

(Caretas, Setiembre 7, 2006)

I. Cohesión / Coherencia

La aproximación fenomenológica al *lenguaje* culmina en el *cuerpo*; y, este, a su vez, en la *carne*. Al respecto, es pertinente recordar, con Jacques Fontanille, que si *enunciar es hacer presente algo con ayuda del lenguaje*, paralelamente, *percibir es hacer presente algo con ayuda del cuerpo*². Pero habría que extender ese juego: *sentir-mover es hacer presente algo en la carne*. La triada *carne-cuerpo-lenguaje* se configura como *plano de inmanencia* en el que vivimos, sentimos, nos movemos, padecemos y llegamos a ser lo que somos. Esa triada deviene así *operador de presencia*, en función de la sensación-movimiento, de la percepción y de la enunciación.

En la perspectiva de la experiencia la *semiosis* es vivida, pues, como *inmediación carnal*, en la de la existencia como *mediación corporal*. El “texto” que analizaremos, planario, bidimensional, lineal, ordenado en cuatro viñetas mediante el canon sintagmático lingüístico:

izquierda: arriba :: derecha: arriba :: izquierda : abajo :: derecha : abajo

se presenta como buena ocasión para corroborar esas hipótesis. Quino relata una breve historia en la que presenta escenas relativas a las “situaciones de la vida” de un personaje que, en conjunto, producen el efecto de su “auto extrañamiento del mundo” paralelo a un “incremento de su miedo”.

Esta breve historia forma parte de la serie titulada *Mundo mezquino*, en la que, con potencia humorística y hasta filosófica, vemos puestas en juego situaciones límite en torno a la experiencia y a la existencia. Esas situaciones, mediante un conjunto de relaciones y operaciones semióticas, configuran, a través de cientos de historietas, un “mundo” poblado de seres ora extravagantes, ora desconcertados, casi siempre obsesivos y sufrientes, envueltos en situaciones jocosas. El humor, dice Vian, es la “urbanidad de la desesperación”³. Quizá sea esa atmósfera *entre* fútil y desesperanzada con sus juegos irónicos, sarcásticos e hiperbólicos la razón más contundente por la que su propio autor tilda a este irrisorio mundo de MezQuino (aprovechando para destacar en rojo su apodo). Como actor de la

¹ El presente artículo constituye, en esta revista, la segunda exploración semiótica del “Mundo Mezquino” a cargo de Óscar Quezada. Ver, del mismo autor, “Un encuentro no esperado : ‘Mundo Mezquino’ (Caretas, Mayo 20, 2008)”, *Actes Sémiotiques*, 116, 2013 (<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1369>).

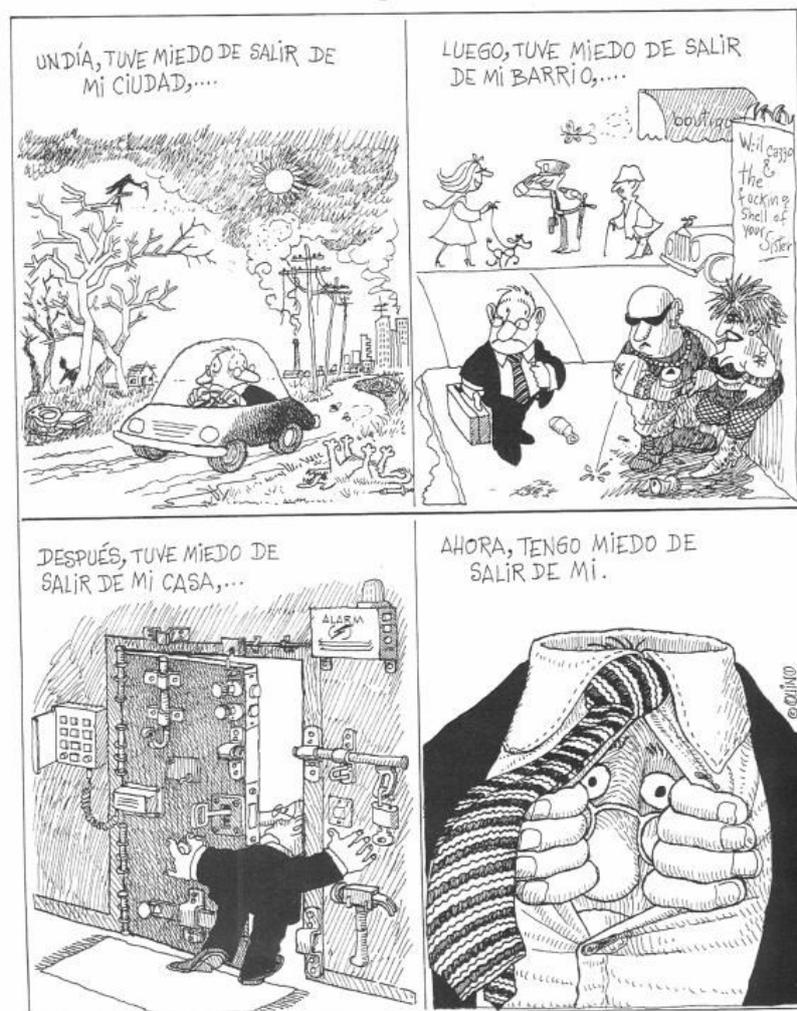
² Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*, Lima, Fondo editorial-Universidad de Lima, 2001, p. 84.

