

El vizconde demediado. Una reflexión semiótica

María Elena Bitonte¹

IV Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica: *Discursos Críticos*
Buenos Aires, 12 a 15 de abril de 2005

Abstract: *El vizconde demediado* es una narración que remite a la tradición de las novelas de caballería. Un relato es un relato, pero además ofrece siempre, de manera más o menos explícita, indicios de su propia concepción. En efecto, *El Vizconde demediado* cruza el discurso literario con un discurso sobre la literatura, más precisamente, expone toda una teoría de los signos. Propongo un análisis semiótico centrado en los personajes ya que esta perspectiva pone de relieve el proceso mismo de escritura, en la medida que los personajes ocupan en el texto, el rol de lectores y escritores. Por otra parte, el análisis semiótico hace posible una vuelta en espiral para observar la relación entre un nivel discursivo y otro meta-discurso, donde el texto habla (¿es hablado por?) de sus propias condiciones de producción. Por eso, más allá de la estructura del relato, de la serie de peripecias, de los escenarios y demás elementos que constituyen el discurrir narrativo, me interesa analizar la relación de estas configuraciones con un meta-discurso que reflexiona sobre sí mismo. Una teoría deviene crítica no sólo cuando permite reflexionar sobre otros discursos sino cuando también reflexiona sobre sí. Voy a hablar, entonces, de la semiótica como discurso crítico. El propósito de este trabajo es, por lo tanto, mostrar la capacidad de la semiótica, no sólo de aportar una mirada crítica sobre otros discursos sino también de convertirse en una forma de auto-reflexión.

Introducción

“El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas”.

Italo Calvino, *La ciudad y los signos*

Si bien cada paradigma teórico se nos presenta como una perspectiva, lo propio de la semiótica (llamada también paradigma indicial²) es que se trata de una mirada que partiendo, de vestigios, apunta a procesos de producción (Verón: 1993). Así, el análisis socio-semiótico propone la operación inversa a la de las mercancías, que son presentadas como fetiches al opacar las huellas de su producción.

El discurso literario, como todo discurso social, lleva impresas las huellas de condiciones de producción. Así, puede indicarnos cómo se inserta en la historia, qué nos señala de la sociedad, de la cultura. En definitiva, las teorías, al especificar las características del objeto, pueden entenderse como consignas, ya que orientan lecturas. El problema que aquí se plantea es cuál es la posibilidad del análisis semiótico en cuanto a la promoción un pensamiento crítico. Es decir, cómo la semiótica puede proponer a la vez, modelos de inteligibilidad de las producciones culturales y además, modos de articulación con sus condiciones. Y cómo este movimiento puede constituirse en una forma de

¹ Docente – Investigadora de la UBA

² Cfr. Carlo Ginzburg en “*Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico*” Eco, Umberto y Sebeok Thomas, 1998, *El signo de los tres*, Lumen, cap. IV

intervención social, en cuanto práctica de una recepción crítica, ya que lo social sólo puede ser transformado en la medida sean consideradas sus condiciones de producción.

El vizconde demediado es una narración que remite a la tradición de las novelas de caballería, género que surge en la Edad Media y declina en el Barroco, momento en que empieza a ser parodiado. El texto exagera el elemento fantástico propio de dichas narraciones. Se desarrolla en Bohemia, esto es, un territorio del centro de Europa, y aunque las referencias temporales son vagas, se puede afirmar que transcurre durante la guerra austro-turca, en el siglo XVII. El protagonista, el Vizconde Medardo de Terralba, es un personaje que en medio de una batalla queda partido a la mitad por una bala de cañón. Esto lo obliga a regresar a su pueblo, a donde llega sólo su mitad mala. El Vizconde va dejando rastros de su maldad por todas partes. Hasta que en determinado momento prueba aquello que los hombres comunes denominan amor y se aboca a la conquista de la pastora Pamela. Entretanto, su parte buena, que andaba errante, también se siente atraído por la misma mujer. La narración concluye con final doblemente feliz: la unión matrimonial y la unión de las dos partes del cuerpo de Medardo.

Propongo un análisis semiótico centrado en los personajes ya que esta perspectiva pone de relieve el proceso mismo de escritura, en la medida en que los personajes, se diría que ocupan el rol de lectores y escritores³. Por otra parte, el análisis semiótico hace posible una vuelta en espiral para observar la relación entre el nivel discursivo y un meta-discurso, donde el texto habla de (¿es hablado por?) sus propias condiciones de producción. Por eso, más allá de la serie de peripecias, más allá de los escenarios y demás elementos que constituyen el discursivo narrativo, y más allá de la estructura del relato, me interesa analizar la relación de estas configuraciones con un meta-discurso que reflexiona sobre sí mismo. En efecto, *El Vizconde demediado* cruza el discurso literario con un discurso sobre la literatura, más precisamente, expone toda una teoría de los signos.

