



## APROXIMACIÓN SEMIÓTICA<sup>1</sup> A EL PÉNDULO DE FOUCAULT

Irma Céspedes Benítez

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

(Apostillas a *El nombre de la rosa*, p. 26)

### RESUMEN:

En el presente trabajo se hace una aproximación a *El péndulo de Foucault* aplicando algunas de las teorías semióticas del propio Umberto Eco. Para el autor Eco la novela es una máquina de generar interpretaciones; a la semiótica le corresponde descubrir qué interpretaciones son correctas y cuáles sobrepasan la intencionalidad de la obra, sin desconocer ni traicionar el efecto poético inscrito en la capacidad del texto para generar lecturas siempre distintas, sin agotarse jamás del todo.

### ABSTRACT:

This paper presents an approximation to Foucault's *Pendulum* through the application of some of Umberto Eco's semiotics theories. For Eco, a novel is a machine which is capable of generating interpretations. Therefore, it is the role of Semiotics to discover which interpretations are correct and which ones overpass the intention of the novel. This should be done without ignoring or betraying the poetic effect inscribed in the capacity of the text to generate diverse and inexhaustible readings.

### INTRODUCCIÓN

**L**eer *El péndulo de Foucault*<sup>2</sup> puede resultar una ímproba tarea. Mucho más intentar una aproximación semiótica a la obra. Nominar, describir, clasificar, explicar plantea varios desafíos desde cada una de las instancias que implica el proceso comunicativo: Emisor-Receptor, Mensaje-Código, Texto-Cotexto-Contexto, Codificación-Descodificación...

<sup>1</sup> Semiótica, también Semiología se denomina a la disciplina que tiene por objeto la descripción, clasificación y explicación de los indicios. Concebimos el indicio como la unidad de significación, basada en una asociación que establece un individuo de un hecho directamente perceptible con otra realidad, por él conocida. 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.

<sup>2</sup> Eco Umberto, *El péndulo de Foucault*, Buenos Aires, Edición de la Flor, 1989; se citará en el texto con el número de páginas entre paréntesis.

Desbrocemos el camino para acercarnos a una mayor comprensión de este texto, verdadera arqueología de la cultura cristiano occidental, y que bien podemos considerar, con Gustavo Bueno, como un juego *con dos barajas diferentes, una racionalista y otra mágica*<sup>3</sup>. La racionalista corresponde a la teoría desarrollada por semiólogo que Eco es; la mágica, todas las interpretaciones posibles que van surgiendo de esta red tejida con palabras. 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 Strami<sup>4</sup> 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 como atrapar un basilisco con la sola ayuda de un espejuelo de bolsillo y de una fe incommovible en el Bestiario*<sup>5</sup>.*

*El hombre es, por naturaleza, un animal fabulador*<sup>6</sup>. Eco sostiene que escribe porque tiene ganas de escribir. Todo empieza en la palabra fundante. Tareas esencialmente humanas son hablar, escribir, leer. *Homo loquax*... El hombre habla porque necesita expresarse, comunicar su interioridad, su visión de mundo, su hacer. La comunicación es un proceso de interrelación personal y social. A su imagen y semejanza, concibe también un Dios dicente.

## 1. LA PALABRA

En el principio fue el espíritu de Dios moviéndose sobre las aguas... y dijo *Hágase la luz... y la luz fue hecha*. E hizo al hombre a su imagen y semejanza. Así comienza la historia de la cultura occidental, judía, cristiana y musulmana. Y en el principio fue el Verbo. La palabra llena de gracia que emana de la Mente divina, que se eleva o que desciende. La Palabra creadora de Dios o del Hombre genera un orden, un cosmos, un mundo con su vibración.

En la novela la palabra se hace creadora de un mundo que acordaremos llamar ficticio... Con este primer acuerdo que asumimos como autor y como lector, no hemos dilucidado la polivalencia de la palabra... La palabra ¿es decidora o reveladora? ¿Es un signo convencional y arbitrario o es generadora de sentido? ¿Designa o invoca? ¿Es develadora o encubridora del secreto de la creación? ¿Es resonancia del bíblico decir creador que revela la frecuencia vibratoria de lo nombrado? ¿Es número o es aire expirante? ¿Es Idea, Signo o, simplemente, *flatus vocis*? ¿Qué es la palabra, mi palabra, tu palabra?

¿Qué relación guarda la palabra con los objetos a los que designa? Problema que interesó a los antiguos. Platón (*Cratilo*), Aristóteles (*De interpretatione*); los estoicos desarrollaron una teoría de los signos; los sofistas, los epicúreos y escépticos realizaron análisis semióticos y destacaron la importancia de esta disciplina para la filosofía. Este vocablo designó la parte de la medicina que interpretaba los signos de las enfermedades y abarcaba la diagnosis y la prognosis. Galeno habló de *semeiotiké tekne*, y también de semiosis. Filodeno de Gadara lo empleó como "inferencia de un signo". En su preocupación por el *nombre*, la

<sup>3</sup> Bueno, Gustavo, "La baraja mágica y racionalista de Eco", en *El Independiente*, Madrid, 22 de marzo de 1990.

<sup>4</sup> *Divina Comedia*, Paraíso X, 137: la rue de Fouarre, en París, donde estaban las escuelas de filosofía.

<sup>5</sup> Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, p. 22.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 19.

escolástica estableció distinciones precisas entre ellos: algunos –nombres sustantivos y adjetivos– parecían ser categorías propias de la Gramática, en tanto que otros –nombres abstractos y concretos– correspondían más bien a la Lógica; los gramáticos especulativos medievales desarrollaron estudios semióticos en la llamada *scientia sermocinalis*<sup>7</sup>. En la época moderna, la cultivan Leibnitz y Locke; éste considera que *semiotike* equivale a la lógica, en tanto que teoría de los signos verbales.

