

# ACTES SEMIOTIQUES

Un encuentro no esperado : “Mundo Mezquino”  
(*Caretas*, Mayo 20, 2008)

Óscar Quezada  
Universidad de Lima

## 1. La cohesión del texto

Hablar aquí de “texto” es aludir a la organización planaria y lineal, bidimensional a final de cuentas, de los elementos concretos que permiten expresar la significación del discurso y crear así las condiciones para dar forma a un conjunto signifiante.

Así, en doce viñetas ordenadas con el canon sintagmático [izquierda-derecha; arriba-abajo], Quino relata una breve historia, con mucho de alegoría existencial, sobre el transcurrir de la vida y la llegada de la muerte. Esta breve historia forma parte de la serie titulada *Mundo mezquino*, en la que siempre están en juego situaciones límite en torno a la existencia humana en general<sup>1</sup>. Y la existencia es mundo. En estos casos, un mundo que suele *dar menos* de lo que los actores, por lo general, esperan. Por lo que se le tilda de MezQuino (aprovechando para destacar en rojo el apodo del célebre caricaturista).

Las viñetas 1, 2, 4, 6, 7 y 8, esto es, la mitad del total, presentan escenas relativas a las “edades (o etapas) de la vida”, en conjunto, producen el efecto del “ciclo de vida”. En la viñeta 10 aparece una carroza fúnebre, símbolo metonímico de la muerte, lo que, primero (viñeta 11) asusta, angustia, al protagonista, el cual estalla contra los responsables de esa indeseada presencia (viñeta 12).

Las viñetas 3, 5 y 9, mientras tanto, dan cuenta de estados de ánimo colocados, los dos primeros, en los intersticios de las mencionadas etapas; y el último, entre la vejez y la muerte. No obstante, las viñetas 3 y 9 relatan la tensión de una espera incierta, mientras el 5 aparece como sanción-celebración somática.

---

<sup>1</sup> Esa serie se publica en la última página del semanario de actualidades *Caretas*, la revista más antigua de su género en el Perú, fundada en 1950 por Doris Gibson y Francisco Igartua. Esta publicación hace gala de un particular humor e ironía al enfocar los acontecimientos políticos del país y del mundo, de ahí que el discurso cómico de Quino, y en particular de “Mundo Mezquino”, publicada desde el 8 de julio del 2004, se adapte muy bien al tono jocoso que suele dominar en sus páginas. Cabe añadir que, en el presente artículo, empleo como metalenguaje teórico de análisis, las categorías y modelos presentados por Eric Landowski en *Les interactions risquées: Nouveaux actes sémiotiques*. N° 101-103. PULIM. 2005. [En español: *Interacciones arriesgadas*, Universidad de Lima, 2009]; y por Jacques Fontanille en *Sémiotique du discours*, PULIM, 1998 [En español: *Semiótica del Discurso*, Universidad de Lima, 2001] y en *Sémiotique et littérature*, PUF, 1999 [En español: *Semiótica y literatura*, Universidad de Lima, 2012].

Sabemos que la cohesión textual es un fenómeno de superficie, esto es, enteramente dependiente de la gramática del texto. Está avalada, entonces, por las anáforas y por las catáforas en cuya virtud, desde cualquier punto del texto, se puede hacer referencia a todos los demás puntos del mismo texto. Así, por ejemplo, gracias a la gramática de la historieta, no leemos en la tensa espera de las viñetas 3 y 9 a un hombre bicéfalo o bifacial ; leemos, más bien, el movimiento giratorio de una sola cabeza o rostro. Movimiento que es, a la vez, anafórico, mira hacia “atrás” o hacia “arriba”; y, catafórico, mira hacia “adelante” o hacia “abajo”. Por lo demás, la viñeta 5 es anafórica, el protagonista aplaude excitado y entusiasta lo acontecido en la viñeta 4. Y en la viñeta 12 generamos coherencia atribuyendo el enunciado a la voz del actor.

