

Periodismo, literatura y semiótica en *Número cero* de Umberto Eco

Alfredo Tenoch Cid Jurado*

El periodismo en la literatura y la literatura en el periodismo

El connubio entre literatura y otros sistemas de registro de la memoria es amplio y ha sido estudiado a profundidad en sus combinatorias más frecuentes: literatura y cine, literatura y arte, literatura y periodismo. Precisamente desde la literatura es posible constatar la existencia de diversas obras basadas en hechos reales, reportados a manera de ficción por motivos diversos: *i*) un carácter estrictamente personal (Mario Vargas Llosa y *La tía Julia y el escribidor*); *ii*) por exclusiones en coyunturas políticas específicas (George Orwell y *Homenaje a Cataluña [Homage to Catalonia]*); *iii*) de tramas entrelazadas con la realidad de un hecho verídico (Truman Capote y su *A sangre fría [In Cold Blood]*). La estrecha relación entre dos mundos, el real y la ficción, ha sido desde siempre un problema semiótico que tiene su base en la capacidad inserta en el signo para mentir, según observó Umberto Eco en sus estudios pioneros sobre el signo (1975). Por tal motivo, explorar la relación entre el mundo de ficción generado a partir de un evento de la realidad se convierte en la necesidad de identificar su posibilidad real y, sobre todo, profundizar en su verosimilitud. En el primer caso actúa gracias a las redes tejidas entre la realidad y la ficción, mientras que el segundo debe observar procesos lógicos en el interior del relato que permitan su existencia en el mundo creado dentro de esa narración, como señaló el propio Eco a partir de las nociones de mundo posible coincidentes con los trabajos de Stalnaker (1976) y los trabajos posteriores de Doležal (1998).

La concatenación de eventualidades ha alimentado la colaboración entre ambos mundos, como demuestran las obras de Jules Verne al predecir el nacimiento de internet, el submarino nuclear y los trillados viajes a la Luna.¹ El problema obligó al semiólogo, literato, periodista y editor a dedicar un par de textos al respecto: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, de 1979 (traducido en 1987 como *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*), e *I limiti*

* Profesor investigador, UAM (alfredo.cid.jurado@hotmail.com).

1. Véanse, por ejemplo, los trabajos reunidos en el número 11 de la revista *Communications*, publicada en 1968, coordinado por Tzvetan Todorov, bajo el tema *Recherches sémiologiques le vraisemblable* (La investigación semiótica de lo verosímil). Al explorar la conexión entre la realidad y la escritura en sus diversas facetas —el periodismo, la literatura y, por extensión, el cine y el psicoanálisis— se recorre el espectro semántico de lo verosímil y su relación con la realidad (Todorov, 1968, 1970).

dell'interpretazione, de 1990 (traducido en 1995 como *Los límites de la interpretación*), para abordar esa estrecha relación entre realidad y mundo de ficción. La obra literaria de Umberto Eco, por otro lado, mantuvo un fuerte nexo con las reflexiones de carácter filosófico y teórico desde una trinchera poco común para un profesor universitario: el periodismo y su columna "La bustina di Minerva" (La bolsita o el envoltorio de Minerva).² Los nexos entre la realidad y la observación científica necesaria para su comprensión y explicación permearon su vasta producción literaria, donde aquellos remanentes teóricos se deslizan hacia su obra escrita sin dejar de carecer de su especial sentido del humor, tal como sucede con un Jorge de Burgos, ciego y con el control de la biblioteca del monasterio en *El nombre de la rosa (Il nome della rosa)*, que hace un guiño a Jorge Luis Borges; o las teorías del complot y el uso semiótico de la mentira en *El cementerio de Praga (Il cimitero di Praga)*. Los conceptos semióticos en torno a la mentira, el complot, la risa, por citar sólo algunos, fueron convertidos por el semiólogo italiano en evidencias capaces de ser explicadas y explicitadas en el interior de un *romanzo* (novela) más que expuestas en un complejo tratado de historia.³

En esa línea, Umberto Eco escribió un libro fruto de reflexiones provenientes de distintos ámbitos, todos ellos concernientes a su trabajo intelectual: el periodismo, la literatura, la filosofía del lenguaje, su marcada bibliofilia y el compromiso ético con su sociedad. Los puentes no resultaron tan evidentes en la interacción entre esos distintos campos como se muestran en otros ámbitos, pero sí en el existente entre la semiótica y la literatura. El texto que Eco elaboró en su última novela publicada no es un trabajo depositario de *avanzi* o sobrantes semióticos, colorantes para un relato enriquecido, o bien de *divertimenti semiotici* (divertimiento semiótico), sino una crítica social en un mundo que va reconfigurando sus espacios de aprendizaje, de debate, de confrontación.