Somos seres de palabra y en cuanto tales, la palabra nos vela y revela ante los demás. Mi palabra es mi vibración, mi onda de frecuencia y mi decir se hace único e irrepetible. ¿Puedo decir, entonces, que yo creo mis palabras, o que mi decir me crea, me pule, me masajea con su vibración? Misterio irreductible del Verbo que se hizo Hombre... o ¿del Hombre que se hace Verbo? La palabra, como un sacramento, une: nos hace uno en el concordar al recibir la comunión que es la comunicación... ¿Ciencia o religión? ¿Materia o espíritu? ¿Ciencia y religión? ¿Materia y espíritu? Más allá de este problema de nexos, con la palabra hemos generado cultura.

Desde que el Verbo descubrió al hombre que velaba un antropeide, este homínido generó conciencia de sí y de su hacer y la pudo transmitir a otros, hijos, parientes, amigos, familiares. El más primitivo medio de transmisión cultural, fue oral. La transmisión del saber tradicional fue secreta, transmitida de boca a oreja. La escritura revelada por los dioses, conquistada por los héroes, Odín, Toth, Enoch, Mercurio, Hermes, estuvo reservada a la clase dirigente, reyes y sumos sacerdotes, era jeroglífica, sagrada (ieros grifo, escritura sagrada). Los comerciantes fenicios la demotizaron, la hicieron signo empleado en sus compraventas... La creación de la imprenta nos introdujo en la cultura del libro, en esta cultura en la que nos hemos formado, muchas veces sin la tradición vivificadora de la palabra.

En tanto que la cultura oral era concebida en el tiempo, la cultura escrita, lineal, se concibió en el espacio. Palabra viva y letra muerta. En el texto escrito no sólo se manejan letras, signos; de su conjunción y ordenación se generan símbolos, surgen datos, indicios, pistas, síntomas y empezamos a movernos en un universo simbólico, paralelo al cotidiano, el mundo de la literalidad, de lo alegórico, de lo diagnóstico personal, social y cultural, de lo intelectual –cerrado o abierto– círculo de lo enigmático.

La tecnología nos abre un nuevo reto: nos exige aunar palabra y sonido, ritmo, vibración e imagen. Espacio físico y temporal del aquí-ahora. Nos obliga a cambiar nuestros esquemas, nuestros códigos y nuestros sistemas. Como Mac Luhan lo presintió, hemos sido lanzados a un mundo globalizado. Y un nuevo mundo requiere una nueva configuración mental en el emisor y en el receptor.

Así como en su época, Cervantes fue consciente de los cambios culturales que significaba el acceso al Libro, en nuestros días, Umberto Eco también, y se siente compelido a proponer nuevas redes de interpretación acordes con las actuales posibilidades tecnológicas.

En este mundo de Integración versus globalización, tan necesitado de auténtica integración personal, social, nacional y mundial, Eco, en *El Péndulo de Foucault* –compleja gama de interpretaciones interpretantes que se proponen a diversos receptores dentro y fuera del texto–, en un afán de descubrir el secreto del significado y la interpretación, busca

<sup>7</sup> Vd. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*. Nueva edición actualizada por la Cátedra Ferrater Mora bajo la dirección de Josep-María Terricabras, Barcelona, Ariel, 1994.

integrar, a través de sus novelas, diversas concepciones posibles de mundos igualmente posibles, diferentes lenguajes, diferentes épocas, pasado, presente y futuro.

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. Así se unen en el presente de la narración, un 23 de junio, el pasado histórico, la tradición literaria y la hermética, con la computación.

## 2. UMBERTO ECO, SEMIÓLOGO Y NARRADOR

En la época actual, a Umberto Eco (1932), bibliófilo, filósofo, historiador, semiólogo, esteta, periodista, crítico literario, le interesó, desde muy temprano, integrar el estudio de la cultura y de la comunicación a través de las señales y los símbolos con medios de difusión masiva: televisión y periodismo.

En sus primeras obras enfoca, como semiólogo, el problema de las comunicaciones: *Obra abierta* (1962), *Apocalípticos e integrados* (1964), *La estructura ausente* (1968), *Tratado de semiótica general* (1975), *El superhombre de masas* (1978), *Lector in fabula* (1979), *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984), *De los espejos y otros ensayos* (1985), *Arte y belleza en la estética medieval* (1987), *Los límites de la interpretación* (1990) son algunas de sus obras teóricas en las que analiza con rigor y lucidez los signos, sus códigos y sistemas.

En 1980, sorprende con una novela *El nombre de la rosa*, a la que sigue, en 1988 *El péndulo de Foucault*, en 1994, *La isla del día de antes* y recientemente, *Baudelino*. 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?

El decir **científico** es preciso y definitorio, corresponde a lo que llamábamos su *baraja racionalista*. Nace de un método científico; se basa en la observación, experimentación y se expresa en un lenguaje exacto: Matemática: número y fórmula. Causa y efecto, linealidad. Pero la vida tiene múltiples sentidos y una maraña de linealidades; a ella sirve la *baraja mágica*.

Ley de causa y efecto. 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 y los supone “revelados” por entidades no humanas; así sucedió con los siete principios herméticos. Paralelo a él surge el decir poético, **literario**, simbólico, connotativo.