³ Citado por André Comte-Sponville, *Pequeño tratado de las grandes virtudes*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 253.

enunciación, Quino se dirige a su enunciatario, quien, por praxis enunciativa, lo reconoce pues figura potencialmente en su competencia semántica como uno de los caricaturistas más reconocidos en la cultura hispanohablante. Por lo demás, el título califica y clasifica metalingüísticamente lo relatado y le da autonomía en relación con el resto de secciones de la revista *Caretas*⁴.

La historieta, en cuanto *texto enunciado*, aparece inscrita en la última página de la revista *Caretas*, en tanto *objeto*, y puede dar lugar a la curiosa *práctica* de comenzar a leer la revista desde la última página, más aún, considerando que la penúltima página está dedicada en su totalidad a “la calata”, imagen de una mujer posando desnuda acompañada de una jocosa leyenda (“calata” es un peruanismo que significa “mujer desprovista de ropa”). Incluso, en términos de *estrategia*, tratándose de una revista de actualidad en la que predomina la presentación de la problemática política del país, esa práctica de “comenzar a revisarla por detrás” es una manera de distender o de relajar el ánimo frente al cúmulo de tensiones, situaciones conflictivas y cuestiones no resueltas que son expuestas y analizadas en sus páginas.

MUNDO MEZQUINO



96 CARETAS · SETIEMBRE 7, 2006

⁴ Esa serie se publica desde el 8 de julio del 2004 en la última página del semanario de actualidades *Caretas*, la revista más antigua de su género en el Perú, fundada en 1950.

En cuanto fenómeno de superficie, la cohesión depende enteramente de la gramática del texto. Está avalada, entonces, por una sintagmática de cortes secos en la que no caben fundidos ni encadenados ; además, 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 el tenso hombre que maneja el automóvil de la viñeta 1 a un hombre bicéfalo o bifacial; leemos, más bien, el movimiento giratorio de una sola cabeza o rostro.

También se sobreentiende, aunque la enunciación haya dejado de lado la convención del *baloon*, que quien “dice” lo que leemos en la parte superior de las viñetas es el actor dibujado y localizado como protagonista, que se constituye así como narrador-actor. Asimismo, en la viñeta 1 reconocemos un espacio representado que engloba al de la viñeta 2. En esta última un espacio que engloba al de la viñeta 3 y, por último, en el de la viñeta 3 uno que engloba al de la viñeta 4. Esas sucesivas relaciones hacen de este texto un remedo de “caja china”. El caso es que cada viñeta guarda “en memoria” las que le preceden. A su vez, cuatro marcas temporales rigen la lectura de cada viñeta y, a partir del desembrague de la primera, se organiza una sintagmática que tiene forma de embrague: [un día..., luego..., después..., ahora] es posible desentrañar, de izquierda a derecha, la catáfora hacia [ahora] en donde concluye el relato; y, de derecha a izquierda, la anáfora hacia [un día] en que se inicia.

En suma, de la viñeta 1 a la 4 hay sucesivas conexiones argumentativas, progresiones temáticas, repetición y diferencia de figuras, que convergen en el logro de la cohesión textual. A lo largo de la historieta, la enunciación opera predominantemente en clave icónica merced al reconocimiento de los comportamientos “congelados” de esos “cuerpos vivientes” que aparecen como “figuras en acción”. Esa enunciación icónica, que integra una dimensión somática, gestual, soporta, pues, el estrato figurativo más superficial del relato ; el cual va acompañado de su dimensión narrativa, sobrellevada básicamente por el orden sintagmático de palabras impresas y leídas.

