

UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A *EL PÉNDULO DE FOUCAULT*

LUCÍA IRMA CÉSPED BENÍTEZ*

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile

Resumen: Este trabajo pretende desbrozar el camino para acceder a una mayor comprensión de *El Péndulo de Foucault*¹ (Eco, 1989), verdadera arqueología de la cultura cristiano occidental. Para tal fin se analizan las claves que permiten relacionar el mensaje con los códigos originales y que pueden ser reconstruidos en el proceso de la interpretación contextual de la novela de Eco: el sistema tradicional hebreo conocido como el árbol sefirótico o cabalístico, aplicable a todo nivel de conocimiento, y la estructura fractálica que ofrecen, en su diagrama, la novela y el árbol mismo.

PALABRAS CLAVES: CÁBALA, FRACTAL, SEMIOLOGÍA, SEMIOSIS, TRADICIÓN

Abstract: *This essay expects clarifying, in minor part, the way to gain access for a major understanding of El Péndulo de Foucault, true archeology of the Western Christian Culture. For this purpose, it analyzes the keys that allowing the relation between the message with the original codes, and that can be rebuilt in the process of contextual interpretation of Eco's novel: the Hebrew traditional system known as the Sephirothic or Kabbalah Tree, applicable in all knowledge level, and the fractal structure, offering, in its diagram, the novel and the tree itself.*

KEY WORDS: KABBALAH, FRACTAL, SEMIOLOGY, SEMIOTICS, TRADITION

*irma.cesped@gmail.com

¹ Umberto Eco, se citará en el texto con el número de páginas entre paréntesis.

INTRODUCCIÓN

El acto de coger, ver y, opcionalmente, adquirir un texto, involucra implícitamente transitar diversos niveles de realidad que entregan información, comunican y mueven o no a una acción:

- a) El nivel material y concreto del libro en sí, su impresión, su aspecto, la distribución de su portada, su volumen, precio o condiciones para adquirirlo.
- b) Un primer nivel mental que implica dar significado a las palabras impresas en su carátula, que apuntan a actos realizados previamente por un emisor ausente y que corresponden a otros tantos realizados por el lector: *acto locutivo*: leer el nombre impreso en la portada, Umberto Eco, y el título, *El Péndulo de Foucault*, proporcionan información sobre el nombre del autor y de su obra; *acto ilocutivo*, dirigido a transformarse en un *acto perlocutivo*, porque ahora se intuye lo que puede esperarse del escritor y de este texto específico.
- c) Este nivel del significado (nombre del autor, título de la obra, editores y/o traductores cuando es pertinente, editorial, y lugar de la edición) tras ser descifrado, puede despertar interés en el receptor para penetrar en ese mundo complejo y artístico que es el libro.
- d) En un nivel mental más profundo, funcionan, subyacen y son activados los conocimientos previos del destinatario del texto escrito: el género (o subgénero) literario al que pertenece la obra en cuestión. En el caso concreto de que se trate de una novela, la aceptación de un mundo ficticio, o que se ha hecho ficticio para entregar un mensaje mediante su verosimilitud o coherencia respecto a su sentido y mensaje, además de la estructuración tanto lingüística como semiótica.
- e) Una reacción personal subjetiva que puede o no responder a esas suposiciones previas y que abre la posibilidad de asumir un rol de comprador o adquirente y receptor en determinada circunstancia o reflexión.

En lo personal, las narraciones de Umberto Eco han atraído mi interés en más de una ocasión, lo que me induce, en un nivel de abstracción mental mayor a los anteriormente señalados, a tomar su obra como punto de referencia para mis propias reflexiones en torno al problema del significado dentro de la creación literaria.

UMBERTO ECO Y SUS NARRACIONES

Umberto Eco, profesor de semiótica de la universidad de Bolonia, nació en Alessandria, Piamonte, en 1931. Ha dedicado su especulación al estudio e indagación del significado, imprescindible en la vida humana, en su dimensión intelectual y cultural. La investigación de la semiología ha sido el centro de sus trabajos y se ha visto compelido a proponer nuevos modelos de interpretación. En sus primeros escritos enfoca, en su calidad de semiólogo, el problema de las comunicaciones: *Obra abierta*, *Apocalípticos e integrados*, *La estructura ausente*, *Tratado de semiótica general*, *Lector in fabula*, *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, *Los límites de la interpretación*, *Arte y belleza en la estética medieval*, *De los espejos y otros ensayos*, *Estructura ausente* y *El superhombre de masas*, son algunas de sus obras teóricas en las que analiza con rigor científico y lucidez analítica los signos, sus códigos y sistemas.

Como un complemento necesario a la exposición teórica, propia del discurso científico, el maestro incursiona en el decir analógico, propio de la ficción narrativa. En 1980 sorprende con una novela *El nombre de la rosa*; en 1989, *El Péndulo de Foucault*; en 1994, *La isla del día de antes*; en 2001 *Baudelino*; y recientemente, *La misteriosa flama de la reina Loana* en 2005.

El decir *científico* es preciso y definitorio. Nace de un método reflexivo; se basa en la observación, experimentación y se expresa en un lenguaje exacto. Pero no logra dar significado y explicación a la vida, a sus múltiples sentidos y a su polivalencia de interpretaciones posibles, versátiles en el tiempo y en las perspectivas y niveles de complejidad de su exégesis, aspectos a los que sólo se puede aludir, sin dar nombre específico. Entonces recurre al decir *analógico*, propio de la ficción, que no pretende una objetiva certeza sino la creación de un mundo de verosimilitud posible.

Cabe preguntarse por qué, cuándo y cómo un semiólogo decide escribir una novela. ¿Acaso la teoría semiológica requiere también del arte y de su expresión simbólica? ¿Quizá descubrió que para desarrollar en plenitud su pensamiento y expresar adecuadamente sus intuiciones semiológicas, necesitaba recurrir al discurso del mito? No en vano, como él mismo lo reconoce, nació a la investigación:

[...] atravesando bosques simbólicos donde habitaban unicornios y grifones, y comparando las estructuras pinaculares y cuadradas de las

catedrales con las puntas de malicia exegética ocultas en las tetragonales fórmulas de las *Summulae*, deambulando entre el Vico degli Strami² y las naves cistercienses, conversando afablemente con cultos y fastuosos monjes cluniacenses, vigilado por un Aquinate gordiflón y racionalista, tentado por un Honorio Augustoduniense, por sus fantásticas geografías en las que al mismo tiempo se explicaba *quare in pueritia coitus non contingat*, cómo llegar a la Isla Perdida y cómo atrapar un basilisco con la sola ayuda de un espejuelo de bolsillo y de una fe inmovible en el Bestiario. (Eco, 1984: 22)

“El hombre es, por naturaleza, un animal fabulador” (Eco, 1984: 19). Eco sostiene que escribe porque tiene ganas de escribir. Todo empieza en la palabra fundante de un mundo, expresado a través de la creación literaria. Tareas esencialmente humanas son hablar, escribir, leer (*homo loquax*). El hombre habla porque necesita expresarse, comunicar su interioridad, su visión del mundo, su hacer. La comunicación es un proceso de interrelación personal y social, de encuentro y autoconocimiento. A su imagen y semejanza, concibe también un Dios dicente, quien crea a través de su *Logos*, según la tradición bíblica conservada en el *Génesis*.