En suma, de la viñeta 1 a la 12 hay sucesivos encadenamientos, concordancias, conexiones argumentativas, diferentes formas de “progresión temática” y de repetición de las mismas (y otras) figuras que convergen en el logro de la cohesión textual.

## **2. La coherencia del discurso**

La cohesión, acabamos de ver, establece una guía de lectura, apoya a la memoria que toda lectura demanda. En consecuencia, no puede desligarse en modo alguno de la coherencia : la cohesión del texto ayuda a descubrir su coherencia. A todo esto, el discurso es el proceso de significación, o, más bien, el acto y el producto de una enunciación particular y concretamente realizada.

El enunciador mediante un desembrague enuncivo, califica lo contado en la historieta como una ocurrencia más del Mundo MezQuino. En esa denominación, gracias a la diferencia cromática [negro vs rojo], marca su nombre, en cuanto actor de la enunciación y se dirige implícitamente al enunciatario, quien lo reconoce, pues el autor, por praxis enunciativa, ya está incorporado al universo hispanohablante del género de la historieta y porque el título cumple con un señalamiento deíctico a lo relatado en la misma (“yo le digo que esto que va a leer es una ocurrencia de un Mundo MezQuino”). Gracias a ese procedimiento, califica y clasifica metalingüísticamente a la historieta, diferenciándola de otras y dándole autonomía textual (última página de la revista) y semántica (relato independiente en el discurso de *Caretas*).

Tanto la perspectiva del texto como la del discurso están controladas por una misma enunciación, que las reúne en un mismo conjunto de actos de significación. Hemos visto que la cohesión organiza el texto de la historieta en secuencias llamadas, por convención, viñetas, y recurre a procedimientos que ponen cada segmento bajo la dependencia de otros segmentos, próximos o distantes.

Ahora bien, para dar cuenta de la coherencia nos aproximaremos a la orientación intencional del discurso en un campo posicional. En ese sentido, el cuerpo sensible que toma posición es el substrato fenomenológico de la instancia de discurso. En el momento de una enunciación particular y concreta, ese cuerpo sensible es reconocido como cuerpo propio que

pone en la mira un campo de presencias. Los planos de la semiosis, a grandes rasgos, aluden, exteroceptivamente, a comportamientos gestuales y somáticos de un conjunto de actantes ; e, interoceptivamente, a los estados de ánimo de uno de ellos, protagonista puesto, por desembrague, en el centro de referencia del campo posicional del discurso.

Desde la viñeta 1 hasta la 11, la enunciación opera en clave icónica, esto es, gracias al reconocimiento de los comportamientos de “cuerpos vivientes” que aparecen como figuras en acción. Esa enunciación icónica, somática, gestual, soporta, pues, casi todo el relato. Para eso, es suficiente con el desembrague a los cuerpos en interacción y con el correlativo embrague a sus respectivos observadores. Aunque hay que enfatizar que todo el relato se basa en el punto de vista del personaje central : sentado en una banca, desde la que percibe su entorno, concentra casi toda la atención, orienta el discurso. En consecuencia, dicho actante, repetido en todas las viñetas, concentra la mayor intensidad de contenido y, obvio, la menor extensidad, pues aparece como *unidad constante*, frente a la *diversidad variable* de los actantes que aparecen y desaparecen en los horizontes de campo. Éstos últimos, focos de atención secundaria trabajados por valencias inversas a la del protagonista, van delimitando el dominio de presencia y proyectando el dominio de ausencia.

Así, recapitulando, en la viñeta 1, es desembragado en el centro del campo posicional, un “hombre-sentado-en-una-butaca”. Este actor, en la mencionada postura, va a ser una constante repetida desde la viñeta 1 hasta la 11. Recién en la viñeta 12, va a haber un significativo cambio de postura. Su rol patémico-cognitivo, en efecto, será el de un emocionado observador asistente a una suerte de “película” que despliega sus sucesivas escenas frente a él (de ahí que prefiera usar, en la descripción, el término “butaca” a los de “banca”, “silla” u otros). A este observador asistente, enuncivo, desembragado, puesto en discurso (al que llamaremos, “a secas”, protagonista), se opone el observador espectador, enunciativo, presupuesto por el discurso y obtenido por embrague. Así, en cuanto enunciatarios espectadores, observamos su observación, miramos su mirada, lo vemos ver. Participamos, pues, con él, del mismo espectáculo.