Naturalmente al semiólogo le interesó, como un complemento para la coherencia y continuidad del análisis racional de la vida y de la comunicación, el uso y la interpretación de los signos en el cíclico proceso de la semiosis. El estudio y análisis, el examen de la vida cotidiana que no es nunca estrictamente individual, porque se halla rodeada de una tupida red de mensajes procedentes de las relaciones interpersonales y de los medios de comunicación de masas, le reveló lo holístico del pensamiento.

Eco, en su afán de desentrañar el misterio del signo, de la codificación y descodificación, de la relación que se establece entre los emisores y receptores, escribe sus novelas que obedecen a un ideario que el propio Eco define, estudia, analiza y propone, incorporando las observaciones de sus lectores, en la persecución de un llegar a comprender plenamente los límites y condiciones de la interpretación de una obra de arte.

El teórico necesita recurrir a la ambigüedad del mensaje poético para probar sus propias teorías. Al entrecruzarse las relaciones personales, interpersonales y de masas surge una nueva 'realidad', producto de las múltiples interpretaciones que se cruzan entre los participantes. La novela llega a transformarse en un laboratorio de carácter semiótico.

Es así como en *El péndulo de Foucault* Umberto Eco nos plantea un dilema: ¿Cuál es la realidad? Y con ello, la novela se hace signo de una realidad posible, ficticia.

### 3. EL TEXTO NARRATIVO

*Alábeseme más por lo que no digo, que por lo que digo*<sup>8</sup>, anota Cide Hamete Benengeli, el autor modelo de *La historia del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, en la segunda parte de *El Quijote. El verdadero significado de un texto es su vacío*<sup>9</sup>, dice, en nuestros días Umberto Eco.

Toda novela es un signo de algo y una vez que se la define como tal, el libro se convierte en precepto: el orden de sus interpretaciones constituye también el orden de las operaciones que propone para alcanzar cierto objetivo "*un texto narrativo es una serie de actos lingüísticos que 'fingen' ser aseveraciones sin exigir, no obstante que crea en ellas ni proponer una prueba de las mismas; pero se comporta así respecto a la existencia de los personajes imaginarios con que opera: en cambio, no excluye que, alrededor de las aseveraciones ficticias, que, por el contrario, encuentran sus condiciones de felicidad en la fuerza con que el autor las sostiene y en las pruebas con que (tras la apariencia de la parábola narrativa) intenta apuntalar lo que afirma sobre la sociedad, la sicología humana y las leyes de la historia.*"<sup>10</sup> Es una interpretación personal de las circunstancias en que se realiza, aquí ahora, un yo, en un intento de dar sentido a la propia existencia y que comparte con otros, cómplices, o detractores, o testigos o compañeros de viaje. Se fabula para el otro.

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<sup>11</sup>.

En 1965 en *Apocalípticos e Integrados*<sup>12</sup> Eco señalaba que caracteriza al *mensaje poético su ambigüedad fundamental: a propósito utiliza los términos de forma que su función referencial sea alterada. Para ello, pone los términos en relaciones sintácticas que contra-*

<sup>8</sup> II, 44; la cita textual dice: [...] y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir.

<sup>9</sup> Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 2000, 3ª edición, p. 61.

<sup>10</sup> Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 2000, 5ª edición, p. 71.

<sup>11</sup> *Apocalípticos e integrados*, p. 114.

<sup>12</sup> *Apocalípticos e integrados*, pp. 111, ss.

vengan las reglas consuetudinarias del código, elimina las redundancias de modo que la posición y función referencial de un término pueda ser interpretado de varios modos, elimina toda posibilidad de descodificación unívoca. El receptor debe deducir el código del contexto del propio mensaje.<sup>13</sup> En su *Estructura ausente*, agrega que debe ser intencionado y autorreflexivo. Su ambigüedad facilita su extremado informativo al ofrecer numerosas selecciones alternativas que lo dejan al borde del rumor. El lector intuye, entre las brumas de la ambigüedad algo que, en su origen, dirige la descodificación y empieza a examinar cómo está hecho.

Dicho de otra manera, 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.

Todo texto se genera dentro de un contexto que es importante considerar. El contexto es pragmático y, por una parte, nos relaciona con las circunstancias históricas externas en que la obra es concebida, y por otra con todas las obras del autor como también las de otros escritores que conoció en alguna instancia de su vida. Dentro del contexto también debemos 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 pronunciado. Estamos lejos de la mirada ingenua que descubre el mundo, la cosa en su poesía prístina, lejos del *aleteia* griego en el que se despliega el misterio del ser, de su esencialidad creadora.

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 se refiere a las influencias literarias y culturales que se imbrican en el texto. ¿Qué obras subyacen en el texto leído y que, 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, rabinico 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, enigmáticos, verdaderos hierogramas, de nuestra cultura cristiano occidental.

*El péndulo de Foucault* sigue una curiosa ordenación que nomina de modo similar al que, para el Macrocosmos, propone el *Sefer Yezirah*. 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 rabinica 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, como lectores externos a lo narrado, no logramos saber si son reales o imaginados por cada una de esas visiones de mundo. El pasado mítico, cabalístico, tradición judaica, el misterio de los templarios, el siglo de las luces, el aquí-ahora desde el cual se construye el pasado inmediato y se abre la incógnita del futuro.

---

<sup>13</sup> Eco, Umberto, *Estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981, 2ª ed. pp. 160 ss.

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 interpretantes que se proponen a diversos receptores dentro y fuera del texto—, Eco une al presente, un 23 de junio, el pasado histórico, la tradición literaria y la hermética, con la computación. Reiteramos, 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.