Pareciera que, a través de esta novela y de otras, Eco hubiera tenido presente al lector y buscara que comprendiera que cada lectura de una secuencia de signos puede llegar a afectar de modo permanente o transitorio el modo de actuar en el mundo. En el interpretante final se detiene la semiosis ilimitada. En cuanto mensaje poético, Eco ha definido la novela como una fuente continua de significados jamás inmovilizados en una sola dirección y que obliga a interrogarse siempre sobre la fidelidad de la propia interpretación, refiriéndola a la estructura del mensaje (Eco, 1984a: 114). En la obra están las claves para descubrirla, inmersas en el ambiente del que surgió; esas claves permiten relacionar el mensaje con los códigos originales que pueden ser reconstruidos en el proceso de la interpretación contextual.

En 1965, en *Apocalípticos e integrados* (Eco, 1984a: 111 y ss.), Eco señalaba la ambigüedad fundamental que caracteriza al mensaje poético:

² *Divina Comedia*, Paraíso X, 137: la rue de Fouarre, en París, donde estaban las escuelas de filosofía, citado en Umberto Eco, 1984.

[...] a propósito utiliza los términos de forma que su función referencial sea alterada. Para ello, pone los términos en relaciones sintácticas que contravengan las reglas consuetudinarias del código, elimina las redundancias de modo que la posición y función referencial de un término pueda ser interpretada de varios modos, elimina toda posibilidad de descodificación unívoca. El receptor debe deducir el código del contexto del propio mensaje. (Eco, 1981: 160 y ss.)

En la misma obra, agrega que el texto debe ser intencionado y autorreflexivo. Lo que, unido a su ambigüedad, facilita una información extremada que ofrece numerosas selecciones alternativas, tan válida cada una de ellas, que lo dejan al borde del rumor; sin embargo, el lector intuye, entre las brumas de dicha ambigüedad algo que, en su origen, dirige la descodificación y entonces empieza a examinar cómo está construido el texto para lograr acceder al mensaje que el autor quiso velar.

Dicho de otra manera, el texto aparece en su superficie lingüística como una cadena de artificios expresivos —fractálicos me atrevería a decir por su recurrencia— que se proponen para que el destinatario descubra, descifre y actualice. Por lo tanto, el discurso está incompleto en tanto que no se interpreta.

Toda obra se genera dentro de un contexto que es importante considerar. Este contexto es pragmático y, por una parte, nos relaciona con un referente externo: las circunstancias históricas contingentes en que se concibe la obra, y con todas las creaciones del autor, como también las de otros escritores que conoció en alguna instancia de su vida. Dentro de dicho contexto también se debe considerar toda la evolución de nuestra cultura. En sus novelas y en sus obras teóricas, Eco postula que toda palabra ha sido ya dicha y no es sino resonancia de lo que ya —a través de los siglos— se ha dicho.

De este referente cabe destacar, para analizar *El Péndulo de Foucault*, dos aspectos básicos para la comprensión de la obra: la tradición hebraica que postula *la creación del mundo como fenómeno lingüístico, conocida como la Cábala* (Eco, 1994: 33) y la teoría de los fractales³ cuya estructura básica se repite en diferentes escalas.

³ (Del fr. *fractal*, voz inventada por el matemático francés B. Mandelbrot en 1975, y este del lat. *fractus*, quebrado). 1. m. Fís. y Mat. Figura plana o espacial, compuesta de infinitos elemen-

EL PÉNDULO DE FOUCAULT

Bien podemos considerar, con Gustavo Bueno, que *El Péndulo de Foucault* es similar a un juego “con dos barajas diferentes, una racionalista y otra mágica” (Bueno, 1990: 1-3). La racionalista corresponde a la teoría desarrollada por el semiólogo que Eco es; la mágica, a todas las interpretaciones posibles que van surgiendo de esta red tejida con palabras.

Abrir el libro implica enfrentarse con el enigma de sus primeras páginas. Un epígrafe que prepara al receptor para entrar en el universo creado y además condiciona la lectura. Información explícita en el texto y, a la vez, implícita en el subtexto.

En la página siguiente, una palabra, *Kether*, puede suscitar dudas. ¿Por qué en lugar de colocar lo que tradicionalmente se lee al comenzar una narración: *Parte I*, o *Capítulo I*, introduce una palabra tomada de la lengua hebrea e íntimamente relacionada con el árbol sefirótico o cabalístico? Culturalmente este término corresponde a una tradición, probablemente ajena al saber popular y, en consecuencia, exige indagar para entender mejor la obra, según sea el grado de compromiso que el receptor establezca con el texto, como también lo requiere un epígrafe con caracteres extraños al habitual sistema de representación gráfica que es un nuevo signo o además que apunta a la cultura hebrea a través de su alefato.

Abruptamente, aparece la frase inicial: “Fue entonces cuando vi el péndulo” (p. 7). El narrador, emisor, tiene presente un contexto paralelo al crear su mundo ficticio que el lector debiera conocer, porque implica una interpretación y una visión cultural extraliteraria, propia del referente histórico que, a la vez, ubica en un espacio geográfico real y concreto: París, *Conservatoire des Arts et Métiers*, en donde se encuentra actualmente este objeto, producto de una investigación científica, explicación que, por si no se conociera, entrega un *chico con gafas*:

—Es el péndulo de Foucault— estaba diciendo él. Primer experimento en un sótano en 1851, después en el Observatoire y más tarde bajo la

tos, que tiene la propiedad de que su aspecto y distribución estadística no cambian cualquiera que sea la escala con que se observe. U. t. c. adj. *Real Academia Española*.

cúpula del Panteón, con un hilo de sesenta y siete metros y una esfera de veintiocho kilos. Por último, desde 1855 está instalado aquí, a escala reducida y cuelga de aquel orificio, en el centro del crucero. (p. 9)