Con la aparición en el mundo de las letras de *Número cero (Numero zero)*, de 2015, surge el interés en reflexionar acerca de los nexos que pueden unir las distintas esferas en las que el intelectual italiano se desarrolló durante cuatro décadas o más. A partir de observaciones puntuales en los varios niveles de contenido es necesario tomar en cuenta aspectos que permiten evidenciar los nexos clarificadores para la antropología visual y la semiótica de la imagen. Las distintas teorías del texto literario, de los mundos posibles y de la semiótica aplicada al hecho cotidiano hacen posible destacar el valor de los aspectos elegidos para el análisis y para la comprensión del alcance de su obra.

La semiótica de lo semiótico, el punto de partida

El año de 1975 revistió una serie de eventos importantes para la semiótica cognitiva y para la naciente semiótica general. Por una parte comenzaron a reunirse las actas que posteriormente integrarían

2. "La bustina di Minerva" es el nombre de la columna que Umberto Eco escribió en la revista *L'Espresso* a partir de 1985. Existen diversos volúmenes que reúnen algunos trabajos presentados como entregas. De acuerdo con el autor, el volumen que contiene las más sobresalientes lo editó Bompiani (Eco, 1999).

3. Al respecto existe una reflexión propia sobre los nexos entre teoría semiótica y obra literaria, contenida en el artículo "Indexicalidad, iconismo y simbología en la obra literaria de Umberto Eco" (Cid, 2014).

A *Semiotic Landscape (Un paisaje semiótico)*, del primer congreso mundial de la Asociación Internacional de Semiología, celebrado en junio de 1974, donde trabajaron Seymour Chatman, Jean-Marie Klinkenberg y Umberto Eco como compiladores y editores (Chatman, Eco y Klinkenberg, 1979). Por otra parte, y en consecuencia lógica con lo anterior, apareció publicada la primera edición del *Trattato di semiotica generale (Tratado de semiótica general)* de Umberto Eco (1975, 1977). Ambos eventos se ubicaban en el interior de un mismo proceso, pues se trataba de establecer, a partir de la experiencia y de la reflexión colectiva realizada en cada una de las intervenciones del congreso, las bases epistemológicas de un campo del saber que precisamente se iba definiendo como una disciplina de carácter “general”. El tratado obedecía, entre otras cosas, a la necesidad puesta en evidencia con la publicación en italiano de los apuntes del semiólogo francés Roland Barthes para sus estudiantes, contenidos en *Éléments de sémiologie (Elementos de semiología)*, impresos por la editorial de Gonthier en una primera versión (Barthes, 1964, 1971). Se hacía clara la necesidad de manuales para la disciplina emergente en el marco del estudio de la comunicación y la cultura. Uno de los resultados de ambos esfuerzos desembocaría, de hecho, en la aparición posterior de la “culturología”, actualmente denominada también “semiótica de la cultura”, que Eco (1975: 36) cobijaba bajo la siguiente hipótesis de carácter mediador entre dos posiciones contrapuestas: “l’intera cultura dovrebbe essere studiata come un fenomeno di comunicazione fondato su sistemi di significazione” (“Los sistemas de significación pueblan cada fenómeno comunicativo sobre el cual reposa toda cultura”). Del mismo modo, los sistemas signícos y su interacción fueron observados unos años antes por Yuri Lotman (1971) y posteriormente por Eric Landowski (1986) y Eliseo Verón (1987), como vehículos en los cuales circula toda cultura.