#### 4. EL CÓDIGO

Código es el conjunto de reglas de transformación convencionalizadas de expresión a expresión y reversibles<sup>14</sup>. En sus novelas y en sus obras teóricas, Eco postula que toda obra contiene sus propios códigos<sup>15</sup>. En la obra están las claves para descubrirla inmersa en el ambiente del que surgió, las claves para relacionar el mensaje con los códigos originales, reconstruidos en el proceso de interpretación cotextual. En el mensaje lingüístico la lengua es el código que establece relaciones entre significante y significado y establece el conjunto de reglas de combinación entre los significantes. Es un sistema de clasificación que confiere valor y significado a los elementos del mensaje.

En consecuencia podemos afirmar que el código es un complejo sistema de reglas que abarca diversos aspectos que intervienen en la comunicación que, no sólo comprende el ámbito lingüístico sino que se refiere a una amplia actividad semiótica que complementa varios sistemas de signos: El mensaje puede abarcar varios niveles de realidad: significantes denotados y connotados, expectativas psicológicas, lógicas, científicas a las que remiten los signos; se establecen relaciones estructurales *en relación a un código general que los estructura a todos*. El mensaje, constantemente lo explicita Eco, a la vez que viola, enriquece a dicho código y el receptor se ve precisado a elaborar *toda la serie de hipótesis que su especial disposición psicológica e intelectual hace posibles*. No es válido el código externo y, en su defecto, se ve impelido a elegir como *código hipotético el sistema de presunciones sobre el cual se basa su sensibilidad y su inteligencia*. De allí nace la comprensión de la obra literaria.

Estamos obligados a reconocer que un mensaje poético estimula una continua descodificación lo que genera, entre otros aspectos, una tensión interpretativa. En el texto poético, a diferencia del texto referencial, más allá de una información semántica que apunta a un sistema de relaciones que pueden ser inferidas de su soporte físico<sup>16</sup>, se entrega una información estética basada en la ambigüedad, en la intención del mensaje centrada en sí misma: *Una obra de arte como estructura constituye un sistema de relaciones entre múltiples elementos (los elementos materiales constitutivos de la estructura-objeto, el sistema de referencias exigido por la obra, el sistema de reacciones psicológicas que la obra suscita y*

<sup>14</sup> Vd. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984, pp. 106 ss.

<sup>15</sup> *Estructura ausente*, p. 207.

<sup>16</sup> Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, 7ª edición: *los diferentes niveles de significado forman un bloque con el nivel de los soportes físicos [lo que] confirma el hecho de que para todos ellos deba realizarse una estructura homóloga [... que] habría de permitir también que los elementos materiales de la obra fueran interpretados en términos de oposiciones y diferencias.* (p. 170).

coordina) que se constituye a diversos niveles (nivel del ritmo visual o sonoro, nivel de la intriga, nivel de los contenidos ideológicos coordinados).<sup>17</sup>

En un mensaje estético se pueden detectar diversos niveles de información que, Eco define conforme la clasificación propuesta por Max Bense (1965), en:

- a) Nivel de los **soportes físicos**, que en el lenguaje verbal son tonos, inflexiones, emisiones fonéticas; en el lenguaje visual son colores, materiales; en el lenguaje musical son timbres, frecuencias, secuencias cronológicas, etc.: es el nivel de una sustancia de la expresión que el mensaje estético ofrece como formada.
- b) Nivel de los **elementos diferenciales del eje de selección**: fonemas, igualdades y desigualdades, ritmos, métrica, relaciones de posición, formas accesibles en lenguaje topológico, etc.
- c) Nivel de las **relaciones sintagmáticas**: gramáticas, relaciones de posición y proporción, perspectivas, escalas e intervalos musicales, etc.
- d) Nivel de los **significados denotados** (código y subcódigos específicos).
- e) Nivel de los **significados connotados**: sistemas retóricos, subcódigos estilísticos, repertorios iconográficos, grandes bloques sintagmáticos, etc.
- f) Nivel de las **expectativas ideológicas**, como connotación global de las informaciones precedentes. (*Estructura ausente*, p. 165).

El juego de diferencias y oposiciones a nivel rítmico revela que un mismo diagrama estructural rige los distintos niveles de organización y da unidad de contenido y forma al mensaje estético: *Se establece una especie de red de formas homólogas que constituyen el código particular de aquella obra, y que resulta una medida muy equilibrada de las operaciones que destruyen el código preexistente, para convertir en ambiguos los niveles del mensaje. Si, como pretende la crítica estilística, el mensaje estético actúa como violación de la norma [cfr. Spitzer, 1931; Auerbach, 1946; Empson, 1930; Alonso, 1957] (y la estructuración ambigua respecto al código no es otra cosa) todos los niveles del mensaje la violan siguiendo la misma regla. Esta regla es código de la obra, es un idiolecto por derecho propio (definiendo el idiolecto como el código privado e individual del parlante); de hecho, este idiolecto origina imitaciones, maneras, usanzas estilísticas y por fin, normas nuevas, como enseña la historia del arte y de la cultura.* (p. 166)

## 5. AUTOR-LECTOR

¿Qué quiso realmente escribir Umberto Eco? Para encontrar tal respuesta no debo interpretar la obra como un lector crítico y sensible, de acuerdo con mis códigos sino que, para reconstruir la situación única e irreplicable en la que se generó, debo intentar descubrir el universo retórico e ideológico, y las circunstancias comunicacionales de las que el autor partió. Conocer las obras teóricas sobre interpretación de la obra literaria tanto de Humberto Eco como de otros teóricos.