Anteriormente el narrador había entregado su interpretación, fractálica, no sólo en el aspecto científico, sino también a través de especulaciones que relacionaban el movimiento del péndulo con la historia de toda la humanidad a través de milenios:

Sí, como antaño, su punta hubiese rozado una capa de arena húmeda tendida sobre el pavimento del coro, con cada oscilación habría inscrito un leve surco sobre el suelo, y el surco, al cambiar infinitesimalmente su dirección a cada instante, habría ido ensanchándose hasta formar una suerte de hendidura, o de foso, donde hubiera podido adivinarse una simetría radial, semejante al armazón de una mandala, a la estructura invisible de un pentaculum, a una estrella, a una rosa mística. No, más bien a la sucesión grabada en la vastedad de un desierto, de huellas de infinitas, errantes caravanas. Historia de lentas, milenarias migraciones; quizá fueran así las de los atlántidas del continente Mu, en su tenaz y posesivo vagar, oscilando de Tasmania a Groenlandia, del Trópico de Capricornio al de Cáncer, de la isla del príncipe Eduardo a las Svalvard. La punta repetía, narraba nuevamente en un tiempo hartado contraído, lo que ellos habían hecho entre una y otra glaciación, y quizá aún seguían haciendo, ahora como mensajeros de los Señores; quizá en el trayecto desde Samoa a Nueva Zemble la punta rozaba, en su posición de equilibrio, Agartha, el Centro del Mundo. Intuí que un único plano vinculaba Avalón, la Hiperbórea, con el desierto austral que custodiaba el enigma de Ayers Rock.

En aquel momento, a las 4 de la tarde del 23 de junio, el Péndulo reducía su velocidad en un extremo del plano de oscilación, para dejarse caer indolentemente hacia el centro, acelerar a mitad del trayecto, hendir confiado el oculto cuadrilátero de fuerzas que marcaban su destino. (pp. 7 y 8)

Es así como, en esa víspera del solsticio de verano, el narrador introduce un interesante juego que se mueve en el límite mismo de la verdad y la ficción. Leer *El Péndulo de Foucault* es adentrarse en un bosque de indicios, construido conscientemente por Eco como un modo de investigar en el

problema del significado y de la interrelación del lector con el texto para interpretarlo. En consecuencia, se deben tener presentes, por una parte, el interés de la novela, del mundo construido a través de las palabras, la intención del semiólogo y las teorías semióticas que se velan, no sólo en los términos que entrega el argumento, sino, sobre todo, en la diagramación de la novela.

ESTRUCTURA DE LA NOVELA

Nominar, describir, clasificar y explicar es una labor que plantea varios desafíos desde cada una de las instancias que implica el proceso comunicativo: emisor-receptor, mensaje-código, texto-cotexto, codificación-descodificación.

Es importante distinguir el *contexto* literario, externo, dentro del cual se inserta el texto del *cotexto* que se da en el interior del texto y que se refiere a las influencias literarias y culturales que se imbrican en el texto. ¿Qué obras subyacen en el texto leído y qué, en el acto de escribir, consciente o inconscientemente tuvo presente el autor? Libro de libros: no sólo existen los 120 hipotextos que selecciona Belbo, Diotallevi aporta el conocimiento cabalístico, rabínico y se agregan todas las obras consultadas por el Dr. Casaubon, lo que transforma la novela en una enciclopédica bibliografía comentada de los fundamentos secretos, ocultos y enigmáticos que son verdaderos hierogramas de nuestra cultura cristiano occidental.

El Péndulo de Foucault sigue una singular ordenación que nomina de modo similar al que, para el macrocosmos, propone el *Sefer Yetzirah*. Así, dentro de la novela de Eco, el texto de la tradición judaica (Cábala) se incorpora como un cotexto. Dos textos en la historia de la humanidad. Dos signos para ser interpretados. Signos que estimulan la mente. Dos preguntas y dos respuestas. Todo ello fundido en los archivos (*files*) de Abulafia, el ordenador de Jacopo Belbo.

¿Cómo unir los mensajes del pasado con nuestra tecnología? Jacopo Belbo, el programador de Abulafia, Diotallevi, la tradición rabínica y Casaubon, el desentrañador de sentido, cumplen una función muy evidente en la construcción de este sinsentido que es la novela. Cada uno de ellos propone,

desde su perspectiva, una lectura de signos que, el lector externo a lo narrado, no logra saber si son reales o imaginados por cada una de esas visiones de mundo. En la obra se conjugan armoniosamente el posible pasado mítico, el cabalístico en la tradición judaica, el misterio de los templarios, el enfoque racionalista del siglo de las luces, el aquí-ahora de la humanidad, desde el cual se construye el pasado inmediato y se abre la incógnita del futuro.

Eco, en un afán de descubrir el secreto del significado, busca integrar, a través de esta novela, diferentes épocas de la humanidad y de cada hombre, *pasado, presente, futuro*, diferentes lenguajes, y con ellos, concepciones posibles de mundos igualmente posibles. En *El Péndulo de Foucault* —compleja gama de interpretaciones que se proponen a diversos receptores dentro y fuera del texto—, Eco une el presente —entre un 23 y un 25 de junio— el pasado histórico, la tradición literaria y la hermética con la computación y con los temores ancestrales del hombre.

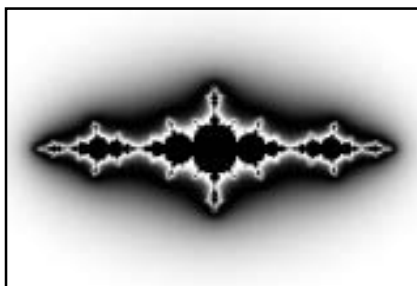
El narrador Casaubon, de formación universitaria y con rasgos detectivescos, ha dedicado años a la investigación del misterio de los templarios; es el testigo que da cuenta de la posible conjura y quien proyecta, a través de la narración, la problemática vital de buscar sentido a lo que tal vez —y ése es su gran tema— carezca de todo sentido. Nos introduce en el enigma, en la posible conjura que han inventado con los empleados de la editorial Garamond; Jacopo Belbo, el programador nos entrega —a través del narrador— sus disquetes con sus apuntes en los que inserta la interpretación cabalística que proporciona Diotallevi, el otro conjurado. En torno a ellos, empieza a girar una constelación de extraños personajes obsesionados por las ciencias esotéricas, vinculados a diversas sectas quedando todos prisioneros de y en la historia fabulada.

