

profesor de Biología, nos enseñó tan bien que al ingresar a la Escuela de Medicina, teniendo un profesor tan eminente como don Juan Noé, hasta junio o julio no había aprendido nada nuevo. Lo sabía desde el Liceo. Nos enseñaban a mirar al mundo con amplitud”.

¿Se podría afirmar lo mismo hoy día? Quienes pueden comparar con seriedad y no por reacciones emocionales, no dejan de tener razón cuando sostienen que el antiguo bachillerato era mejor que la actual Prueba de Aptitud Académica.

Pero hay un personaje que no fue entrevistado y que, sin embargo, domina la escena. Es don Arturo Alessandri Palma, primer actor de la política chilena por más de medio siglo, tres veces presidente y varias veces ministro y parlamentario, a quien tuvimos el privilegio de conocer. Por eso no nos extraña que de los dieciséis entrevistados, catorce se refieran a este hombre extraordinario, con admiración, afecto y adhesión fervorosa. Solamente Hernán Rojas Gatica lo llama “populachero”. Veamos:

—Tobías Barros Ortiz: “Un hombre superior, carismático y, en muchos momentos de la vida nacional de medio siglo, hombre clave indiscutible”.

—Sady Zañartu: “Puedo reconocer que Alessandri era un ídolo, un fenómeno popular, un orador que avasallaba. Cuando él hablaba, las mujeres levantaban sus niños para que él los bendijera con la mirada”.

—Pedro Gandulfo: “Yo fui alessandrista y me peleé por su causa”. Después fue contrario y nuevamente, a favor.

—Bernardo Leighton: “Fue siempre un hombre muy cordial y amistoso”.

—Dr. Héctor Orrego Puelma y su esposa Marta: “...era encantador, la simpatía misma. Era sencillo, no imponía nada. Era un mito”.

—Germán Vergara Donoso: “...en el fondo, don Arturo nunca fue de ningún partido. Era pragmático... Yo era alessandrista por definición y por nacimiento”.

—Joaquín Edwards Bello: “Es un conservador genial, es la última carta del burgués del siglo XIX. Es un Juan Cristóbal de la patria, violento, imperfecto, contradictorio a veces; ha triunfado, y todo lo que vendrá después será imitación o modificación”.

Para nosotros Alessandri fue como un gran director de orquesta sinfónica en la cual “hasta las disonancias contribuían al efecto sonoro”.

Este libro de Alfonso Calderón tiene la virtud de estimular sentimientos de respeto hacia quienes han vivido intensamente y tienen algo que contar, apoyados en valores humanos superiores construyendo a Chile.

TITO CASTILLO

EL PENDULO DE FOUCAULT

de *Umberto Eco*

Editorial Bompiani, Madrid, 1989

<https://doi.org/10.29393/At461-29PFMR10029>

Después del éxito del *Nombre de la rosa* (1980) Umberto Eco, semiólogo, piamontés y posmoderno, obtiene un triunfo editorial y crítico semejante con su segunda novela *El péndulo de Foucault*.

El título se refiere a un mecanismo —la esfera móvil en el extremo de un hilo finísimo— que en medio de la rotación terrestre marca el único punto fijo del universo. Uniendo la Ciencia con la Cábala se podría postular que de ese lugar fijo (“el ombligo del mundo”) se desprenden o irradian todos los puntos posibles, de modo que el universo completo estaría contenido

en ese punto abisal (lo inmóvil, Aquello, la Fortaleza, la Garantía) que borgianamente podríamos llamar *Aleph*.

Tres intelectuales milaneses, que trabajan para una editorial, se dejan fascinar por esta posibilidad cabalística que comienzan a entrever confusamente a través de una visita que hace a la editorial un coronel Ardentini, que lleva para su publicación un texto sobre los Templarios.

En esos manuscritos está contenido el gran secreto, el Plan: Los Templarios, torturados, exterminados y dispersados por Felipe el Hermoso en el siglo XIV, se han refugiado en la clandestinidad para preparar desde allí su venganza, específicamente la inmolación de quien los dirigía, el Caballero Jacques de Molay. Para ello contaban —o cuentan— con un secreto energético: ¿una piedra radiactiva llegada de otros planetas? ¿Una fuente de energía inmensa, que ha recibido distintos nombres, El Velloccino de Oro, El Arbol de la Luz, El Santo Grial? En algún lugar del globo terráqueo, lugar que puede marcar el péndulo de Foucault, se encuentra el Tesoro que permitirá dominar el mundo (Hitler, que creía en los Rosacruces y Los Templarios, juraba al final de la Segunda Guerra Mundial que estaba a las puertas de descubrir esa inmensa fuerza). —El hecho es que el Plan se ha ido cumpliendo y en esta segunda mitad del siglo tendría su fase final—. Los tres amigos, Belbo, Casaubon (que es el narrador) y Diotallevi, se ven envueltos en esta historia iniciática y cabalística que termina por aniquilarlos, al desatar fuerzas ocultas que no trepidan en utilizar la muerte y el satanismo para conseguir el supuesto *secreto*.