Tal vez *El péndulo de Foucault* responda a lo que señala en *Lector in fabula* y en *Los límites de la interpretación*<sup>18</sup>, en relación con el texto y su interpretación. Eco postula la

<sup>17</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>18</sup> Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 2000, 3ª edición.



cooperación del lector como condición para la actualización del texto; al que concibe como un *mecanismo perezoso, económico y complejo, plagado de elementos no dichos, no expresados, de espacios en blanco, intersticios que hay que rellenar* (p. 76); el lector debe, cooperativa, activa y conscientemente, actualizar el texto; *quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar; vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él [...]*. (p. 76)

Es así como el lector es convocado por el mensaje poético a una *situación de tensión interpretativa* (p. 115) generada por la sorpresa que provoca la ambigüedad. Es una aventura que emprende el receptor que *impresiona a través del modo como organiza los signos y que el código habitual no había previsto*. Los significantes adquieren significados adecuados por la *interacción* contextual que remiten a un código particular de la obra, similar al idiolecto, significado que abre otras interpretaciones posibles que obligan a establecer relaciones entre referentes, significados y significantes.

Según intencionalidad explícita, Eco *escribe pensando en un lector*. Tal vez, en su actividad de novelista valoró la relación con el receptor y generó una nueva actitud hacia él. Eco, a través de esta novela y de otras, lo tiene presente es para él para quien escribe y del que espera una respuesta. *Nada consuela más al novelista que descubrir lecturas que no se le habían ocurrido y que los lectores le sugieren. Cuando escribía obras teóricas, mi actitud hacia los críticos era la del juez: ¿han comprendido o no lo que quería decir? En el caso de una novela todo es distinto. No digo que el autor deba aceptar cualquier lectura, pero, si alguna le parece aberrante, tampoco debe salir a la palestra: en todo caso, que otros cojan el texto y la refuten.*<sup>19</sup>

*El texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Cuando la obra está terminada, se establece un diálogo entre el texto y sus lectores (del que está excluido el autor). Mientras la obra se está haciendo, el diálogo es doble. Está el diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos antes (sólo se hacen libros sobre otros libros y en torno a otros libros), y está el diálogo entre el autor y su lector modelo.*<sup>20</sup> *Es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro.*<sup>21</sup>

Debemos recordar que *la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor (Lector in fabula, p. 77)*. Ley pragmática, obvia. Cuanto más abierto está el mensaje, a diferentes descodificaciones, el lector tiene más amplia gama de opciones para interpretarlo, aplicando sus propios y personales sistemas de valores, creencias, cultura, visión de mundo, etc. *Por lo general el destinatario recurre a su patrimonio de conocimientos, a su propia visión parcial del mundo para elegir los subcódigos que han de converger en el mensaje. (Estructura ausente, p. 152)*

A través de esta novela y de otras, Eco tiene siempre presente a un Lector Modelo para el que escribe y pretende que el receptor concreto, real, histórico llegue a comprender que *la recepción de una secuencia de signos altera permanente o transitoriamente nuestro*

<sup>19</sup> Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, p. 12.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>21</sup> Eco, *Lector in fabula*, p. 79.

*modo de actuar en el mundo. En el interpretante final se detiene la semiosis ilimitada. El Lector Modelo es nuestro límite de interpretación.*

## 6. EL TÍTULO

Alfredo Matus Olivier propone denominar **epitexto** al título, en relación con el texto, atendiendo a que es externo a la obra misma, aunque la recubre y presenta a la vista del receptor y, de alguna manera, lo condiciona y determina en su primer acercamiento a la obra. El título de una obra no se ordena linealmente con el resto del texto: lo recubre totalmente; llega a convertirse en una clave hermenéutica para el texto.

Así lo comprende Eco quien afirma que *el narrador no debe facilitar interpretaciones de su obra, si no, ¿para qué habría escrito una novela, que es una máquina de generar interpretaciones? Sin embargo, uno de los principales obstáculos para respetar ese sano principio reside en el hecho mismo de que toda novela debe llevar un título.*

*Por desgracia, un título es ya una clave interpretativa. Es imposible sustraerse a las sugerencias que generan Rojo y Negro o Guerra y paz. Los títulos que más respetan al lector son aquellos que se reducen al nombre del héroe epónimo, como David Copperfield o Robinson Crusoe, pero incluso esa mención puede constituir una injerencia indebida por parte del autor. Le père Goriot centra la atención del lector en la figura del viejo padre, mientras que la novela también es la epopeya de Rastignac o de Vautrin, alias Collin. Quizás habría que ser honestamente deshonestos, como Dumas, porque es evidente que Los tres mosqueteros es, de hecho, la historia del cuarto. Pero son lujos raros, que quizás el autor sólo puede permitirse por distracción. [...] El título debe confundir las ideas, no regimentarlas.<sup>22</sup>*

Es indudable que al buscar el título para su segunda novela, Eco tuvo presente estas ideas y buscó una formulación neutra: designación de un objeto ubicado en determinado lugar. Título que, necesariamente producirá confusión en el lector, la que también estaba en la intencionalidad del autor: *Mi novela se llama El péndulo de Foucault porque el péndulo del que estoy hablando lo inventó León Foucault<sup>23</sup>. Si hubiera sido inventado por Franklin, el título había sido El péndulo de Franklin. Esta vez era consciente desde el principio de que alguien habría podido olerse una alusión a Michel Foucault<sup>24</sup>: mis personajes están obsesionados por las analogías y Foucault ha escrito sobre el paradigma de la semejanza. Como autor empírico no estaba muy contento con esta posible conexión, porque me parecía más bien superficial. Pero el péndulo inventado por León era el héroe de mi historia y no podía*

<sup>22</sup> Eco, "El título y el significado" en *Apostillas a El nombre de la rosa*, pp. 9-14.