Una teoría deviene crítica no sólo cuando permite reflexionar sobre otros discursos sino cuando también reflexiona sobre sí. Voy a hablar, entonces, de la semiótica como discurso crítico. El propósito de este trabajo es, por lo tanto, mostrar la capacidad de la semiótica, no sólo de aportar una mirada crítica sobre otros discursos sino también de convertirse en una forma de auto-reflexión. Voy a defender mi argumento a través de un pequeño ejercicio crítico. Un análisis, desde la semiótica, de la narración de Italo Calvino, *El vizconde demediado*.

Análisis

Calvino envuelve en la trama de sus ficciones, fragmentos de una teoría de la interpretación y esto se puede observar en diversos niveles. En esta novela, los distintos elementos (personajes, espacio, tiempo, referente literario, etc.) forman un sistema que gira en torno de una misma idea: *el demediamiento*. De ahí que a lo largo de toda la narración, se repiten expresiones que corresponden al campo semántico de lo que podríamos denominar el “medio” (*medium*): demediado, mitad, centro, alba, etc. Esto se puede observar desde el inicio, en la relación entre el nombre de la novela y el nombre del protagonista: “Medardo” contiene el morfema *med* de “demediado”. Como se ve, el relato se abre ya orientando la atención del lector no sólo a la historia sino a cómo está escrita. Juega todo el tiempo con la relación significante-significado mostrando que los

³ La novela podría ser abordada también desde otras entradas, por ejemplo, desde la instancia del narrador: se trata de un niño, el sobrino de Medardo. Esta perspectiva permitiría leerla también como una novela de aprendizaje.

nombres no son nomenclaturas vacías sino que cargan con la idea medular de la historia. Y en este juego hace estallar la arbitrariedad del signo lingüístico: los nombres se parecen a las cosas. El texto expone, así, su propia teoría del signo y sugiere, a la vez, una lectura semiótica.

La autorreferencialidad es la cualidad que define a un texto como literario. Este relato lleva al extremo este carácter ya que toda vez que habla de otra cosa, no deja de hablar de sí mismo. Para decirlo con términos de Barthes se trata de una constelación de signos y si bien esto se dice de todo texto, en este caso hay tal densidad y tal exhibición ostensible y ostentosa de indicios, que continuamente se está llamando la atención del lector. Detalle y fragmento son exhibidos no sólo ante los personajes sino también ante el destinatario, como índices que apelan a su actividad abductiva, no tanto para recomponer la historia, como sucede en el género policial, sino para inducirlo a una lectura semiótica. Así, los signos no sólo designan a su objeto, también se afirman a sí mismos como tales. Veamos por ejemplo la escena de la llegada del Vizconde a Terralba:

“Y he aquí que la litera era posada en tierra y, *en medio de la sombra negra* se vio el *relumbrar de una pupila*. La grande y vieja nodriza Sebastiana hizo *ademán* de aproximarse, pero de aquella sombra se *alzó una mano* con un áspero *gesto de denegación*. Después se vio al cuerpo de la litera *agitarse* en un *esfuerzo anguloso y convulso*, y ante *nuestros* ojos Medardo de Torralba saltó en pie, sujetándose de una muleta. *Un manto negro* con capucha le *bajaba desde la cabeza al suelo*; la *parte derecha* estaba echada *hacia atrás*, descubriendo *la mitad* del rostro y de la persona agarrada a la muleta, mientras que *a la izquierda* parecía que todo estaba escondido y envuelto en los bordes y pliegues de aquel amplio ropaje. (...) *Se levantó un viento del mar* y una rama rota en la cima de una higuera *soltó un gemido*.

El manto de mi tío *ondeó*, y *el viento lo hinchaba, lo tensaba como una vela* y hubiérase dicho que ese cuerpo no existía, y que el manto estaba vacío como el de un fantasma. (...) Las cabras observaban al vizconde con su mirada fija e inexpresiva (...)” (p.18-19).

El subrayado mío apunta sobre todo a los índices no verbales (vestimenta, gestualidad, descripciones de la naturaleza y del espacio, atmósfera, objetos representados, auricularización), cargados de connotaciones de tan larga tradición literaria (narrativa de misterio, leyendas populares), que adquieren un fuerte valor indicial, en virtud de su hipercodificación. Además, su enorme fuerza kinésica convierte la descripción en una escena prácticamente cinematográfica. Todos estos indicios revelan la mirada de un punto de vista enunciativo semejante al de un ojo-cámara (aproximación, plano detalle, zoom, travelling, cámara lenta, etc.).