El cuerpo propio posicionado en la instancia de discurso, sede fenomenológica de la enunciación semiótica, es el actante fuente de la orientación discursiva. El icono corporal del protagonista, es el actante blanco. Y el observador espectador, obtenido por embrague, lugar que tendrá que ocupar necesariamente cualquier enunciatario, es el actante de control. Este es un primer diagrama posicional.

Hacia dentro del enunciado se despliega un segundo diagrama posicional, manteniéndose al espectador como actante de control, el protagonista se constituye en fuente de la orientación discursiva ; y, sucesivamente, la abeja revoloteando en torno a la flor (v.1), el niño pateando una pelota (v.2), los enamorados abrazados besándose (v.4), las escenas anteriores (v.5), los cónyuges en la lucha por controlar a sus excitados retoños (v.6), el empleado que camina apurado observando su reloj (v.7), el anciano que acaricia a un perro contento (v.8) y la carroza fúnebre (v.10) se constituyen en blancos. En las viñetas 3 y 9 los blancos quedan en blanco, al

menos figurativamente, lo que contribuye a elevar la tensión de la espera, con su correlato de ansiedad. En la viñeta 12, súbitamente, se invierte el diagrama, el protagonista se ha levantado de su asiento, ha alzado los brazos y empuñado las manos, ha abierto la boca desmesuradamente, mirando hacia arriba, y ha proferido un enunciado exclamativo de desagrado contra /ustedes/<sup>2</sup>. Se ha convertido, pues, en blanco de /ustedes/, fuente de una intensidad disfórica, a quienes culpa de revelar el final de la película (esta repentina inversión genera un tercer diagrama en el que la carroza fúnebre ocupa la posición de actante de control).

Desde las escenas de la “carroza fúnebre” (v.10 y v.11), aparecen, en retrospectiva, la escena del anciano, la del empleado apurado, la de la familia en apuros, la de los enamorados, la del niño y la de la abeja fecundando la flor (metáfora de la concepción de la vida), como horizontes temporales que han ido siendo abiertos (en prospectiva) por sucesivos desembragues y dan cuenta de la memoria del discurso. Finalmente, en el enunciado exclamativo del protagonista (v.12), el embrague (“contarme”) establece una profundidad regresiva<sup>3</sup>.

La profundidad espacial, mientras tanto, no ofrece mayor complejidad. Se basa en el recorrido de observación que se dirige desde el protagonista (centro), hacia los otros actantes (horizontes). Los horizontes se despliegan, pues, “ante” el protagonista central, incluso se fijan cerca de él, salvo en el caso de la carroza, la cual aparece “por detrás” de la butaca (v.10) y se aleja progresivamente (v.11) hasta quedar casi imperceptible en un horizonte de fondo (v.12), produciendo un efecto de ampliación, limitado solo a la representación del “escenario”. Sin duda hay aquí un difícil nudo de sentidos. Por lo pronto, se establece un semisimbolismo :

escenas de la vida : delante :: escenas de la muerte : detrás

### **3. Confrontación de interpretaciones**

Pero resulta que el espectáculo es lo que se pone *delante de* los ojos no lo que se pone *detrás*. La muerte no formaba parte del espectáculo. Más bien, en su curioso afán de “capturar escenas” nuestro protagonista ha mirado hacia atrás (como Orfeo y la mujer de Lot) y se ha encontrado con la imagen de la muerte. Otra reminiscencia: la muerte “sorprende por detrás”, no se le espera pero se la encuentra. En consecuencia, nuestro protagonista en su impulso por mirar, ha descubierto, él mismo, a la muerte. Nadie le ha contado el final, que no era parte del espectáculo, él se lo ha encontrado mirando hacia atrás. Él se ha contado a sí mismo el final. Su