<sup>23</sup> Jean León Foucault (1819-1868) Físico francés, determinó la velocidad de la luz por el método de espejos giratorios (1850), explicó el magnetismo de rotación por la existencia de corrientes inducidas en las masas metálicas; en 1851 puso en evidencia la rotación del plano de oscilación del péndulo, a fin de mostrar el movimiento de la Tierra; es considerado el fundador de la técnica moderna de construcción de telescopios.

<sup>24</sup> Michel Foucault (1926-1984) Filósofo estructuralista francés; le interesa la arqueología de las ciencias humanas y del saber. Se apoya en datos históricos para expresar sus ideas, aunque niega que las ideas sean función de la historia, ni siquiera del ser humano, sujeto de la historia; intenta experimentar hasta qué punto es posible pensar de otra manera. Analiza las diversas formas de sujeción a que nos vemos sometidos a través de las relaciones entre el saber y el poder. *Historia de la locura en la época clásica, locura y sinrazón, La palabras y las cosas, La arqueología del saber, Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión, Historia de la sexualidad*, son algunas de sus obras.

*cambiar el título: así confié que mi Lector Modelo no intentaría una conexión con Michel. Me equivoqué, muchos lectores lo han hecho. El texto está ahí, quizá tengan razón ellos, quizá soy responsable de una alusión artificiosa, quizá la alusión no es tan trivial como creía. No lo sé. Todo el asunto queda ya fuera de mi control.*<sup>25</sup>

Estructura de palabras que adquieren diversas interpretaciones según la perspectiva desde la cual se las considere, la novela puede ser descifrada desde múltiples perspectivas y cada signo lingüístico deberá ser interpretado desde la perspectiva elegida. En medio de las palabras, nos movemos en un mundo de indicios, pistas, datos, señales, signos, símbolos, enigmas, hierogramas. ¿Cuál es el instrumento para novelar propio de un semiólogo? Si la interpretamos como una novela **policial**, se estructura con indicios y pistas. En cuanto novela de **anticipación**, con datos, símbolos y signos. Como novela **fantástica** con señales, indicios, sugerencias; la **ciencia ficción** se hace presente en el lenguaje computacional del ordenador. También se la puede considerar un folletín... y un collage. Todas estas posibilidades subyacen en la virtualidad del texto, y muchas más. Para José Antonio Millán<sup>26</sup> es una “novela paranoica” en la misma línea que *El hombre que fue jueves* de Chesterton (1908), *La su-basta del lote 49* de Pynchon (1966). En estas novelas el héroe individual lucha por descifrar las señales de un organismo opaco. Pero a la pregunta central del paranoico: –“¿Quién está loco: yo o el mundo?”, el policía infiltrado de Chesterton y la heroína de Pynchon responderán a coro: “¡El mundo!” Es el coletazo vengativo del héroe romántico arrojado al terreno demasiado movedizo de la sociedad contemporánea. A diferencia de ellos, los protagonistas de *El péndulo*... se sitúan a priori en el campo de la locura, es decir, de la mentira. No es que se dejen engañar por las señales fragmentarias y complejas que reciben del universo, es que van a hilvanarlas en el juego de creación de un sentido que saben que no tienen. Y la vuelta de tuerca es el mundo acoge, alborozado, su propuesta.

Como lector ingenuo, puedo interpretar *El péndulo de Foucault*, como una relectura de la historia ideológica europea desde la perspectiva de una conjura mantenida a través de los siglos por los templarios y sus conjurados. Para esa relectura, marcada por un juego cabalístico, se ordenan e interpretan los datos para hacerlos apuntar en una única y misma dirección en el espacio y en el tiempo.

## 7. CREACIÓN DE MUNDO

Para Eco, en la construcción de su novela nada puede ser casual, todo obedece a un plan previamente concebido como marco adecuado a la investigación semiótica que pretende realizar. Así se explica su constante reflexionar sobre el novelar y los recursos.

De primera importancia, el **espacio** en que se desarrolla la acción, porque le brinda la posibilidad de incentivar la imaginación: *Considero que para contar lo primero que hace falta es construirse un mundo lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles* (p. 27), había señalado Eco en sus *Apostillas al nombre de la rosa*, consecuente con esa idea, ubica la novela, inicialmente en un museo, arqueología del saber tecnológico y, posteriormente, en Milán por una parte, una editorial que publica obras académicas de prestigio y obras de divulgación, por otra el bar Pilades, centro de reunión nocturno, que *era por entonces el*

<sup>25</sup> Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 2000, 3ª ed. p. 136.

<sup>26</sup> Millán, José Antonio, “El antídoto”, en *El Independiente*, Madrid, 22-III-1990.

*puerto franco, la taberna galáctica donde los extraterrestres de Ophiuco, que asediaban la tierra, se encontraban sin conflicto con los hombres del Imperio, que patrullaban las franjas de van Allen.* (p. 51)

Lugares cerrados dentro de los cuales se genera el Plan y la acción consecuente. Desde allí se debe salir hacia el campo abierto. Desde su refugio, en casa del tío Carlo, encerrado aún, en espera de un destino trágico, pero desde una supuesta comprensión, Casaubon contempla el exterior: *En la laderas del Bricco se extienden hileras e hileras de vides. Las conozco, recuerdo haber visto otras similares en mi infancia.* (p. 578)

Dentro de este espacio debe ocurrir algo, la **historia**. Mejor aún, la **acción** que puede ser reactiva o proactiva, pero que de todas maneras requiere alguien que la narre. *El mundo construido es el que nos dirá cómo proseguir la historia* (Apostillas, p. 32). Y la historia de *El péndulo* se inicia donde termina. Es el problema de narrar desde el fin, rompiendo el orden cronológico y remontándose a través del recuerdo, en el extenso monólogo de Casaubon, al comienzo de todo.