En esta misma dirección, podemos avanzar hacia otros aspectos de la narración y observar de qué manera todo lo que en ella aparece está ahí poniendo en evidencia su estatuto de signo. La primera imagen que ofrece la narración es el paisaje desolador que queda luego de una batalla. El vizconde se sorprende de que las cigüeñas hayan reemplazado a los cuervos en el campo sembrado de cadáveres. Más allá de lo anecdótico, cuervos (que habitualmente simbolizan la muerte) y cigüeñas (que habitualmente simbolizan el nacimiento) son signos asociados con convenciones culturales muy fuertemente arraigadas. Nacimiento y muerte unidos constituyen una antítesis, evidentemente. Pero a su vez (otra vuelta en espiral) esa imagen patética y paradójica, reúne a los opuestos precisamente, en el campo de batalla, es decir, en el

espacio donde se encuentran los contrarios. Es como si el texto nos dijera “acordamos en que este signo significa tal cosa. Pues bien, significa aún algo más”. Según Umberto Eco, “en la visión simbólica, la naturaleza, incluso en sus aspectos más temibles, se convierte en el alfabeto con el que el creador nos habla del orden del mundo (...) Las cosas pueden inspirarnos desconfianza en su desorden (...) pero la cosa no es lo que parece, es signo de otra cosa” (Eco: 1997, p70).

F. Jameson (1989, p 25), por su parte, alude a la excepcional capacidad del medioevo como sistema interpretativo, para cohesionar las antiguas Escrituras con el nuevo mensaje. Se trata de una misión eminentemente ideológica tendiente a “reescribir la herencia cultural judía en una forma utilizable para los gentiles (...) el Antiguo Testamento se toma aquí como hecho histórico. Al mismo tiempo, su disponibilidad como sistema de figuras, por encima y más allá de esa referencia histórica radical, se funda en la concepción de la historia misma como el libro de dios, que podemos estudiar y glosar en busca de signos y rastros del mensaje profético que se supone que el Autor inscribió en él”. Es un ejemplo de historicismo como alegoría interpretativa y de aquellas formas de la crítica que tienden a interpretar toda producción cultural como alegoría del mundo (de la sociedad, si lo leemos en Lukacs) como totalidad.

Ahora bien, El vizconde demediado se presenta como un embate contra las lecturas alegóricas a través de la retorsión y la parodia. Esta operación del texto de Calvino, apela a un tipo de ejercicio crítico que involucra al lector, activando formas desautomatizantes de la percepción. Veámoslo en la figura del vizconde. Como personaje, no cesa de escribir el mundo con su lenguaje cifrado:

“Se envió una cuadrilla de siervos por el campo a seguir las huellas del vizconde (...)

- Mira allí -dijo uno de los siervos. Vieron las peras que colgaban contra el cielo albicante, y al verlas los asaltó el terror. Porque no estaban enteras, eran muchas mitades de peras cortadas a lo largo y colgadas aún cada una de su tallo; de cada pera sólo quedaba la mitad de la derecha (o de la izquierda, según desde donde se mirase, pero eran todas de la misma parte) y la otra mitad había desaparecido, cortada o quizá mordida. -¡El vizconde ha pasado por aquí! -dijeron los siervos.” (p 21) .

Los siervos van tras las huellas del vizconde, como quien lee. “Lo que estimula la atribución simbólica -dice Eco- es pues una cierta concordancia, una analogía esquemática, una relación esencial” (Eco: 1997, p 71). Eco analiza esta actitud como un rasgo clave de la hermenéutica del medioevo y lo explica del siguiente modo: “El hombre medieval -dice- vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era sólo un león, una nuez no era sólo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que éste era signo, existencialmente prescindible, de una verdad superior” (Eco: 1997, p 69).

La labor del vizconde, por su parte (su parte mala), es análoga a la del narrador: escribir el mundo. Aunque su pretensión no es que los signos se asemejen a las cosas sino que las cosas se asemejen a él. El vizconde, negro como la tinta y recreando la costumbre medieval de las hogueras, va dejando huellas de su paso en la superficie del mundo. Y el mundo, como un gran libro abierto está puesto ahí para ser interpretado. Una breve digresión acerca de esto. Un signo, para el hombre medieval no sólo re-presenta al objeto,

sino que emana de él⁴. Conocer entonces, para el medioevo, suponía descubrir a través de los signos que están en la superficie, la Verdad, oculta en lo profundo de las cosas. De ahí que el mundo esté plagado de caracteres, cifras, palabras oscuras. Pero, como explica Foucault (1993), las semejanzas ocultas deben mostrar un indicio para ser descifrado.