---

<sup>2</sup> La conjugación verbal del español permitiría leer también una referencia enunciativa a la tercera persona. Pero la postura frontal del personaje frente al enunciatario espectador inclina mi interpretación hacia la estrategia enunciativa de la segunda persona. De acuerdo a la convención, la postura de perfil hubiese favorecido a la tercera persona. No obstante, reconozco que esta interpretación no suprime la ambigüedad generada por la doble lectura, siempre posible.

<sup>3</sup> La presencia de /ustedes/ es percibida como intencional, entonces el actante centro del discurso pierde la iniciativa de la mira; él mismo es puesto en la mira por la intensidad que siente (“desagrado frente a la aparición de la muerte”); una alteridad intencional toma forma en su propio campo. Se suscita una profundidad regresiva, emocional. A esa “regresividad” se opondrá, reactivamente, la agresividad.

desagrado es tal que, en su explosión de cólera, crea (y cree en) la figura de un anti-destinador (“ustedes”).

He aquí, pues, una lectura, una interpretación que construye su propia coherencia. Otra interpretación, entrando en conflicto con la anterior, asumiría, por ejemplo, un escenario circular, en torno al centro, y mantendría la separación entre /yo/ (el protagonista) y /ustedes/, (los que “cuentan la historia”). Las dos interpretaciones serían válidas. Llevada a su límite, esta confrontación de interpretaciones puede incluso otorgar a las escenas contempladas el carácter de memorias<sup>4</sup>.

#### **4. Humor: de un polo a otro**

En lo que respecta, pues, a las operaciones de mira y de captación, el observador asistente pone sucesivas presencias en la mira para reconocerlas como fuentes de diferentes grados de intensidad afectiva<sup>5</sup>. Él es la fuente de la mira pero también el blanco de la intensidad. En ese sentido es un no sujeto, simple centro pasivo de percepción que solo es capaz de explorar los dominios que se organizan en torno a su cuerpo. Desde la viñeta 1 hasta la 9, se complace, disfruta, de esas presencias : admiración ante el revoloteo de la abeja fecundadora (v.1), sonrisa contemplativa ante el juego del niño (v.2), búsqueda expectante de escenas (v.3), de nuevo, sorprendida admiración ante la escena de los jóvenes amantes (v.4) que se prolonga en emocionado gesto entre atónito y libidinoso (v.5), carcajada ante los apuros de los cónyuges con sus niños (v.6), contemplación pasiva del empleado (v.7), tierna admiración ante la amistosa relación del anciano con el perro (v.8), hasta que... otra expectante búsqueda (v.9), sorprendida mirada hacia atrás, a la carroza fúnebre, despertar a otra semiosis, esto es, a otro estado de cosas que va con otro estado de ánimo (v. 10), entre triste y asustada disposición (v.11) y violenta transformación pasional del no sujeto en sujeto con estallido emocional moralizador (v. 12)<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> En efecto, la ambivalencia entra a tallar, al extremo de ser posible, una lectura alegórica apoyada en un sincretismo reflexivo del observador con el informador (“él, a modo de memoria, contempla lo que ha sido su propia vida”).

<sup>5</sup> De viñeta a viñeta hay transformaciones de las presencias – con dos viñetas de tensa y expectante espera – que desencadenan sucesivas emociones en el observador. Eso presupone su disposición frente a esos escenarios consecutivos de evolución de la vida: está, pues, despierto a la vida, ilusionado con ella. Ese despertar no está manifestado sino supuesto, deducido. Es la presencia de la muerte la que va a desencadenar, al final, una violenta transformación.