La semiótica de carácter general dio inicio al destacar el componente principal de su nivel filosófico, y entendía a la disciplina aplicada como una especie de “brazo armado”, una descripción que Eco expuso jocosamente de ese modo en diversas entrevistas. La cultura es el campo de acción, y la comunicación constituye la materia prima para la investigación, la identificación de objetos de estudio, de lenguas objeto sobre las cuales individuar comportamientos, trascendencias y modos de transmitir y conservar la memoria colectiva. Desde tal perspectiva, si las redes textuales hacen posible la evidencia de una semiosis de carácter social, es decir, de una lectura intersubjetiva del significado que mantiene la cohesión y la coherencia de los grupos humanos, garantiza también la interconexión de las acciones significativas que derivan de los actos con los cuales los textos transmiten el significado, que no es otra cosa que la esencia de una cultura. Es por eso que la interconexión entre sistemas semióticos posee la imponente capacidad de reflejar cada contenido cultural en cualquier manifestación textual producida en su interior. Si el significado pasa por todo sistema signíco en cualquiera de las formas textuales que pueda asumir, su circulación es continua e irrefrenable. Por tal motivo no resulta aventurado afirmar que si la cultura es “la actitud individual ante el signo”, dicha actitud sólo se muestra por medio de la interpretación de las formas textuales que caracterizan a esa cultura, por medio de su interconexión necesaria y por el nivel semántico que la sustenta. En ese marco se localiza la última producción literaria de Umberto Eco.

El mundo posible de un mundo real: hacia el mundo de ficción

La relación entre mundos posibles y literatura ha sido explorada desde distintas perspectivas, en un intento por dotar al estudio del campo de instrumentos que permitan explicar el funcionamiento de una obra en su relación con el intérprete-lector-receptor.⁴ La noción de “mundo posible” resulta de mayor interés para comprender la lógica con la cual un evento puede ser narrado en el interior de un sistema de cognición ficcional como lo es una novela y reflejar propiedades que establecen las marcas necesarias de verosimilitud, y al mismo tiempo remiten a hechos considerados como posibles en su realización. Sin estos componentes, una narración carecería de lógica interna, de una estructura significativa reconocida por el lector. Eco define el mundo posible como

[...] un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones en el que, para cada proposición [existe un mundo posible], p o $\sim p$. Como tal, un mundo [posible] consiste en un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*. Como algunas de esas propiedades o predicados son *acciones*, un mundo posible también puede interpretarse como un *desarrollo de acontecimientos*. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las *actitudes proposicionales* de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etcétera [Eco, 1979, 1987: 181].

El autor ahonda en una serie de consideraciones ulteriores que permiten comprender su aplicación de una teoría, procedente de las ciencias duras, aplicada al estudio de la narratividad literaria. Algunas características identificables del mundo posible muestran que: *i*) un mundo posible es una “construcción cultural” (Eco, 1979, 1987: 183); *ii*) dentro del marco de un enfoque constructivista de los mundos posibles, también el llamado mundo real de referencia debe considerarse una construcción cultural (Eco, 1979, 1987: 186); *iii*) construir un mundo significa atribuir determinadas propiedades a determinado individuo (Eco, 1979, 1987: 191); *iv*) el carácter esencial de una propiedad es algo que depende del *topic* (tópico sensible). El *topic* es el que determina cuál debe ser la estructura mínima del mundo en cuestión (Eco, 1979, 1987: 199); *v*) la identidad a través de los mundos consiste en “reconocer algo como persistente a través de estados de cosas alternativas” (Eco, 1979, 1987: 204); *vi*) es necesario establecer la manera de accesibilidad entre mundos (Eco, 1979, 1987: 205). Gracias a esas propiedades presentes en la fábula desarrollada por medio de un entramado, el lector-receptor demuestra la capacidad de poner en relación ambos mundos, sirviéndose de las indicaciones depositadas por el autor del texto.

En una reflexión posterior regresa a la definición operativa de “mundo posible” aplicable al análisis literario, consistente en operaciones lógicas por parte del lector. De este modo Eco precisa,

4. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Jerome Bruner que exploran la relación entre mundos posibles y realidad mental, desde una perspectiva de la psicología cognitiva y diversos enfoques desde la semiótica narrativa (Bruner, 1986, 2004).

con miras a una definición de carácter metodológico: “Al ser un artificio cultural, un mundo posible no puede identificarse con la *manifestación lineal del texto* que lo describe. El texto que describe este estado o curso de acontecimientos es una estrategia lingüística destinada a suscitar una interpretación por parte del Lector Modelo” (Eco, 1990, 1995: 218).