Un Narrador en primera persona nos hace suponer, como lectores que narrará desde su perspectiva, desde su punto de vista. *Para poder inventar libremente hay que ponerse límites. [...] En narrativa, los límites proceden del mundo subyacente. Y esto no tiene nada que ver con el realismo (aunque explique también el realismo). Puede construirse un mundo totalmente irreal.* (Apostillas, p. 29) ¿Y qué puede resultar más irreal que la interioridad de un personaje obsesionado por una idea? La obra nos entrega la interpretación de Casaubon y el límite de su irrealidad nos la dan los archivos escritos por Belbo en Abulafia. ¿Cuál es el grado de verdad? El que estemos, en cuanto lectores, en condiciones de otorgarle al texto narrado.

En alguna medida podemos afirmar que Eco novela como **tema** el destino humano y algunas de las actitudes fundamentales que solemos 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, estudia con objetividad científica. Al leer *El péndulo de Foucault*, sentimos que la humanidad toca un límite y la evolución le exige dar un salto al vacío, lejos de toda interpretación previa.

El narrador Casaubon, 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, y todos quedan prisioneros de y en la historia fabulada. En *El péndulo de Foucault* se nos ofrece una compleja gama de lecturas o **interpretaciones** que proponen diversos receptores dentro y fuera del texto para los acontecimientos del pasado, con repercusiones futuras.

Cada uno propone, desde su perspectiva, una lectura de signos que, como lectores externos a lo narrado, no logramos saber si son reales o imaginados dentro de las diversas visiones de mundo que van desde un pasado mítico, cabalístico, tradición judaica, pasando

por el misterio de los templarios, las interpretaciones heredadas del siglo de las luces, el aquí-ahora desde el cual se construye el pasado inmediato y se abre la incógnita del futuro.

**Personajes** de culturas diversas intervienen en la conjura. Cada uno de ellos vivirá e interpretará, desde sus creencias, su perspectiva, su visión de mundo, la experiencia. Un estudiante de doctorado que prepara su tesis sobre los Templarios, Casaubon, narrador en primera persona, el judío cabalista, Diotallevi, un programador de computación, Jacopo Belbo... y no debiéramos olvidar a Abulafia, la Memoria, el Ordenador, y, a través del recuerdo de Casaubon muchos otros personajes, entre los que destaca la interpretación que da Lía, la mujer del narrador, que, con cuyo decir, revela tener los pies en la tierra, aunque no logra romper el encanto de lo que los otros quieren interpretar como misterio trascendente:

*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 cavema, 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).*

Una curiosa **estructura** circular que nomina con nombres tomados del árbol sefirótico, de la tradición cabalística, nos hace recordar el símbolo de la serpiente mordiendo la cola, el ouroboros gnóstico.

La obra se narra desde *Malkuth*, el Malkuth de Casaubon mientras espera lo que no sabe que pueda llegar, en casa del tío de Belbo, frente al Bricco; sin embargo, se inicia en *Kether*, en el Museo de Artes y Oficios, *Conservatoire des Arts et Métier*, en la antigua iglesia abacial de Saint-Martin-des-Champs, en París, un día 23 de junio, esperando a los miembros conjurados del misterio que el narrador, Casaubon, con sus compañeros de trabajo, Diotallevi y Jacopo Belbo, habían generado como un posible Plan que habría podido ser cuidadosamente programado por los Templarios, antes de su exterminio, para un lugar y época predeterminados.

Los tres amigos crean la historia, y con ella, el problema; Diotallevi, acosado por remordimientos productos de su creencia religiosa, autoflagelante, se autodestruye con un cáncer, Belbo que ha huido sistemáticamente de toda responsabilidad, se juega la vida en un sacrificio sin sentido; mientras que el narrador Casaubon, de formación universitaria, atraído por el misterio de los templarios, es el 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.

Resulta interesante recordar que estos tres personajes evocan instancias de la vida del propio Eco, lo que ha permitido que algún crítico hable de la novela como autobiográfica.

## 8. INTERPRETACIÓN DEL LECTOR

¿Cuál es el perfil de este Lector que se modela en las primeras cien páginas de *El péndulo de Foucault*? Es una novela de suposiciones, o si se prefiere, de posibles y probables inferencias, por lo tanto debe ser un lector curioso que, desde su infancia, buscó resolver adivinanzas, enigmas; es entonces un Edipo que, movido por impulso entrañable, entre las muchas posibilidades, busca, incansablemente, la verdad única y por la que se juega la vida. Nuestra cultura cristiano occidental ha generado ese tipo de hombre que compromete su vida y la de toda su familia en el ansia de —si no resolver el enigma— comprender: *Estoy aquí, ahora, después de haber alcanzado, espero, la serenidad y el Amor Fati, para reproducir la historia que, lleno de inquietud y esperanza, reconstruía en el periscopio, hace dos noches, por haberla leído dos días antes en el piso de Belbo, y por haberla vivido, en parte sin ser consciente de ello, en los últimos doce años, entre el whisky del Píldes y el polvo de Garamond Editores. (Péndulo, p. 43)*

Su aproximación en esta obra a la tradición hebrea ¿significará que su Lector Modelo, enfrentado al misterio, pudiera asumir alguna de las actitudes planteadas en el lenguaje alegórico del Talmud? ¿Será *El péndulo de Foucault* una versión de la siguiente historia?