<sup>6</sup> En las viñetas 2 y 7, se da la presencia de un actante en el horizonte próximo (en cuanto actores, el niño y el llamado “empleado”); en las viñetas 1, 4 y 8, se da la presencia de dos actantes (la abeja y la flor, la pareja, el anciano y el perro). En la viñeta 6 se da la presencia de cuatro actantes, colectivamente identificados como “familia”. Mientras tanto, la viñeta 5, como vimos, parece referirse anafóricamente a la 4. Por último, la ausencia de actantes en horizonte, en las viñetas 3 y 9, a la vez que reducen los horizontes figurativos a su mínima expresión, parecen intensificar la mira puesta en horizontes inciertos, indeterminados. El actante se queda con los blancos en blanco pero, por eso mismo, concentra más aún la intensidad afectiva. En la viñeta 10, de nuevo, la carroza vale como un solo actante. Pero en la viñeta 11 ya no está en la mira, la cual está embargada y embargada por el desconcierto de una mirada perdida en el horizonte. En la viñeta 12, deconstructivamente, la mira está puesta en “ustedes”, autores de la historieta, en quienes el actante descarga su cólera.

Estamos ante lo que, en términos de interacción, se denomina *ajuste*; cuyo efecto es el contagio: las acciones, sentimientos y emociones de los actores informadores hacen actuar, sentir y emocionarse al protagonista observador. En ese ámbito de competencias estéticas, los actores que aparecen y desaparecen en horizonte son, también, no sujetos, realizados en acto como cuerpos. Cuando aparecen, concentran alta intensidad y baja extensidad. En suma, devienen fuentes de intensidad que generan impresiones fuertes en el protagonista. Como es obvio, al desaparecer, dejan la posta de la intensidad afectiva a los que vienen.

Como hemos visto, el signo fórico de la intensidad sufre un repentino cambio, en el que, sin duda, reside el efecto humorístico de la historieta<sup>7</sup>. Desde la viñeta 1 hasta la 8, la difusa captación de una serie de escenas complacientes, con sus intersticios de búsqueda (v. 3) y celebración (v. 5) elevan la intensidad eufórica. La v. 9 es un punto de paso, de transición. En la v. 11 la intensidad del susto, del desagrado, de la tristeza, han “secuestrado” al no sujeto: se eleva la intensidad de modo exponencial, pero esta vez disfórica, hasta *llegar a* la cúspide de intensidad en la v. 12 en la que, de modo “catastrófico” el no sujeto se transforma en sujeto que evalúa y juzga, con desmedida violencia, lo ocurrido. En conjunto, el relato ofrece, pues, el perfil de un esquema ascendente.

El recorrido del actante central, básicamente somático y gestual, es, hasta la viñeta 9, el de un espectador complacido ante las escenas previsibles, programadas, de una película agradable en la que los actores cumplen con sus roles temáticos estereotipados, fijos, cerrados<sup>8</sup>. Cuando la carroza fúnebre aparece en el horizonte, ese estado de ánimo se altera: la frustración, el desconcierto, la desesperanza, hacen su aparición concentradas en un elocuente gesto (v. 11); luego, la agresiva actitud de molestia, enojo y cólera (v. 12) culmina el recorrido de un actor que, en conjunto, ha tenido la libertad de construir su propia identidad a través de cambios de actitud de índole marcadamente emocional, pues se trata de un cuerpo sensible, voluble, fuertemente afectado por las escenas, en especial por la de la muerte. Si bien el rol es el de un espectador, por el acento puesto en sus cambios de actitud, resulta que su recorrido tiende al cambio, por lo que se siente abierto. Después de todo, se trata del único personaje que tiene la libertad para construir su identidad.