El mundo posible opera entonces en su relación con el mundo real; depende así de la cultura que determina los dos mundos y los “amueblamientos” que permiten una serie de conexiones entre ambos. Las relaciones son únicamente válidas gracias a la cooperación interpretativa de quien actúa en fruición sobre el texto. “La noción de mundo posible amueblado se demuestra útil al tratar muchos fenómenos que atañen a la creación artística. Sin embargo no debería abusarse de ella” (Eco 1990, 1995: 219). Su potencial analítico ha sido señalado también por Doležel cuando tiende a precisar: “Considerar los mundos posibles como construcciones humanas apea el concepto del pedestal metafísico y lo convierte en una herramienta potencial de la teorización empírica” (Doležel, 1998, 1999: 32). Precisamente el trabajo radicado en la teorización empírica es el que permite reconocer uno de los principales vínculos entre sistemas semióticos y su capacidad de mantener cohesionados los lazos de semiosis capaces de reproducir y transmitir a toda cultura.

La existencia de mundos posibles en distintos campos del saber obliga a subrayar el carácter específico del concepto en el mundo literario. El propio intelectual checo, residente en Canadá, observa al respecto: “Los mundos ficcionales de la literatura, como ya hemos afirmado, son un mundo especial de mundo posible; son artefactos estéticos construidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales” (Doležel, 1998, 1999: 34).

Sin embargo, el valor estético no debe ser considerado el legado de mayor valor del mundo ficcional de la literatura, ya que la presencia de su trabajo cognitivo y fundamentalmente ontológico reviste también la importancia del mensaje o la función del relato literario. No se trata de privilegiar en la observación al más evidente, sino a la interacción resultante de todos los estratos de significado, que incluyen además al patémico y al estésico. Precisamente tales niveles deben ser vistos en su interacción como un todo, con una tarea específica por alcanzar necesariamente gracias a la cooperación interpretativa del lector, el cual, al seguir las indicaciones, puede lograr saber el modo de jerarquizar y de ordenar la información contenida en el relato.

Las críticas al uso del término de “mundo posible” en literatura llevaron a Umberto Eco a especificar la carga semántica atribuida a ese concepto, al considerarlo inserto en un sistema de significación como es la literatura: “[...] el mundo de la literatura es tal que nos inspira la confianza de que hay algunas proposiciones que no pueden ponerse en duda, y nos ofrece, por lo tanto, un modelo (todo lo imaginario que quieran) de verdad” (Eco, 2002a, 2002b: 15).

La pregunta parte entonces del hecho de establecer: ¿de qué manera la noción de relación entre mundo posible-mundo real hace posible extraer la descripción del periodismo, su conformación y comportamiento en una novela de carácter ficcional?

El contenido del contenido, de la trama a la fábula

Los estudios iniciales de la narratividad debieron distinguir la diferencia entre trama y fábula (Barthes, 1964). El punto de partida diferencial hace posible establecer la colocación de una serie de elementos constitutivos como parámetros para observar los tipos de información contenidos en una trama capaz de apuntalar la fábula por narrar. Eco observó que “[...] la necesidad narrativa es diferente de la necesidad lógica. La necesidad narrativa es un principio de identificación” (Eco, 1990, 1995: 225). La tarea del lector radica así en reconstruir la fábula; es decir, dar a la historia el orden lógico necesario para su comprensión, sin importar el orden secuencial en que ha sido expuesta, y en ese orden debe aparecer como una sucesión temporalmente organizada, y al mismo tiempo poder bosquejar los diversos mundos representados en el interior del relato (Eco, 1990, 1995).