En este sentido, la novela entrega una fractálica imagen de la visión de mundo que se está generando para la cultura de la globalización. En la actualidad el hombre comprende la inmensa complejidad del mundo no sólo de un enfoque lineal, de causa-efecto, sino como un infinito sistema de interrelaciones en constante expansión. ¿Cómo leer el texto que la Naturaleza ofrece?

La mente primitiva propuso mitos, que consideró revelados por espíritus superiores o por la Naturaleza misma. Esos antiguos mitos, en la actualidad tienden a ser reemplazados por “modelos científicos”, basados en una

observación de la realidad. Pareciera, sin embargo, que estas hipótesis científicas no son sino una reformulación racional y actualizada para expresar lo intuido de antaño y enunciado a través de un decir analógico.

Así, la moderna teoría de los fractales, pareciera reemplazar la interpretación judeo cristiana de la Cábala que expone Belbo. En 1946 el matemático polaco Benoit B. Mandelbrot,⁴ propuso un modelo para explicar la naturaleza y la realidad; denominó fractales a los dibujos geométricos recurrentes que se pueden apreciar en la naturaleza, por ejemplo, en la estructura de las montañas, la nervadura de una hoja, el crecimiento de los helechos, la formación de las conchas, la creación de los cristales de nieve, etcétera.⁵ Se aplicó esta expresión a un objeto geométrico compuesto de elementos recursivos, también geométricos, de tamaño y orientación variable, pero de aspecto similar. Se ha propuesto en los modernos estudios matemáticos como un modelo que contribuye a percibir el espacio y las propiedades geométricas de objetos y procesos naturales.



OBJETO GEOMÉTRICO COMPUESTO POR ELEMENTOS GEOMÉTRICOS
RECURSIVOS DE TAMAÑO Y ORIENTACIÓN VARIABLE Y ASPECTO SIMILAR

⁴ Investigador del Centro de Investigación Thomas J. Watson, que la empresa IBM tiene en Yorktown Heights, Nueva York. Expuso su teoría de los fractales en su obra *La geometría fractal de la Naturaleza*.

⁵ Figuras geométricas que recurren generando formas diversas de mayor complejidad. El término *fractal* lo acuñó Mandelbrot al fusionar las palabras *fractus* (romper) + *fracture* (fractura), dando pues una función doble (sustantivo/adjetivo) a su creación. Fue en la IBM donde se fraguó la teoría de la Geometría Fractal, tan bellamente representada por el conjunto de Mandelbrot.

Reitero, esta teoría fractálica es la expresión científica de lo que la tradición hebrea, contenida en el *Sepher Yetzirah* y en el *Zohar* —textos básicos para ese conocimiento—, había enunciado al postular una base recurrente, construida por Dios mismo en la creación del universo y al afirmar que para acceder a su conocimiento habría creado un método:

[...] en treinta y dos maravillosos Caminos de Sabiduría grabó Jah, Jehovah Tzabaoth, el Dios de Israel, el Elohim de lo vivo, el Rey de las eras, el misericordioso y graciable Dios, el Elevado, el Morador de la eternidad, altísimo y santísimo su nombre por las tres Sepharim-Números, Letras y Sonidos. (Sepher Yetzirah, Capítulo Primero)⁶

El Uno se manifiesta a través de estos tres interconectados y equivalentes *Sepharim*.⁷ Número, Letra y Sonido, porque a cada Sonido corresponde una Letra y un Número, y viceversa; con ellos se conforman los treinta y dos caminos: *Veintidós son las Letras* y *Diez son los inefables Sephiroth*.

La concepción fractálica del universo se deduce fácilmente si se considera el siguiente texto del *Sepher Yetzirah*:

Capítulo Segundo:

1. Los veintidós sonidos y letras son la Fundación de todas las cosas. Tres son madres, siete dobles y doce simples. Las Tres Madres son Aleph, Mem y Shin, ellas son Aire, Agua y Fuego. Agua es silenciosa, Fuego es sibilante, y Aire derivado del Espíritu es como la lengua de un balance estando entre estos contrarios que están en equilibrio, reconciliando y meditando entre ellos.
2. Él ha formado, pesado y compuesto con estas veintidós letras cada alma, y el alma de todo lo que de aquí en adelante deberá ser.
3. Estos veintidós sonidos o letras son formados por la voz, impresa en el aire, y modificados de forma audible en cinco lugares: en la garganta, en la boca, por la lengua, entre los dientes, y por los labios.

⁶ [<http://www.scribd.com/doc/2940506/Sepher-ha-Yetzirah-espanol-y-hebreo>]

⁷ Plural de sepher, libros, podría interpretarse como: *sepher*, letra, texto, *sephra*, número y *sippur*, sonido, comunicación.

4. Estas veintidós letras, que son la fundación de todas las cosas, Él dispuso sobre una esfera con doscientas treinta y una puertas, y la esfera puede ser rotada hacia delante o hacia atrás, ya sea para el bien o el mal: del bien viene placer verdadero, del mal nada sino tormento.
5. Así Él mostró la combinación de estas letras: Aleph con todas, y todas con Aleph; Beth con todas y todas con Beth. Así, combinando todas juntas en pares son producidas las doscientas treinta y una puertas del Conocimiento.
6. Y de lo no-existente Él hizo Algo; y todas las formas de habla y todo lo que fue producido; de la vacía nada Él hizo el mundo material, y de la inerte tierra Él trajo adelante todo lo que tuvo vida. Él moldeó, como si fuera, vastas columnas del intangible aire, y por el poder de Su Nombre hizo cada criatura y todo lo que es; y la producción de todas las cosas a partir de las veintidós letras es la prueba de que no son sino partes de un cuerpo. (*Sepher Yetzirah*, Capítulo Segundo)

Sobre la base de la teoría de los fractales podemos elaborar también un modelo para interpretar las creaciones humanas de nuestra época. Esta teoría, relacionada con el movimiento del péndulo, pareciera estar presente en la estructura de la obra. Se podría postular que Eco construye una fractalidad en la obra que analizamos. ¿Cómo se estructura un vacío para crear el espacio arquitectónico? Escuchemos a Casaubon mientras deambula por los salones del Conservatoire:

Traté entonces de apartar la vista siguiendo la curva que, desde los capiteles de las columnas dispuestas en semicírculo, se prolongaban por las nervaduras de la bóveda hasta la clave, repitiendo el misterio de la ojiva, que se apoya en una ausencia, suprema hipocresía estática, y a las columnas las hace creer que empujan hacia arriba las aristas, mientras que a éstas, rechazadas por la clave, las persuade de que son ellas quienes afirman las columnas contra el suelo, cuando en realidad la bóveda es todo y es nada, efecto y causa al mismo tiempo. (p. 10)

El dibujo de la bóveda, arriba, es similar a la visión que Casaubon ha descubierto en el juego del péndulo. Y también lo podemos asimilar al vacío significativo que se crea en una novela. Bien se puede relacionar el modelo

fractálico con el postulado de la correspondencia que sustenta el pensamiento mágico: *Como es arriba es abajo*.