---

<sup>7</sup> Por praxis enunciativa, sabemos de situaciones potenciales en las que se increpa y reprocha a quien osa contarnos una película que no hemos visto y queremos ver; ya que nos quita el sabor de la intriga. La desmesurada reacción del actante que culpa a un /ustedes/ de lo que ha sido su propio exceso de curiosidad resulta, pues, cómica desde la perspectiva del espectador: el humor ha hecho chispa al chocar las ilusorias previsiones de una historia no terminada, complacientemente imperfecta (que presenta a un sujeto casi pasivo, apacible, feliz), contra la brutal realidad, presentida ante la carroza fúnebre, de lo que termina y es perfecto, cierto, indubitable e inevitable, lo que transforma a ese personaje de ánimo manso poco más o menos que en una bestia. En el cambio estarían, pues, los resortes del humor, al menos en este caso.

<sup>8</sup> Los actores, en la pertinencia estética, aparecían como no sujetos. Ahora, en la pertinencia modal, que los inviste de roles estereotipados, que los programa, devienen autómatas unimodalizados con el *poder*. La cultura, la forma de vida, producen esos estereotipos: el juego y la inocencia en la etapa de la niñez, el enamoramiento en la adolescencia, la vida en familia y la paternidad en la etapa del matrimonio pleno, la responsabilidad y el stress a la hora de trabajar y la tranquila placidez de la vejez. Por último, la carroza negra para aludir y representar a la muerte.

En la isotopía de la historia, que se desplegaba hasta la viñeta 8, el protagonista *quiere* que “la ilusión de la vida” se prolongue indefinidamente para disfrutar de la imperfección del *no saber*, para regodearse en el placer en una creciente intriga. Pero, frente a la isotopía – eufórica – de la historia se impone la isotopía – disfórica – del acontecimiento. En efecto, el ciclo vital está cerrado y, en realidad, *se sabe* que ya no hay nada más que contar. El protagonista se entera, *sin querer*, del final del relato de la vida. Sobreviene la decepción, el desengaño ante la dura certeza de la muerte. La reacción de nuestro héroe al *no poder* evitar la imagen del final no es otra cosa que una “pataleta” ante lo inevitable. En el fondo, el *ya sabía* cuál era el final, pues lo reconoce como tal, pero *no quería* verlo.