El texto de Calvino, pletórico de indicios, ejecuta un doble movimiento: por un lado reproduce la visión simbólica del universo, propia de la cosmovisión medieval, pero por otro, la parodia. Veamos algunos fragmentos:

“En el camino de regreso, *a mediodía*, Pamela vio que todas las margaritas de los prados tenían sólo la mitad de los pétalos, y la otra mitad de la corola había sido deshojada. “¡Ay de mí -se dijo-. (...) Había comprendido que el vizconde se había enamorado de ella”. (p 43).

(...)

“Al día siguiente, cuando llegó a la piedra donde solía sentarse apacentando las cabras, Pamela lanzó un grito. Horrendos restos afeaban la piedra: la mitad de un murciélago y la mitad de una medusa, una destilando negra sangre y la otra viscosa materia; una con el ala desplegada y la otra con los blandos flecos gelatinosos. La pastorcilla comprendió que era un mensaje. Quería decir: “Cita esta noche a la orilla del mar”.” (p 44).

En todos estos casos es evidente que la atribución de sentido que realiza Pamela es decididamente forzada. El principio de semejanza (cuando los signos se suponían análogos a las cosas) es violentado hasta la risa. El texto reproduce así, las prácticas de decodificación medievales (la visión alegórica o simbólica), pero las parodia en la medida en que colocaban al lenguaje como réplica del universo. De este modo, podemos observar cómo determinados paradigmas propios de una época son retomados o reformulados por otra. La novela de Calvino re-torna al paradigma medieval: vuelve a él y lo retuerce. Podemos ver en este gesto, una actitud crítica, eminentemente barroca⁵.

Ahora bien, en *El vizconde demediado* la maldad está asociada al ingenio y al poder creativo y, por extensión, a la escritura. Antes habíamos asociado al protagonista con la figura del narrador. Hay algo de productivo en el mal. Y también cierta Belleza.

⁴ Las cuatro formas de la semejanza, en que los signos repiten el orden del cielo por la gracia de Dios, son: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* y *simpathia*. (Cfr. Foucault: 1993, cap. II, “La prosa del mundo”, párrafo I, “Las cuatro similitudes”).

⁵ Aunque la retorsión, así como también la maldad como deformación moral y lo monstruoso aplicado a los cuerpos, sugerirían un estilo neobarroco, el gusto neobarroco, no es “propiamente” dinámico como el barroco o los movimientos de vanguardias, en su momento, es decir que no siempre es propenso a invertir totalmente las categorías de valor. Más allá de ese “aire de época” a partir del cual –con Omar Calabrese (1994)- se ha caracterizado a gran parte de la producción contemporánea como “neobarroca”, sin duda, *El vizconde demediado* escapa a sus formas de repetición conservadoras basadas en la reproducción mecánica de un modelo o a la repetición como “lo esperable” del gusto. Tal como observa el mismo Calabrese, la certeza, así como las homologaciones son características de lo clásico, en cambio la crisis, la duda, el experimento –y podríamos agregar, la parodia- son propiamente barrocas. “Todo fenómeno “barroco” –afirma- procede precisamente por “degeneración” (es decir: desestabilización) de un sistema ordenado, mientras que todo fenómeno “clásico” procede por mantenimiento del sistema frente a las más pequeñas perturbaciones. Así, mientras que el barroco efectivamente a veces degenera, lo clásico produce géneros. Es la ley fatal del canon” (Calabrese: 1994, p 207).

Esa antítesis es en esta narración, el principio de todas las cosas. Bajo esta óptica, la fisura que define al protagonista se repite en los demás personajes, ya que cada uno de ellos tiene su parte buena y su parte mala. Vemos en lo alto a Medardo, urdiendo ingeniosas calamidades para sus súbditos oprimidos y en lo bajo, al buen carpintero Pietrochiodo. Volvamos al texto:

“En esta trágica coyuntura, Maestro Pietrochiodo había perfeccionado mucho su arte de construir horcas. Ahora eran auténticas obras maestras de carpintería y mecánica, y no sólo las horcas, sino también los potros, las árganas y los otros instrumentos de tortura con los que el vizconde Medardo arrancaba confesiones a los acusados. Yo estaba a menudo en el taller de Pietrochiodo, porque era muy hermoso verlo trabajar con tanta habilidad y pasión. Pero un tormento roía siempre el corazón del albartero. Lo que él construía eran patíbulos para los inocentes” (p 29).