Mediante esta trama se construye un relato marcado por el vértigo de las remisiones. La novela de Eco es un texto construido sobre otros textos, un relato que habla constantemente de otros relatos: relatos bíblicos, míticos, mágicos, históricos, utópicos, científicos, cabalísticos, religiosos, políticos, guerreros, amorosos, narraciones multifacéticas que Eco organiza bajo el supuesto que todas las tradiciones de la tierra deben verse como variantes de una *tradición-madre* —la misma idea cabalística de Borges: todos los libros del mundo son un enunciado o un verso de un Gran Libro—. La postulación de Eco culmina en un sincretismo alucinante que mezcla los ritos templarios con los masónicos, El Santo Grial con la copa voladora que vieron los argonautas sobre la montaña, los jesuitas con los rosacruces, La Gran Fraternidad Blanca con el Toison de Oro, la rosa cándida de los rosacruces con la figura de la Virgen María, terminando por confundir a Hermes Trismegisto con Homero, los druidas con Salomón y Solón; Pitágoras con los esenios y José de Arimatea, que había llevado el grial a Europa, con Santo Tomás, Bacon, Shakespeare, Einstein, etc.

Esta última lista mágica es propuesta en el relato por un Orador, Caballero del Gran Priorato in Partibus de Rodas, etc., en una conferencia a la que asisten Casaubon y su amante brasileña Amparo, quien susurra al terminar el listado: “que sólo faltaban Nerón, Cambronne, Jerónimo, Pancho Villa y Buster Keaton” (p. 184).

La acotación revela otro rasgo básico de la novela, junto a la intertextualidad, su ironía festiva que proviene de la relativización del saber erudito, del juego de afirmar y negar del creer y descreer, de mostrar al lector los secretos en la construcción de la ficción y cerrarle enseguida las puertas en las narices desplegando un intelectualismo apabullante.

En este sentido, el texto retomaría el tema de las retóricas manieristas: “es necesario expulsar a los indoctos del reino de las musas”. —Ello exige un lector culto, capaz de establecer las analogías entre los diversos niveles del relato, como la relación iniciática entre los diez capítulos en que se divide la novela y la imagen del “árbol sefirótico” que figura en la portadilla; relación que incursiona en la cábala a través del privilegio de la forma triangulara (el árbol sefirótico está conformado por la unión de dos triángulos equiláteros) y que explica la muerte ritual de Belbo (ahorcado por una secta hermética que buscaba el tesoro de Los Templarios), en

el mismísimo péndulo de Foucault, formando un triángulo místico-trágico: el péndulo —la cabeza dislocada del muerto— su cuerpo cimbreado.

Sin embargo, lo terrorífico de la historia narradora se diluye en el placer que proporciona el nivel discursivo del texto. El placer de jugar con los saberes herméticos, con la cultura del ocultismo; la combinación de ironía y reverencia sospechosa que ella supone para un intelectual posmoderno; el contraste provocativo entre tradición milenaria y actualidad, la fascinación paradójica de lo prohibido, conforman un discurso, precisamente, provocador, contrastante y seductor que se aproxima a lo que Barthes llamó “el placer del texto”.

Por último, una influencia básica en Eco y un posible defecto de su novela. La influencia: Borges. El relato puede visualizarse a través de una metáfora borgeana: El carácter peligroso de la escritura cuando se da una lectura errada de ella. Los tres personajes de Eco “escriben” un plan, inventan un plan a partir del secreto templario, plan ficcionalizado que daría las claves para encontrar el tesoro; algunos leen seriamente, creen y terminan asesinando. El defecto: la utilización de ingredientes típicos del *Best Seller*: misterio, eros, muerte, satanismo. Pero, a lo mejor, se trata de un rasgo posmoderno: la parodia de un pastiche exitoso.

MARIO RODRIGUEZ

EL CUARTO MUNDO

De *Diamela Eltit*

Planeta Sur, Santiago, 1989.

“Lejos en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, Diamela Eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta”.

Con esta frase, abertura a otro(s) significado(s) del texto, finaliza *El cuarto mundo*, última novela de Diamela Eltit, ella hará explotar el relato lineal que la ha construido hacia una indagación —preocupación permanente en la escritura de Eltit— por la gestación, conformación e inscripción social y cultural de la textualidad literaria.

El cuarto mundo nos hace asistir, desde sus comienzos, al proceso libidinal que dará origen a una novela par(t)ida en dualidades. Dos partes, la primera, “Será irrevocable la derrota” señala el destino de un texto-estirpe, “sudaca”; la segunda, “Tengo la mano terriblemente agarrotada” refiere a la pulsión escritural. Los dos capítulos estructuran un relato que se despliega en dos delirios hablados por dos narradores que en su diferencia sexual signan en dos modos narrativos dos identidades posibles: el narrador masculino se marca por la obsesión, mientras su hermana melliza delimita su relato en el lenguaje de la histeria. El relato se realiza desde dos espacios obturados, el útero materno y la casa paterna, referentes del espacio primero y uno de la mente que produce el texto.

El cuarto mundo estructura sus contenidos en el circuito cerrado y reiterado de la gestación y producción: gestación y producción de los hermanos mellizos, en la primera parte; gestación y producción del texto incestuoso, en la segunda. Esta doble productividad interroga, desde el interior de la propia novela, una propuesta de convivencia entre un relato lineal, estructurado de acuerdo a ciertos modos tradicionales de narrar y una escritura de continua experimentación con relación a los procesos de relaciones internas entre los materiales lingüísticos y las estructuras posibles de conformación del género.

El texto se construye como una “sesión”, una cura que la escritura va produciendo, rápida, desatada en un relato poblado de roturas, miedos y ansiedades donde sueños y aconteci-