## 5. Lo bello y la bestia

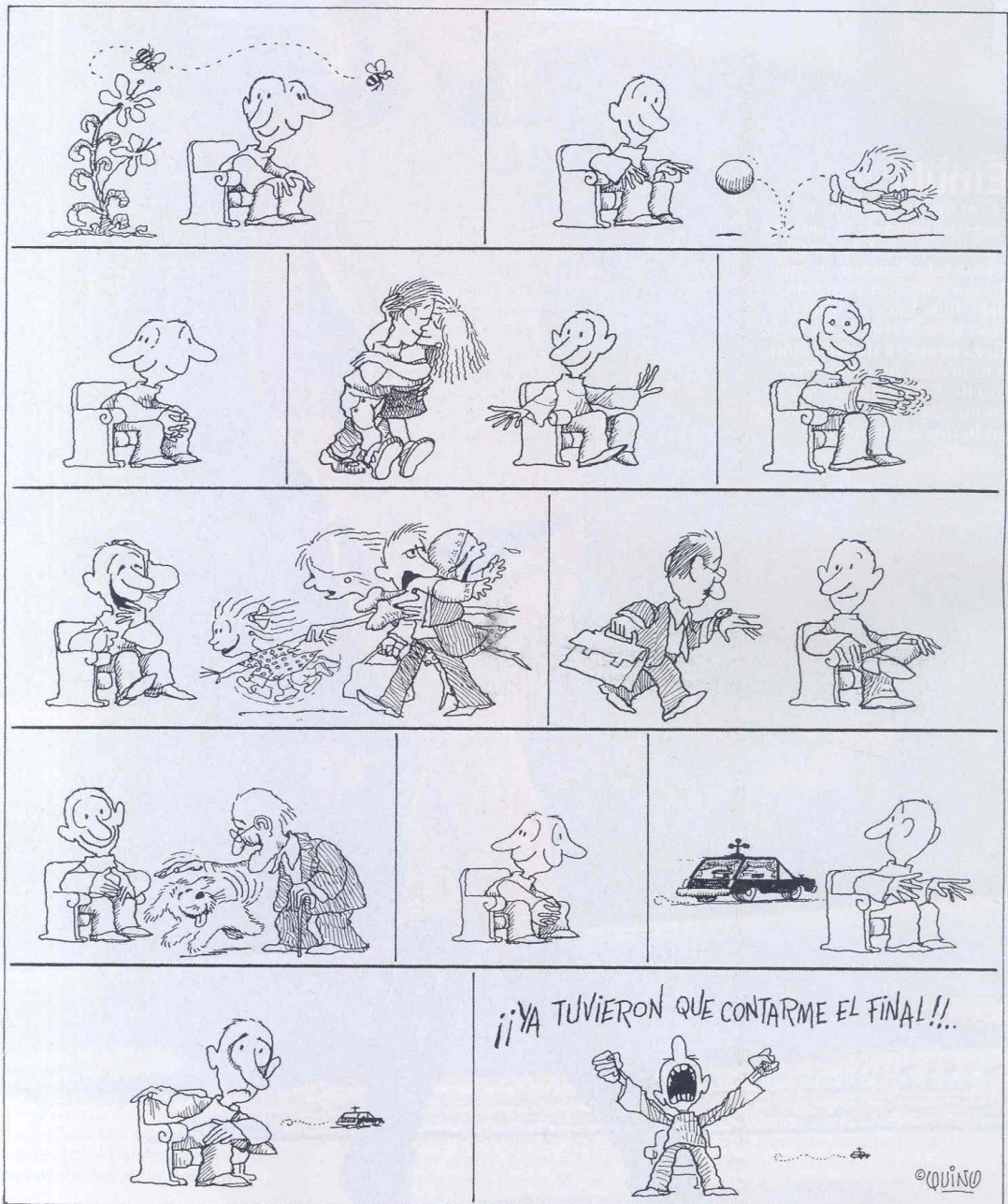
Retomando el esquema pasional, al que a aludimos brevemente, podemos constatar que, desde el comienzo de la historia, estamos ante un observador que, en cuanto cuerpo sensible, está *ya despierto afectivamente*. En cada escena es sacudido por un nuevo estímulo que lo emociona. Hasta en aquellas en las que, supuestamente, no tiene nada al frente, lleva el síndrome de ese despertar.

Queda, pues, implícita, en sus reacciones gestuales, la *disposición* al placer, a la complacencia, a la ilusión ante la vida; queda fijado, entonces, el género de la pasión. Precisamente por eso, el *pivote pasional* se entiende a partir de una sorpresa (v. 10) y de una *indisposición* (v. 11) ante la presencia de una carroza fúnebre. Antes de la transformación pasional, queda, pues, explícita, la mencionada *indisposición*.

La última viñeta concentra y condensa las tres últimas fases del esquema. Aunque, por los gestos del protagonista, ha sido evidente la ubicuidad de la emoción a lo largo del relato, la fuerza que adquiere en esta escena final llega al umbral del exceso: el paso de la postura sentada a la parada, la cabeza inclinada hacia arriba, la boca desmesuradamente abierta, los brazos extendidos, los puños cerrados, el paso del silencio a la voz alta y estridente... son signos observables de frustración, descontento y agresividad. Esperaba, en términos fiduciarios, que “ustedes” no le cuenten el final, esto es, que no lo conjunten con la indeseada información. Creía tener derecho a *no saber*. Pero los creadores de la historieta lo decepcionaron.

En el plano enuncivo, la moralización coloca a la certidumbre de la muerte en el polo axiológico negativo y a la ilusión de la vida en el positivo. No obstante, en el plano enunciativo, el enunciatario espectador, con irrisoria distancia, puede medir y evaluar no solo la ingenuidad del protagonista sino también su abrupta metamorfosis de la mansedumbre a la bestialidad.

# MUNDO MEZQUINO



©Joaquín Salvador Lavado, QUINO