Una misma instancia de enunciación controla la perspectiva del texto y la del discurso. La cohesión organiza el texto de la historieta en viñetas, y recurre a procedimientos que ponen cada segmento bajo la dependencia de otros segmentos. De ahí que la cohesión del texto, al establecer una guía de lectura (que apoya a la memoria que toda lectura demanda), ayuda a descubrir su coherencia discursiva.

El discurso, proceso de significación, acto y producto de una enunciación particular y concretamente realizada, se articula desde un cuerpo sensible que toma posición “frente al texto”, cual substrato fenomenológico moviéndose por sus vectores y siguiendo determinada orientación. En nuestro caso, [Yo], humorista, digo [yo] escribiendo, haciendo que [usted] lea ; y dibujando, haciendo que [usted] vea (a [ellos]). Esa enunciación particular y concreta, de imágenes y de palabras, hace que el humorista y su lector “se encuentren” en ese cuerpo sensible, lo reconozcan como *cuerpo propio* y pongan en la mira un campo de presencias organizado desde un observador y un informador, en este caso sincronizados.

A partir de la toma de posición del *cuerpo propio* se despliegan dos diagramas posicionales : (i) el espectador, actante fuente de la orientación discursiva, pone en la mira un actante blanco, a saber, la observación/actuación del protagonista ; la marca “yo” opera como actante de control que conecta, a ese espectador enunciatario, con el protagonista en cuanto narrador; (ii) el protagonista, a su vez, deviene actante fuente de una “nerviosa” observación que apunta a un blanco incierto que, según

“dice”, le causa miedo ; en consecuencia, actúa interponiendo actantes de control (en un escenario suburbano, su auto ; en uno barrial, su tímido desplazamiento ; en uno “hogareño”, una puerta con múltiples candados ; y, en uno corporal, su propia camisa. Esas figuras dan cuenta de un pretendido control mediante sucesivos “escondites”).

Entre el desembrague a los cuerpos “dibujados” en interacción y el correlativo embrague a sus respectivas instancias de observación y de narración, la enunciación articula un relato que, como totalidad, se basa en el punto de vista del personaje central : un agobiado “ciudadano” asiste a una suerte de “película”, de “piel del mundo”, que despliega “amenazantemente” sus sucesivas escenas frente a él. Este observador enuncivo, narrador actor, puesto en discurso (al que llamaremos, “a secas”, protagonista), se opone al observador que lo observa observar y actuar, esto es, al espectador enunciativo, presupuesto por el discurso y obtenido por embrague. Así, en cuanto enunciatarios espectadores, observamos la observación actuación del protagonista, miramos su mirada y sus gestos, lo vemos ver y “hacer”. Participamos, pues, con [él], del mismo espectáculo, aunque [él] lo vive “desde adentro” y [nosotros] “desde afuera”.

Cuatro escenas predicativas son el correlato de esa perspectiva : el protagonista manejando su carro “cápsula” (v.1), caminando desconfiado por su barrio (v.2), cerrando la puerta de su casa (v.3) y asomándose por la abertura de su camisa, bajo su corbata (v.4). Desde esas posiciones, en acto, percibe “nervioso” su entorno, concentra casi toda la atención del observador embragado como espectador, orienta el discurso a partir de su identificación con el “yo” de la lectura. En consecuencia, dicho actante, repetido en todas las viñetas y apuntalado por el “yo”, 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 su campo. Éstos últimos, focos de atención secundaria trabajados por valencias inversas a la del protagonista, van delimitando el dominio de presencia. Pero con su estilo humorístico, la enunciación bloquea e impide, mediante la risa, el paso del padecer del personaje a un posible compadecer del enunciatario⁵.

II. Congruencia del relato

En el relato puesto en discurso no es difícil captar cuatro estados de cosas con su correlativo estado de ánimo, el [miedo-de-salir]. De algún modo, como señala Claude Zilberberg, “la théorie n'accède qu'aux objets qui lui ressemblent”⁶. De ahí que percibimos cierta relación icónica entre la matriz tensiva destacada por este autor a propósito de la estructura de los paradigmas⁷ y las estaciones anímicas de esta historieta.