Esta ficción es el trabajo de un semiólogo y debe tenerse en cuenta que la Semiología es una disciplina que tiene por objeto la descripción, clasificación y explicación de los indicios,⁸ concebidos como la unidad de significación, basada en una asociación que establece un individuo de un hecho directamente perceptible con otra realidad, por él conocida. Todo texto es un objeto digno de ser explorado desde los indicios, señales, síntomas, símbolos que lo constituyen y a través de los cuales se urde, ficticiamente, una trama que imita, al parecer, la vida del hombre. Narrar es para el hombre una actividad necesaria, de allí que la podamos interpretar como un intento de dar sentido, coherencia y logicidad al caos que la existencia ofrece a los sentidos dentro del macrotexto que es toda cultura.

BÚSQUEDA DE SENTIDO

En alguna medida, resulta viable afirmar que Eco novela como *tema* el destino humano y algunas de las actitudes fundamentales que se suelen adoptar frente al misterio de la existencia: creer, pensar, hacer y decir, y que, asumidas desde distintas perspectivas y posibilidades, permiten al hombre alcanzar algún grado de conocimiento que se genera desde el sentir, y del creer hasta el desarrollo de un pensamiento reflexivo que inquiere, busca, investiga, analiza y estudia con objetividad científica. Al leer *El Péndulo de Foucault*, se llega a tomar conciencia de que la humanidad ha alcanzado un límite y la evolución le exige dar un salto al vacío, lejos de toda interpretación previa.

Cada vida humana es una propuesta para resolver el enigma que plantea la dialéctica vida-muerte, apariencia-realidad. El devenir presente del hombre no es sino un continuo resolver el misterio, la incógnita. ¿Qué tienen en común un computador, un museo, el vientre y el corazón de una mujer,

⁸ Distinguimos entre los *indicios* la *señal*, indicio codificado, intersubjetivo, necesariamente convencional y el *síntoma*, relación natural entre la realidad y el indicio. Los *indicios* son estudiados por la Semiótica que, a su vez, considera que la *señal* puede subdividirse en *símbolo*, indicio que guarda analogía con la realidad y *signo*, indicio arbitrario, no motivado.

el cerebro de un hombre y la novela de un escritor? Pareciera ser el dilema que, en su búsqueda de sentido, plantea *El Péndulo de Foucault*. El enigma, la adivinanza ha sido, tradicionalmente, un modo de solucionar el dilema vital. Desde Edipo que debe resolver, para salvar su vida, enfrentado al abismo y a la muerte, la pregunta de la esfinge. En la novela cada uno de los personajes busca la respuesta en su propia naturaleza y, como en la vida, también el autor y cada uno de sus lectores.

¿Por qué la necesidad de preguntarse, tan propia de la mente humana? Cada uno busca la respuesta desde su propia postura ante el mundo. ¿Por qué más allá de la inquisición mental, es necesario buscar, viajar, ir al lugar del encuentro con una posible respuesta que, irremediablemente, se escapa? ¿Por qué pareciera buscarse la muerte? ¿Por qué no aceptar, tranquila, juiciosamente, la respuesta de la mujer, tan simple, tan aterrizada, tan racional en su correspondencia del hombre con el mundo natural?

[...] Pim, los arquetipos no existen, sólo existe el cuerpo. Dentro de la barriguita todo es bonito, porque allí crecen los nenes, allí se mete, feliz, tu pajarito, y allí se junta la comida rica y buena, por eso son bonitas e importantes la caverna, la sima, el pasadizo, el subterráneo, incluso el laberinto que está hecho de nuestras buenas y santas tripas, y cuando alguien debe inventar algo importante dice que procede de allí, porque también tú viniste de allí el día de tu nacimiento, y la fertilidad está siempre en un agujero, donde primero se macera algo y después, sorpresa, un chinito, un dátil, un baobab.

Pero arriba es mejor que abajo, porque si te pones cabeza abajo se te sube la sangre a la cabeza, porque los pies apestan y el pelo no tanto, porque es mejor subirse a un árbol para coger los frutos que acabar bajo tierra engordando gusanos, porque es raro que te hagas daño dándote por arriba (tienes que estar en una buhardilla) y, en cambio, sueles hacértelo por abajo, al caer, por eso lo alto es angélico y lo bajo diabólico. (p. 326)

La novela plantea numerosas interrogantes. Es, en sí, un enigma y una metáfora de la vida y de todo fenómeno que acontece en esta dimensión espacio-temporal: nacer, desarrollarse y morir. En cuanto se establece una correlación, se abren asociaciones significativas que permiten la inter-

pretación análoga del mundo y abre perspectivas posibles para interpretar la realidad.

De acuerdo con la cultura judeo-cristiana, el único trabajo asignado al hombre en el Paraíso Terrenal, fue dar nombre a los objetos creados. Lo percibido a través de los sentidos es un mundo de cosas tangibles, visuales, auditivas, que se pueden degustar, oler y que pone en actividad procesos mentales que permiten nombrar, reconocer, asociar, *conocer*, apoderarse de una realidad a través de la cual el hombre realiza su interioridad, su mundo interior, necesariamente estructurado en un sistema de relaciones, asociaciones, oposiciones, que da cohesión y coherencia a lo que se percibe. Correlaciones significativas que permiten una interpretación análoga del mundo y abren perspectivas para posibles sentidos, significados de una realidad siempre inasible y trascendente. Para la mente mágica primitiva e infantil, la cosa es el nombre —temática de *El nombre de la rosa*—, para el occidental moderno, un nombre es sólo una designación arbitraria y convencional.

Proceso genialmente mostrado por Miguel de Cervantes en su *Quijote* al oponer la visión sistematizada de la novela de caballerías, encarnada en el Caballero con la visión ajustada a la contingencia, útil en el *allá y entonces* del narrador y de la mayoría de sus personajes. “Aquello que a lo lejos se divisa, debe de ser, como sin lugar a dudas es” es la frase clave para que don Quijote empiece a aplicar su interpretación caballeresca a lo que sus ojos perciben.