La estructura consiste entonces en seguir un entramado de situaciones que hacen posible invocar la caridad interpretativa del posible lector mediante una serie de intrigas situadas a manera de matrioskas. El libro en cuestión, *Número cero*, habla precisamente de la historia de un libro que debe ser escrito y que cuenta la inexistencia de un diario, plantea un relato pero establece el inicio de las redes textuales construidas y mostradas en el interior de la fábula de base. El reconocimiento de tales redes recurre a diversos artificios que van desde el cambio de tipografía del primer capítulo: en la versión en español comienza con Futura, para después utilizar, en los capítulos restantes, Times New Roman. El relato mismo explica:

Escribir una novela policiaca ajena era fácil, bastaba con imitar el estilo de Chandler, o a lo sumo el de Spillane: lo malo es que, cuando intenté esbozar algo mío, me percaté de que para describir a alguien o algo me remitía a situaciones literarias: no era capaz de decir que fulanita paseaba una tarde tersa y clara sino que decía que caminaba “bajo un cielo de Canaletto”. Luego me di cuenta que eso lo hacía también D’Annunzio: para decir que una tal Constanza Landbrook tenía cualidad, escribía que parecía una creación de Thomas Lawrence, de Elena Muti observaba que los rasgos de su fisonomía recordaban ciertos perfiles de Moreau el joven, y Andrea Sperelli recordaba el retrato del gentilhomme desconocido de la Galería Borghese. De este modo, para leerse una novela, el lector tendría que dedicarse a hojear los fascículos de cualquier historia del arte en venta en los quioscos [Eco, 2015b: 22].

Las redes entre sistemas son reconocidas desde el inicio del relato. Paralelamente al desarrollo de las tramas, su colocación funciona de manera tal que el lector deba remitirse a un conocimiento previo de los acontecimientos y reconocerlos como propiedades de verdad en el interior de la novela. El contenido del texto está determinado por los contenidos de la cultura que los produce; al menos ésta es la esencia demostrada por Umberto Eco en su amplia trayectoria periodística y en este ejercicio narrativo de ficción literaria.

El periodismo literario: del arte a la realidad, del mundo posible al mundo real

En 1983, Umberto Eco publicó un ensayo acerca de las redes tejidas por los medios donde, en apariencia, la huella del emisor se desvanecía hasta parecer opaca. En contraposición, el arte dejaba claro ese proceso comunicativo, observado como un diagrama que discurre de un polo inicial a una fase terminal, generando amplias discusiones en las teorías de la comunicación. La molesta opacidad obligaba a formular, al menos en el caso de una nota periodística:

[...] ¿Hay algo más privado que una comunicación telefónica? ¿Y qué ocurre cuando alguien entrega en el juzgado la grabación de una comunicación telefónica privada, de una comunicación telefónica hecha para ser grabada, y para ser entregada al juez, y para que el “topo” del palacio de justicia la entregue a los periódicos, y para que los periódicos hablen de ella, y para que las investigaciones queden comprometidas? ¿Quién ha producido el mensaje (y su ideología)? ¿El cretino que ignorante hablaba por teléfono, el que lo ha entregado al juzgado, el juez, el periódico, el lector que no ha comprendido el juego y perfecciona, de boca en boca, el suceso del mensaje?

Éranse una vez los mass-media. Eran malos, como se sabe, y érase un culpable. Y estaban las voces virtuosas que lo acusaban de sus crímenes. Y el arte (¡ah, por fortuna!) que ofrecía alternativas a quienes no eran prisioneros de los media.

Bien, todo ha terminado. Hay que volver a preguntarse qué es lo que sucede desde el principio [Eco, 1984, 1986: 198-199].

Sin duda, la reflexión anterior es el resultado de los tiempos que vivía la ética periodística en el momento que el ensayo “La multiplicación de los media” (Eco, 1984, 1986: 198-199) fue publicado y que, lejos de constituir el paso por un momento turbio en la historia del periodismo, el hecho se convirtió en norma, en regla de comportamiento incluso ético. La concepción de una cadena comunicativa, de la que el periodismo aparece como un eslabón más, sólo puede ser narrada gracias al juego del contenedor dentro de un contenedor previo, del mismo modo como funciona una matrioska.

El problema de la ética individuado por Eco sólo puede ser narrado desde una posición meta-semiótica, y ése es el carácter que imprime a la literatura su función, en tanto “meta” radica en explicar el funcionamiento de una semiótica previa: ¿el periodismo?, ¿el discurso científico?, ¿la nota informativa?, ¿el registro de los hechos acontecidos?

