovecha tanto en su propia creación, ¿cómo hace de su *alter ego* literario un asesino que mata repetidas veces a sangre fría, al tiempo que se cree nada menos que el instrumento de Dios? Para responder, yo diría que el retrato físico y biográfico y el nombre de Jorge da Burgos constituyen un medio usado por Eco para reconocer sus deudas literarias. Esto lo hace Eco no sólo con Borges, sino también con A. Conan Doyle, el otro gran autor a quien tanto debe *Il nome*. El carácter de Guglielmo está basado sobre el de Sherlock Holmes, como es

¹¹ Giovannoli alude a esto en su introducción a los *Saggi*, p. 18.

bien sabido¹², y Eco acusa recibo del préstamo mediante los expedientes de copiar el retrato físico de Guglielmo de la descripción de Holmes, tal como aparece hacia el principio de *Un estudio en rojo*¹³, y de darle a su personaje un nombre —*da Baskerville*— que hace pensar inmediatamente en el detective inglés. Paralelamente, Eco reproduce en su antagonista el retrato físico de Borges (éste no creó un gran personaje que lo representara, como Holmes), y le dio un nombre claramente calcado sobre el del escritor argentino. Está visto, entonces, que Eco adopta procedimientos iguales en los casos de Conan Doyle y Borges para indicar al lector cuáles son sus modelos más importantes. Quizá lo natural hubiera sido que el *alter ego* de Borges fuera el héroe de la novela, pero como ese puesto estaba ya ocupado por el descendiente de Holmes, no quedaba más remedio que asignarle el papel del antagonista. Así Eco crea una ambigüedad más para un libro repleto de enigmas y de desafíos a la diligencia e inteligencia del lector que desee penetrar bajo su superficie.

¹² Véanse, por ejemplo, las numerosas referencias en los *Saggi*. Sin embargo, como en el caso de Borges, las observaciones suelen ser generales, limitándose a *El podenco de los Baskerville*.

¹³ *The Complete Sherlock Holmes* (Garden City: Doubleday, 1922?), p. 9 (capítulo II, párrafo 2 y 3).