La interioridad de cada ser humano es una realidad profunda, constituida por conceptos, sensaciones, imágenes, estados de ánimo, etcétera, que debe expresarse a través de una estructura de superficie que siempre traiciona al que habla o comunica, porque debe ser expresada a través del lenguaje. *El hombre es un ser de interpretaciones*, no de verdades.

PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS

Para analizar adecuadamente la novela desde un punto de vista de la semántica poética, interesa determinar las unidades funcionales en el argumento. Estas unidades significativas que funcionan y se construyen de modo

similar a esas unidades mínimas que en el modelo de Mandelbrot se suponen en la naturaleza y se llaman fractales.

Podemos aplicar el modelo fractálico al campo literario, postulando que, de modo similar, el hombre como la naturaleza, en el acto de crear, construye para leer e interpretar —tanto en el macrocosmos como su propia naturaleza— unidades fractales, similares a las estructuras geométricas naturales, las cuales a través de su recurrencia van paulatinamente explicitando un sentido, un significado, lo que el Creador o el Gran Arquitecto, o la Energía, o la Vida, o el Amor, han querido transmitir.

Cada fractal en la novela es una unidad significativa con la que se va generando un tiempo para la acción, un espacio que se yuxtapone con otro para la secuencia narrativa; un problema para cada día en ese lapso de tres en que culmina el Plan proyectado durante años por tres amigos que, a su vez, representan otras tantas actitudes diferentes y complementarias como otros tantos fractales que incluso se podrían representar como el diagrama de una alfombra en torno a ejes muy bien definidos que corresponden a situaciones, relaciones, conductas de los personajes que se suceden y entrelazan de acuerdo a normas sintácticas, propias de la obra misma. Así podríamos postular una sintaxis narrativa a través de la cual se va desarrollando, amplificando y complementando el núcleo plasmado en las primeras páginas de la novela.

En esta sintaxis narrativa debemos establecer las relaciones entre un signo y otro, su distribución en el discurso, la forma, función y relación de las unidades sucesivas y las recurrencias de todo tipo que conforman unidades funcionales que se relacionan con las acciones y que permiten el progreso del relato que en *El Péndulo de Foucault* se plantean como incógnitas sin resolución posible si consideramos la conclusión a que llega el narrador Casaubon: “Ahora la sé y sé que él [Belbo] en un momento de lucidez, había entendido lo que yo ahora entiendo” (p. 41).

Lo que ha llegado a saber es que “Comprendemos todo cuando ya no hay nada que comprender” (p. 578), idea que había sido propuesta en el primer capítulo. ¿Puede llegarse a la verdad a través de la experimentación? Cuando el hombre se fascina puede acceder a la revelación, pero el narrador nos dice:

Traté de evitar la fascinación de aquel sitio y de mirar la nave con ojos diferentes. Ahora ya no buscaba una revelación, sólo quería obtener una información [...] Vamos, ánimo dije para mis adentros, deja de pensar en la Sabiduría: pide ayuda a la Ciencia (p. 12)

El decir *científico* es preciso y definitorio. Nace de un método científico, basado también en creencias, modelos y patrones sobre los cuales se elabora una interpretación, supuestamente objetiva respecto a su punto de partida que es la observación y la experimentación, y que se expresa en un lenguaje científico estableciendo leyes y proporciones —en matemática: número y fórmula, causa-efecto, linealidad—. ⁹ Paralelo a este decir “objetivo”, surge el decir poético, *literario*, simbólico, connotativo, a través del cual se intenta presentar los múltiples sentidos y marañas de linealidades que la vida plantea.

En sus novelas y en sus obras teóricas, Eco postula que toda obra contiene sus propios códigos, y que toda palabra ya ha sido dicha y es sólo resonancia de lo que ya, a través de los siglos, se ha formulado. En la obra están las claves para descubrirla inmersa en el ambiente del que surgió y para relacionar el mensaje con los códigos originales reconstruidos en el proceso de interpretación contextual (Eco, 1981: 207).

Estamos lejos de la mirada ingenua que descubre el mundo, la cosa en su poesía prístina, lejos del *aletheia* griego en el que se despliega el misterio del ser, de su esencialidad creadora. Tanto la mirada del artista como la del científico descubren la artificiosidad del hacer natural y del pensar y crear humanos. El texto aparece en su superficie lingüística como una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar. Por lo tanto, el texto está incompleto en tanto que no se interpreta. En *El Péndulo de Foucault* podemos distinguir ciertas estructuras fractálicas que se transforman en unidades significativas que en diversos niveles nos van creando la ilusión de una acción que se desarrolla en la mente de los personajes.

⁹ Resulta interesante recordar que la Ley de causa-efecto fue uno de los siete principios herméticos. ¿Formulación científica o hermética? El decir *hermético* procede de una intuición que no ha sido todavía comprobada objetivamente, ni experimentada de acuerdo con métodos racionales. Entonces, la mentalidad racionalista y científica rechaza esos postulados, en tanto no son comprobados, y los supone “revelados” por entidades no humanas; así sucedió con los siete principios herméticos.

Con respecto al tiempo empieza a las 16:00 horas del viernes 23 de junio, pero lo narrado se escribe al atardecer de un 26 de junio en Bricco, Italia, en la casa del tío de Jacopo Belbo donde se ha ocultado Casaubon el protagonista narrador. Constantemente se refieren a estas fechas durante toda la obra y su recurrencia se nos hará significativa en el proceso de la comprensión que alcanza Casaubon (p. 42). La tarde del miércoles, cuando acababa de llegar de un viaje que le había encargado la editorial, la secretaria Gudrún le había informado que Diotallevi seguía internado en una clínica con muy pocas esperanzas de recuperación y Belbo había salido de viaje “por razones de familia” (p. 23). La noticia lo había intranquilizado.

El jueves, desde París lo despabila una llamada telefónica de Belbo, quien muy alterado, nervioso y de modo casi incoherente, le informa que el Plan elaborado por los tres amigos durante años era cierto y que lo están persiguiendo los Templarios para que entregue un supuesto Mapa por lo que lo han citado para encontrarse en el Conservatoire des Arts et Métiers el sábado en la noche de San Juan. Así, le solicita que entre en su computador Abulafia y lea la información allí contenida, y que resume lo que entre los tres han averiguado sobre ese siniestro Plan. La comunicación se interrumpe violentamente, antes de que Belbo le entregue la palabra clave para el computador.