Gracias al sentido de los juegos de ocultamiento, entre sistemas que fagocitan sistemas, es posible comprender el razonamiento expresado por Braggadocio, personaje que dialoga con Colonna, periodista en torno a los 50 años, protagonista de la novela *Número cero*. La concepción periodística de Braggadocio, cuyo juicio del periodismo reposa en la “definición ingenua” —como la describe Eco en su *Trattato*—, pero de sesgo empirista, la cual se manifiesta del siguiente modo:

—No lo niego, pero mi padre me acostumbró a no creer en las noticias a pies de juntillas. Los periódicos mienten, los historiadores mienten, la televisión hoy miente. ¿No viste en los telediarios de hace un año, con la guerra del Golfo, al cormorán cubierto de alquitrán que agonizaba en el golfo Pérsico? Luego se comprobó que en aquella estación del año era imposible que hubiera cormoranes en el golfo, y esas imágenes se remontaban a ocho años atrás, a los tiempos de la guerra entre Irán e Irak [Eco, 2015b: 42-43].

El entramado de contenedores se muestra como estrategia de verosimilitud y permite poblar un mundo posible a través de visualizar y construir una serie de imágenes contenidas en aspectos fundamentales en la ética y en la concepción filosófica del autor. Al atribuir determinadas propiedades a un determinado individuo, requisito *sine qua non* para erigir un mundo posible, hace que el personaje circunstancial pueda explicar la noción de periodismo con la cual se confronta el periodista Colonna —personaje principal de la novela— en su diálogo con su colega Braggadocio:

—Vamos a ver, no era de esos que aún afirman que el Holocausto no existió, pero no se fiaba del relato que construyeron los liberadores. Testimonios exagerados todos ellos, me decía, he leído que según algunos supervivientes, en el centro de un campo había montañas de ropa de los asesinados que tenían más de cien metros de altura. ¿Cien metros? ¿Te das cuenta, me decía que una pila de cien metros con forma de pirámide tiene que tener una base más ancha que el área de todo el campo de concentración?

—Él no tenía en cuenta que quienes han asistido a algo tremendo, cuando luego lo evocan, usan hipérbolos. Tú asistes a un accidente en la autopista y cuentas que los cadáveres yacían en un lago de sangre, pero no pretendes hacer creer que fuera tan grande como el lago de Como; sencillamente quieres dar la idea de que había mucha sangre. Ponte en el pellejo de uno que recuerda una de las experiencias más trágicas de su vida [...] [Eco, 2015b: 42].

En ese mundo posible, Umberto Eco activa un conocimiento, producto de su trabajo como profesor universitario, contenido en la tesis doctoral de Valentina Pisanty (1998), publicada con el título *L'irritante questione delle camere a gas. Logica del negazionismo* (El irritante problema de las cámaras de gas. La lógica del negacionismo), la cual se convierte en un elemento que va a amueblar el mundo ficcional de su relato, dotándolo de valores confrontables con los hechos registrados como reales por medio de sus interpretaciones. Entonces la estrategia utilizada se logra gracias a la palabra del padre del interlocutor de Colonna, y el propio Colonna explica el mecanismo semiótico que hace posible la lógica relacional entre un acontecimiento externo al texto, en un elemento explicativo del razonamiento del personaje Braggadocio. De esta manera, el hecho narrado en las interpretaciones sobre el Holocausto se convierte en unidad de verosimilitud en el interior del texto, pero hace posible a Eco explicar, al mismo tiempo, el funcionamiento ingenuo de una lógica negacionista, y convierte el fragmento de la novela en un discurso divulgativo que explica de manera pseudoingenua un problema de ética presente en la historia contemporánea.

Se trata así de un ejercicio de continuidad en la forma de construir un mundo ficcional en el interior de una novela. En efecto, Eco demuestra su predilección por los hechos contenidos en la historia, depositados a manera de memoria sobre alguna forma de registro consultable para ser colocados, amueblando posteriormente sus relatos a lo largo de su obra literaria. El tipo de soporte puede variar: una pintura, una fotografía, un mapa, un conjunto de memorias, etcétera, a partir de los cuales será posible erigir un microrrelato capaz de poblar verificativamente y de manera verosímil la narración en cuestión. Es precisamente en ese sentido que Jacques Le Goff observa como forma continua una necesidad de historia (*il bisogno di storia*), y así la denomina:

Nella storia Umberto Eco trova gli incroci di spazi e di tempo, le strutture spazio-temporali che sono anche quelle del romanzo da cui ricava la possibilità di essere nel passato e nel mondo un fervente viaggiatore ed esploratore. Egli ricerca quel di più di verità, di realtà, d'autenticità che oggi determina il successo del romanzo storico, ma che per lui è soltanto l'approdo migliore ai problemi di oggi, nella lunga durata⁵ [Le Goff, 1990: 7].