*A propósito de lo que nuestros maestros nos han enseñado, hay cuatro de ellos que han entrado en el jardín de las delicias, y he aquí sus nombres: rabbi ben Azai, rabbi ben Zoma, rabbi Acher y el rabbi Akiba.*

*Ben Azai miró con curiosidad y perdió la vida. Se le puede aplicar el versículo de las Escrituras: La cosa más preciosa ante los ojos del Señor es la muerte de sus santos.*

*Ben Zoma miró también, pero perdió la razón, y su suerte justifica la palabra del sabio: ¿Habéis encontrado miel? Comed de ella tan sólo lo que os baste, no fuera que habiéndola tomado con exceso, la devolviéseis.*

*Acher destruyó las plantaciones.*

*Y Akiba entró, miró y volvió en paz.<sup>27</sup>*

Es la actitud que asumen nuestros personajes principales: Diotallevi, el justo, creyente de la tradición hebrea, murió; Belbo enloqueció; Aglié, destruyó y Casaubon, el doctor universitario, fue el testigo que penetró en el misterio, volvió, narra y espera encontrar la comprensión, el Amor Fatti, en un tiempo abierto.

El texto es un artificio del autor modelo cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. En ese sentido, es un objeto que construye la interpretación en el intento circular de convalidarse a través de lo que la construye. La novela puede ser interpretada desde múltiples perspectivas y cada signo lingüístico deberá ser interpretado desde la perspectiva elegida. La iniciativa del lector consiste en formular conjeturas sobre la *intentio operis*<sup>28</sup> que sea aprobada, por el conjunto del texto, como todo orgánico, sobre la base de su coherencia.

Es preciso señalar que no son ilimitadas las posibles interpretaciones de un texto, y es trabajo de la semiótica determinar cuáles resultan totalmente aceptables. Por ello, tras treinta

<sup>27</sup> Citado por Engel, P., *Manual básico de cábala*, Santiago, Imprenta Salesianos, 2002, p. 125-126.

<sup>28</sup> Eco, *Interpretación*, p. 41.

años de reflexión, en 1990, Eco trata de restablecer el equilibrio entre la intención del lector y la del autor, al señalar que *el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor)*<sup>29</sup>. Distingue dos tipos de interpretación: la semántica (*semiósica*) y la crítica (*semiótica*).

*La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto (en general aquellos con función estética), la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas* (p. 36). En teoría, todo texto debiera prever dos tipos de lectores modelos: el ingenuo (semántico) y el crítico.

## CONCLUSIÓN

Consecuentes con la propuesta de Eco, hemos aplicado su propia teoría en esta aproximación a *El péndulo de Foucault*, con el objeto de tratar de realizar el trabajo que se supone debe asumir el Lector Modelo para quien fue escrita la obra. Este ejercicio nos ha significado una interesante experiencia y nos ha dado una comprensión diferente de la obra que nos ha llevado a preguntarnos cuál es la función de la literatura y cuáles son los planteamientos estéticos de esta nueva época cultural que se nos abre.

Como lectores ingenuos la historia nos había parecido compleja, pero interesante, especialmente por la inclusión del pensamiento esotérico. Como lectores analíticos, distanciados de esa primera impresión, la obra nos ha resultado un verdadero laboratorio de semiología: el texto se nos abre en múltiples sentidos y la obra queda abierta a la interpretación que cada lector quiera darle según la perspectiva que desee enfocar.

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? Eco prosigue en la búsqueda de un posible significado que dé sentido a su *Obra abierta*, en *El nombre de la rosa* para un *Lector in fabula* en *Los límites de la interpretación*.

*El péndulo de Foucault* contrasta con otras obras de diferentes tipos entre las que sobresale el *Sefer Yezirah*. Como lectores nos está reservado el placer del texto. Signo de signos con el que el hombre quiere desentrañar un posible sentido a su hacer existencial. El signo es el gran péndulo que pende en nuestra mente, desequilibra la calma, la rutina, la paz, la certeza del saber y se expande cada vez más lejos y nos deja pendientes en el abismo del no saber, del no tener respuesta y del apenas poder formular una teoría... Siempre pendiente. No se trata de un signo unívoco, sino de múltiples resonancias como las que se forman cuando el agua es golpeada por una piedra o por la resonancia en el tiempo de un hecho cualquiera. Sin embargo, en la obra están las claves para descubrirla inmersa 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 cotextual.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 2000, 3ª edición, p.19.

<sup>30</sup> Eco, *Estructura ausente*, p. 207.

Un interpretación es sólo eso, no es el libro... es una aproximación que, en este caso, hace una lectora curiosa e incrédula que juega, pendularmente, la lectura, reconociendo que cada lector tiene derecho a esbozar su propia interpretación y que, una vez nacida la criatura, obra de arte, se independiza de su autor para dialogar con su receptor.

---

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Bueno, G. (1990): "La baraja mágica y racionalista de Eco", en *El Independiente*. Madrid, 22 de marzo.
- Dante Alighieri: *Divina Comedia, Paraíso X, 137: la rue de Fouarre, en París, donde estaban las escuelas de filosofía*.
- Eco, U. (1981): *Estructura ausente*. Barcelona, Lumen, 2ª ed.
- Eco, U. (1984): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 7ª edición.
- Eco, U. (1984): *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen.
- Eco, U. (1989): *El péndulo de Foucault*. Buenos Aires, Edición de la Flor.
- Eco, U. (2000): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 5ª edición, p. 71.
- Eco, U. (2000): *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 3ª edición, p. 61.
- Engel, P. (2002): *Manual básico de cábala*. Santiago, Imprenta Salesianos.
- Ferrater Mora (1994): *Diccionario de filosofía*. Nueva edición actualizada por la Cátedra Ferrater Mora bajo la dirección de José-María Terricabras. Barcelona, Ariel.
- Millán, J. A. (1990): "El antídoto", en *El Independiente*. Madrid, 22 de marzo.