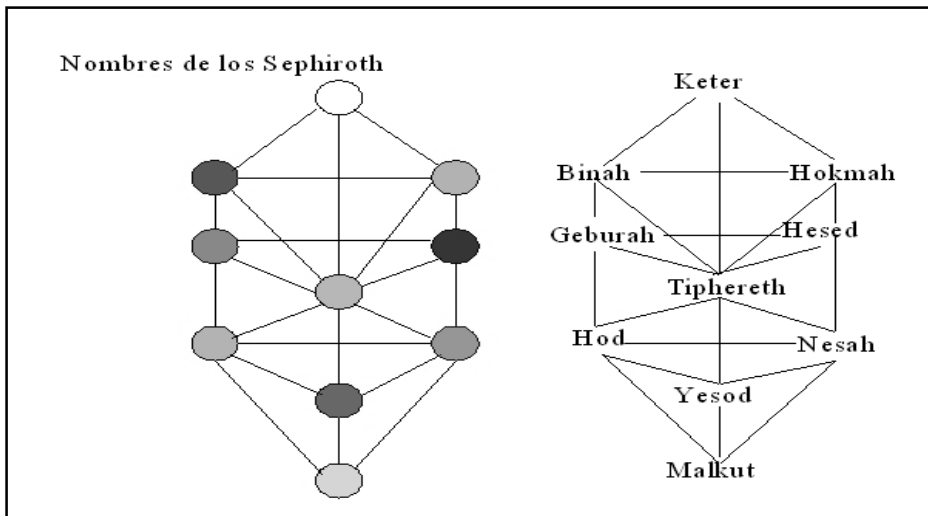
Casaubon se traslada a la casa de Belbo e infructuosamente pretende ingresar a dicha información hasta que exasperado ante la reiterada pregunta: “¿Tienes la palabra clave?”, responde violentamente: “¡No!” (p. 41), y ante sus ojos atónitos se abre el secreto de Abulafia. Cae, entonces, en el error de pensar que en esa noche del 21 de junio, había ganado. Pernocta en casa de Belbo y a las 8 de la mañana siguiente lee las notas mientras espera la llamada de Belbo, pero al no recibirla, esa mañana toma un avión a París.

Con respecto al espacio, podemos advertir que la obra se inicia con una aseveración: “entonces vi el péndulo” (p. 7); se abre un cronotopo asociado con lo narrado, pero también con el hacer histórico: de alguna manera el péndulo representa un centro que permite divagar entorno a la evolución del hombre desde míticas culturas hasta el aquí y el ahora. Y que proyecta al observador, Casaubon, al infinito, al vacío, al todo; en oposición, una pareja, pese a que da la explicación científica, no logra entender plenamente su alcance y trascendencia. El narrador deambula por el entorno del péndulo buscando un lugar dónde esconderse y describe ese entorno en lo físico (p. 11).

El Conservatoire está en un barrio de París que el narrador también desconocerá en su desplazamiento posterior.

El narrador ordena su narración aplicando un esquema que nos exige conocer la Cábala: *Kether*, es el nombre de la primera séphira del árbol sefirótico o cabalístico; el narrador demuestra gran erudición, pero también manifiesta muchas preguntas y dudas que lo configuran como un indagador que no quiere comprometerse con una sola posición, sino que le gustaría sintetizarlas todas.

CUADRO 2



A lo largo de su vida ha tenido ocasión de conectarse con muchas personas, algunas de las cuales se mueven en la certeza de un sistema o de una rutina —Gudrún— en tanto que otras construyen su estar en el mundo sobre la base de diversas creencias, entre las cuales destaca la tradición hebrea. Con sus dos compañeros en la editorial elaboran la virtualidad de un misterioso y mítico Plan.

Nosotros como lectores no conocemos aún la acción que se narra, aunque tenemos una serie de datos que se pueden inferir de lo entregado que nos permiten ciertas inferencias y predicciones de lo que sucede en ese lapso construido en el decir del narrador y que va paulatinamente incrementando la información en el tiempo y el espacio. Si el lector es un conocedor de la

Cábala, no puede dejar de pensar que curiosamente esta máquina de pensar que es el grafo con el que se representa el árbol cabalístico, se abre tras sucesivas líneas que representan la energía creadora, llevando los nombres hebreos de *Ain*, *Ain soph* y *Ain soph Aur* (No, No límite, Luz sin límite). Esta luz se referiría a la Luz creada el primer día, cuando Dios dijo: “Hágase la luz”.

Dicho de otro modo, la información en el escrito de Casaubon tendrá diferentes lecturas conforme a los grados de conocimiento que cada lector tenga, con lo cual se hace evidente que esta estructura que conocemos como árbol sefirótico o cabalístico se ha utilizado conscientemente en la elaboración de la obra como una máquina para pensar y recordar, la cual tiene la misma clave que el computador de Belbo: No (*Ain*). Por lo tanto, el libro de Eco se nos presenta como una máquina de interpretaciones para el lector en la estructura de fractales, ya que también el árbol sefirótico tiene estructura fractálica.

CONCLUSIÓN

El Péndulo de Foucault —compleja gama de interpretaciones que se proponen a diversos receptores dentro y fuera del texto—, une al presente del acto de escribir la narración, el pasado histórico, la tradición literaria y la hermética con las incertidumbres y preguntas de la actual contingencia. El narrador Casaubon, con rasgos detectivescos nos introduce en el enigma, en la posible conjura; Jacopo Belbo, el programador nos entrega —a través del narrador— sus disquetes con sus apuntes; Diotallevi nos da la interpretación cabalística. Cada uno de ellos propone, desde su perspectiva, una lectura de signos que, como lectores fuera de lo narrado, no logramos saber si son reales o imaginados por cada una de esas visiones del mundo.

La obra se inicia en *Kether*, sin embargo, el relato se abre en Malkuth, en el Malkuth de Casaubon, en el Museo de Artes y Oficios, Conservatoire des Arts et Métier, en la antigua iglesia abacial de Saint-Martin-des-Champs, en París; desde ese entorno nos asomamos a Italia, a América. Conocemos el mundo de los sueños, esperanzas y frustraciones del hombre actual, encarnados en el auto flagelante Diotallevi que se destruye a sí mismo con un cáncer; en Belbo que ha huido sistemáticamente toda responsabilidad,

y, sin embargo, se juega la vida en un sacrificio sin sentido y en el propio Casaubon, testigo que da cuenta de la posible conjura y proyecta, a través de la narración, la problemática vital de buscar sentido a lo que tal vez —y ése es su gran tema— carezca de todo sentido. Crearon la historia y el problema en el desarrollo del cual los amigos morirán, mientras el narrador Casaubon prosigue en la búsqueda de un posible significado que dé sentido a su *hacer*. Permanentemente el narrador se mueve en la apariencia, en la duda, en el *podría ser*, aunque al final de la experiencia, intenta recoger los “datos irrefutables” (p. 557). La historia se construyó sobre un patrón que bien podría haber sido —como lo interpreta Lia—, “una lista de lavandería” (p. 557), a la que se aplicaron estrictamente tres reglas para cruzar conceptos:

- 1ª. Los conceptos se relacionan por analogía.
- 2ª. En la estructura que se conforma, todo debe corresponderse.
- 3ª. Las relaciones no son inéditas, sino que tienen una tradición literaria y anti-gua.