La necesidad de incluir historia fortalece un nexo entre la narratividad puesta en juego y las conexiones lógicas entre el espacio y el tiempo, al grado de determinar la estructura narrativa. La apuesta reside en contar la historia gracias a los relatos que enriquecen de verosimilitud la narración contada. La tarea requiere ahora intersectar el quehacer periodístico con los personajes de la novela y el hecho histórico que permite dar verosimilitud al hecho narrado. Se trata así de tres dimensiones: la primera se refiere a la narración del relato, la segunda al lenguaje periodístico y la ética con la cual viene determinado su uso, y la tercera al hecho histórico con el cual se consigue el cruce de las estructuras espacio-temporales del entramado de la novela.

Número cero: la metasemiótica

La primera reflexión que nace del sistema estructurado utilizado en la novela *Número cero* remite de manera irremediable a la función metasemiótica que la literatura debe propiciar en el ejercicio periodístico de la ética. Según observa Eco en sus escritos sobre el tema (2002a, 2002b), al poseer funciones específicas a la literatura logra en la conformación estructural los siguientes efectos sociales: *i*) actuar como garante de la continuidad de los sistemas de comunicación; en el caso específico, la lengua natural, ya que “[...] mantiene en ejercicio a la lengua como patrimonio colectivo [...]” (Eco, 2002a, 2002b: 10) y da como resultado identidad y sentido de comunidad frente a los fenómenos circunstanciales de

5. [T. del A.] “En la historia, Umberto Eco encuentra los cruces de espacios y de tiempos, las estructuras espacio-temporales —que son también las de la novela—, de las cuales recaba la posibilidad de estar en el pasado y ser en el mundo un ferviente viajero y explorador. Él busca ese poco más de verdad, de realidad, de autenticidad que hoy determina el éxito de la novela histórica, pero que para él, y solamente para él, consiste en un punto de llegada mejor para los problemas de hoy, proyectados en la larga duración” (Le Goff, 1990: 7).

las tramas; *ii*) hacer necesario “modelizar” el pensamiento de distintas maneras —de ahí su riqueza cognitiva—, a fin de respetar las normativas que rigen el proceso hermenéutico, ya que “[...] nos obliga a un ejercicio de fidelidad y de respeto en el marco de la libertad de interpretación [...]” (Eco, 2002a, 2002b: 12); *iii*) lleva a la narratividad a cubrir un rol de organización social del significado, el cual circula gracias a los componentes de un relato. Si la fábula permanece y no cambia, la trama hace posible la transformación de una misma historia en diversas variantes gracias a los diversos recursos narrativos utilizados. El resultado es un reenvío continuo a fábulas anteriores, las cuales se van enriqueciendo gracias a los aportes ofrecidos por las tramas. Esto se observa en una acción principal: “Los personajes migran. Podemos hacer afirmaciones verdaderas sobre los personajes literarios porque lo que les pasa está registrado en un texto, y un texto es como una partitura musical” (Eco, 2002a, 2002b: 15). En la esencia de esa migración se sitúa la verosimilitud y la conexión con un mundo real, pero además la posibilidad de dotar al personaje de valores éticos, reconocidos fuera de las tramas de una novela que están garantizados por los relatos mismos. A fin de cuentas, Eco toma como referente a la función literaria en sus posibilidades y tareas sociales, y se sirve de ella como tribuna ideal para reflexionar sobre el problema ético, en este caso del periodismo.