Asimismo, cada personaje pone de manifiesto algún indicio de su maldad: el Dr. Trelawney, quien no hizo nada por evitar que mandaran a la vieja nodriza a la leprosería; los hugonotes, que querían deshacerse del vizconde, cuando lo tenían como huésped; Pamela, que dijo a sus padres que si iba el vizconde destaparan las colmenas para echarle encima a las abejas o que lo ataran sobre un hormiguero; los padres de Pamela también muestran su parte mala, cuando atan a Pamela y se la ofrecen al vizconde en matrimonio, contra su voluntad, por mencionar algunos ejemplos.

Pero lo más llamativo es que la bondad del Bueno, mostró ser mala en sí misma: “Empiezo a creer que sois un poco tiernecito de más” (p59) – le dijo, una vez Pamela. Y, en efecto, todas sus buenas obras terminaban produciendo terribles catástrofes, como cuando logró frenar una conjuración para derrocar al malo y poner en su lugar a su otra mitad, y terminó provocando el ajusticiamiento de los rebeldes. Parecería entonces, que lo más humano es la dualidad, la escisión, la alienación.

Conclusión

Como en un enfrentarse de espejos -que duplican e invierten- el personaje no cesa de desdoblarse a sí mismo (en su otra Mitad, en otros personajes, en la figura del Escritor). Pero también el lector, como vimos, es reproducido por el texto. Un lector que para descifrar sólo tiene que mirar marcas en la piel del texto y que si se asoma a lo profundo, vuelve a encontrarse a sí mismo en abismo: el texto no deja de reproducir su propio proceso de escritura, la propia situación enunciativa donde el lector y el escritor vuelven a encontrarse repetidos en cada personaje, en cada situación. A través de esta operación de autorreferencialidad el discurso está mostrando su identidad, su literariedad.

Este análisis tuvo como objetivo mostrar esa cualidad del discurso literario, de plegarse y replegarse sobre sí. Si, parafraseando a W.Benjamin, en la narración quedan los trazos del narrador, como en el barro del ceramista, las huellas de sus manos, se podría decir entonces que, bien mirada, toda producción social de sentido, nos está mostrando su condición de producción.

Para terminar, quisiera destacar cómo la recuperación de un modo de lectura que fuera hegemónico en un período histórico (la visión simbólica o alegórica del mundo), bajo la forma de la distorsión paródica, deviene una forma de reflexión⁶. Reflexión, digo,

⁶ ¿Podemos afirmar con justicia que el pensamiento simbólico-mágico quedó sepultado en la Edad Media, cuando todo el tiempo vemos mandatarios encarnando el lugar simbólico de la patria; guerras, fundada sobre intereses económicos concretos y anunciadas como una alegoría de la lucha

como la manera que tuvo siglo XX de referirse a sí mismo como si estuviera hablando de otro. En este sentido, la memoria se revela como el objeto perdido más añorado por la producción estética del siglo XX, en la medida que emerge de manera sintomática, trayendo lo pasado como forma de reelaboración o de pensamiento crítico.

Bibliografía

- A.A.V.V., *Pensamiento crítico vs. pensamiento único*, Madrid, Le monde diplomatique, 1998
- Bajtin, Mijail, 1978, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral
- Calabrese, Omar, 1994, *La era neobarroca*, Bs As., Cátedra (1a ed. Gius 1987)
- Calvino, Italo, 1995, *Nuestros Antepasados. El vizconde demediado. El barón rampante. El caballero inexistente*. Buenos Aires, Alianza (1ª ed. Torino, Einaudi, 1960)
- 1993, *Le città invisibili*, Arnoldo Mondadori Ed., Milano
- Eco, Umberto, 1997, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen
- Eco, Umberto y Sebeock, Thomas, 1998, *El signo de los tres. Dupin, Holmes y Peirce*, Barcelona, Lumen
- Fabbri, Paolo, 1999, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1993 (1ª ed., 1966, París, Gallimard)
- Jameson, Fredric, 1989, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor
- 1999, *El giro cultural*, Bs.As., Manantial,
- Peirce, Charles, 1987, *Obra lógico-semiótica*, Madrid, Taurus
- Verón, Eliseo, *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1993 (1ª ed. 1988)
Semiosis de lo ideológico y del Poder, en Rev. *Espacios de crítica y producción*, Secretaría de bienestar estudiantil y extensión universitaria de la UBA, Bs.As. 1984

entre la civilización y la barbarie; atentados, como el de las Torres Gemelas, calificados como atentados semióticos; nombres impronunciables porque como el demonio o la serpiente, son señal de mal agüero; una nevada en Roma, como expresión del dolor del Cielo por la muerte del Papa o la posibilidad de un Papa negro, como presagio del Apocalipsis?