Cada vida humana es una propuesta, para resolver el enigma que plantea la dialéctica vida-muerte, apariencia-realidad. ¿*El Péndulo de Foucault* es un signo de vida o de muerte, apariencia o realidad? Es el protagonista de la obra, es el gran símbolo de la vida humana. No es de extrañar, entonces, que cada uno de los personajes involucrados actúe e interprete de acuerdo con su naturaleza: Casaubon es el observador, para quien lo que ocurre tiene la misma lógica que los desastres bursátiles: “Se producen porque cada uno adopta una decisión equivocada” (p. 559). Para Diotallevi, espíritu místico, testigo que busca trascendencia en la cultura judía, es evidente que “Dios ciega a quienes quiere perder, sólo es cuestión de ayudarlo” (p. 559). Belbo es un mártir que cierra la historia porque tuvo el valor de decir dos veces “¡No!”.

El primer “no” se lo dijo a Abulafia, y al que tratase de violar su secreto [...] Hay algo cierto, y es el hecho de que no sólo no existe la palabra mágica sino que ni siquiera la sabemos [...] El segundo “no” lo dijo el sábado por la noche, al rechazar la salvación que le ofrecían [...] pero no quiso someterse, prefirió morir. No es que no quisiera someterse a la avidez del poder, no quiso someterse al sinsentido. Y eso significa que de

alguna manera sabía que, por frágil que sea el ser, por infinita e inútil que sea nuestra interrogación del mundo, hay algo que tiene más sentido que el resto. (p. 562)

Casaubon comprende, gracias al testimonio escrito de Belbo que “el autor debe morir para que el lector descubra su verdad” (p. 571) y su larga espera es similar a esa nota de la trompeta que Belbo fue capaz de sostener, por amor.

Esta estructura que hemos llamado fractálica, aparentemente nueva y novedosa, de algún modo es una concepción manejada en la Edad Media, en cuanto se concibe que *como es arriba es abajo*, y que con el mismo patrón, Dios o el demiurgo, habrían creado el macro y el microcosmos. Es la que subyace en el decir de Berceo, tras describir el Prado: “La palabra es oscura, exponerla queremos” (1992: 56). Pero ahora carecemos del maestro que nos guíe en el arduo trabajo de dar sentido a la vida. Eco nos ofrece una obra a la que podemos darle el significado que nuestra lectura nos sugiera, conforme el estado de ánimo y la creencia a la que cada uno adhiera en el momento de leer.

BIBLIOGRAFÍA

- Berceo, Gonzalo de (1992), “Milagros de nuestra señora”, en *Obra Completa*, Madrid, España, Espasa Calpe, p. 56.
- Borges, Jorge Luis (1989), “Una vindicación de la Cábala”, en *Obras Completas*, tomo I, Buenos Aires, Argentina, Emecé, pp. 209-212.
- Borges, Jorge (1986), “La Cábala”, en *Siete noches*, México, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 123-139.
- Bueno, Gustavo (1990), “La baraja mágica y racionalista de Eco”, en *El Independiente*, Madrid, España, 22 de marzo, pp. 1-3.
- Cohen, Jack y Ian Stewart (1994), *The Collapse of Chaos*, Londres, Inglaterra, Viking.
- Eco, Umberto (2000), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, España, Lumen.
- Eco, Umberto (1994), *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, España, Crítica.
- Eco, Umberto (1989), *El Péndulo de Foucault*, Buenos Aires, Argentina, Edición de la flor.
- Eco, Umberto (1984a), *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, España, Lumen.

- Eco, Umberto (1984b), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, España, Lumen.
- Eco, Umberto (1981), *Estructura ausente*, Barcelona, España, Lumen.
- Field, Michael J. y Martin Golubitsky (1992), *Symmetry in Chaos*, Oxford, Inglaterra, Oxford University Press.
- Franck, Adolphe (1983), *La Cábala o la filosofía religiosa de los hebreos*, Madrid, España, Humanitas.
- Gleick, James (1998), *Caos: La creación de una ciencia*, Barcelona, España, Seix Barral.
- Matzliah Melamed, Meir (1988), *Libro de oraciones según el rito sefardí y manual práctico de judaísmo con traducción, comentarios, preguntas y respuestas*, Jerusalén, Israel, Centro Educativo Sefardí.
- Regardie, Israel (1988), *Un jardín de granadas. Una introducción a la Cábala*, Madrid, España, Trotta.
- Richardson, Alan (1986), *Iniciación en la Cábala mística*, Buenos Aires, Argentina, Lidium.
- Safran, Alexandre (1983), *La Cábala*, Barcelona, España, Martínez Roca.
- Saldaño, Antonio (2001), “Utilización del léxico griego en el ámbito científico. Proyección del pensamiento clásico en el pensamiento científico actual”, en Seminario *América Latina y lo Clásico*, Erice (Sicilia), Italia.
- Satz, Mario (1982), *Árbol verbal, nueve notas en torno a la Cábala*, Jerusalén, Israel, La Semana.
- Sepher, Yetzirah, “Los 32 caminos del Sepher Yetzirah”, en *Los caminos de sabiduría y puertas de la comprensión*, capítulo primero [<http://www.scribd.com/doc/2940506/Sepher-ha-Yetzirah-espanol-y-hebreo>] consultado el 13 de junio de 2008.
- Scholem, Gershom (1993), *Las grandes tendencias de la mística judía*, Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica.
- Scholem, Gershom (1985), *La Cábala y su simbolismo*, Madrid, España, Siglo Veintiuno.
- Sosnowski, Saul (s/a): *Borges y la Cábala. La búsqueda del Verbo*, Buenos Aires, Argentina, Pardés.
- Stewart, Ian (1998), *De aquí al infinito. Las matemáticas de hoy*. Barcelona, España, Crítica.
- Stewart, Ian (1991), *¿Juega Dios a los dados?* Barcelona, España, Crítica.
- Sturzaker, James (1989), *Aforismos cabalísticos*, Málaga, España, Sirio.