Las estrategias que derivan del ejercicio literario de escritor, semiólogo, periodista y editor hacen posible crear conexiones y garantizar distintos niveles de interpretación. A partir de la conjunción entre cada una de sus esferas de acción, Umberto Eco logra un uso en función de cada una de ellas: *i*) desde la literatura, el periodismo puede ser abordado como una semiótica puesta en discusión y narrada a partir de sus efectos y prácticas negativas, dado que el sistema de valores ontológicos reestructura los valores éticos al final del relato puestos en juego por las tramas; *ii*) desde el periodismo, la experiencia de su metasemiotización literaria hace posible explicar el funcionamiento semiótico al momento de construir una propia realidad, incluso circunscrita en el interior de un mundo ficcional; *iii*) desde la semiótica, se concentra en tres tareas: 1) el trabajo descriptivo, en el cual descansa todo primer acercamiento a un fenómeno comunicativo y ve su inicio lógico en las formas materiales; 2) el trabajo interpretativo basado en la identificación de los procesos lógicos sobre los que descansa —por ejemplo— toda estrategia textual, y prevé en sus efectos el comportamiento a partir de límites y ampliaciones, intención y extensiones textuales; 3) el compromiso evaluativo exigido al especialista es también un resultado de la novela, y consiste en examinar todo lenguaje, todo sistema semiótico con su doble valor: calificar los logros de un proceso comunicativo alcanzados, o bien sentar las bases y procedimientos para calificar los procesos y aun establecer criterios de enseñanza de las estructuras y contenido de un lenguaje, de un sistema semiótico inclusive.

Se trata entonces de colocar el pensamiento del filósofo italiano en el interior de una tarea radicada en establecer una función orquestadora para la semiótica con la cual evaluar las imágenes no solamente representadas, sino aquéllas conceptuales, aquellas que hacen posible el valor cognitivo de una reflexión sobre el modo de actuar de los sistemas semióticos para reproducir, reflejar, interpretar la llamada “realidad”. Ése es el reto de *Número cero*.

Bibliografía

- Barthes, R. (1964). *Éléments de sémiologie*. París: Gonthier.
- ____ (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- Bruner, Jerome (1986). *Actual Minds. Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (2004). *Realidad mental y mundos posibles* (Beatriz López, trad.). Barcelona: Gedisa.
- Cid, Alfredo Tenoch (2014). "Indexicalidad, iconismo y simbología en la obra literaria de Umberto Eco". *Semiosis* [tercera época], x (19), pp. 117-134.
- Chatman, Seymour, Eco, Umberto, y Klinkenberg, Jean-Marie (eds.) (1979). *A Semiotic Landscape. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan, June 1974*. La Haya: Mouton Publishers.
- Doležel, Lubomír (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Londres: Johns Hopkins University Press.
- ____ (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco.
- Eco, Umberto (1975). *Trattato di semiótica generale*. Milán: Bompiani.
- ____ (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- ____ (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milán: Bompiani.
- ____ (1984). *Semiologia quotidiana*. Milán: Bompiani.
- ____ (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1987). *Lector in fábulas. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milán: Bompiani.
- ____ (1995). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1999). *La bustina di Minerva*. Milán: Bompiani.
- ____ (2002a). *Sulla letteratura*. Milán: Bompiani.
- ____ (2002b). *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR.
- ____ (2015a). *Numero zero*. Milán: Bompiani.
- ____ (2015b). *Número cero*. Barcelona: Lumen.
- Landowski, Eric (1986). "Socio-semiotique". En Algirdas Julius Greimas y Joseph Courtés. *Sémitoqué. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II* (pp. 207). París: Hachette.
- ____ (1991). "Sociosemiótica". En Algirdas Julius Greimas y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, II* (Hermis Campodónico Carrión, J. Courtés y Enrique Ballón Aguirre, trads.). Madrid: Gredos.
- Le Goff, Jacques (1990). "Prefazione". En Francesca Pansa y Anna Vinci. *Effetto Eco*. Roma: Nuova Edizioni del Gallo.
- Lotman, Yuri M. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- ____, Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

- _____, Uspensky, Boris (1971). "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura" (pp. 168-193). En Lotman (2000).
- Pisanty, Valentina (1998). *L'irritante questione delle camere a gas. Logica del negazionismo*. Milán: Bompiani.
- Stalnaker, Robert (1976). "Possible Worlds" (Symposium Papers). *Noûs*, 10 (1), pp. 65-75.
- Todorov, Tzvetan (comp.) (1968). *Communications* (11). París: Seuil.
- _____, (comp.) (1970). *Lo verosímil* [Comunicaciones] (Beatriz Dorriots, trad.). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Verón, Eliseo (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.