1. Campo de presencia

Por lo demás, la historieta en cuestión deviene parangón de la teoría del discurso como campo de presencia con su centro, sus horizontes y su profundidad. A ese campo *entran* y de ese campo *salen*

⁵ “Quizá lo que mejor sé es por qué el hombre es el único animal que ríe : es el único que sufre tanto que tuvo que inventar la risa. El animal más desgraciado y más melancólico es, exactamente, el más alegre”. Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, Madrid, Biblioteca EDAF, 2014, p. 89.

⁶ Claude Zilberberg, *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, PUF, 2011, p. 22.

⁷ Claude Zilberberg, *La structure tensive*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2012, pp. 102-103.

magnitudes semióticas concretas de acuerdo con un modo de eficiencia que gestiona la tensión entre el progresivo *llegar a* y el abrupto *sobrevenir*. Si esas magnitudes permanecen fuera del campo están *virtualizadas*; si están dentro de él, se les considera *actualizadas* a la espera de ser *realizadas*. Además, cuando la praxis enunciativa recoge y guarda en memoria las trazas de los discursos, a estas se las considera *potencializadas*. La *realización* del recorrido del discurso, en la medida en que pasa por cada escena, la *actualiza* al “entrar” en ella y la *potencializa* al “salir” de ella.

Nuestro personaje *llega a* un incremento superlativo de su [miedo-de-salir], entonces [entra] pero siente también a [alguien-entrar], a punto de *sobrevenir* y de desalojarlo de sí mismo. Esa tensión no se resuelve. El discurso culmina en un aspecto imperfectivo.

“Yo”, narrador actor desembragado en el enunciado verbal, centro de referencia constante del campo posicional, denominador común de los cuatro estados relatados en las viñetas, se identifica con el icono corporal marcado con un terno negro en el centro visual del mencionado campo, la vestimenta de los otros actantes no está marcada. Esta identificación por acentuación cromática se instaure, pues, como núcleo visual del relato.

La temporalización, como vimos, sigue una secuencia que comienza, como los cuentos convencionales, con [un día], continúa con [luego], sigue con [después] y culmina con [ahora]. En paralelo, [un día] coincide, ya en términos de espacialización, con el horizonte extraño y extenso, “dilatado”, del campo [allá: mi ciudad]; [luego] coincide con el horizonte exterior y menos extenso, abierto, [allí: mi barrio]; [después] coincide con un horizonte interior e intenso, cerrado, [ahí: mi casa] y [ahora] coincide con un centro íntimo y más intenso, hermético [aquí: mi carne]. En los tres primeros estados, [entonces: allende], reconocemos el relato del actante en la predicación “*tuve* miedo de salir”; en el último estado [ahora: aquende] la predicación se convierte en “*tengo* miedo de salir”. Como efecto totalizador tenemos el “ensimismamiento” conducido por el paroxístico miedo ya no solo a un mundo “amenazante” sino también a sí mismo, lo que lleva al personaje a “hundirse” en su propia carne. Ese embrague del cuerpo en la carne recuerda la figura potencial de la tortuga, que retrae dentro de su caparazón cabeza y extremidades.

La *profundidad*, como distancia sensible entre centro y horizonte, entraña dos direcciones: la *progresiva*, del centro a los horizontes; y la *regresiva*, de los horizontes al centro. Dice Fontanille: “la profundidad progresiva es, pues, una profundidad cognitiva, a propósito de la cual el actante, centro del discurso, puede predicar, medir, evaluar. La profundidad regresiva, que toma la primera en retroceso, es, en cambio, una profundidad emocional”⁸.

En efecto, la predicación verbal, paralela a la de la imagen icónica, presupone, en la v.1, “haber salido”, pero también “haberse medido”, “haber evaluado” las implicancias de esa salida y “haber iniciado el retroceso”; o, más bien, la “entrada” correlativa. En términos de Landowski⁹, podemos decir que el juego de la (des)programación y del (des)ajuste ha sido suficiente y que el personaje ya no está dispuesto a llevar su aventura “más allá”, esto es, a “salir” más y correr un riesgo mayor. El movimiento de retorno implica, pues, un prudente (re)ajuste y un proceso de “entrada” acompañado

⁸ *Semiótica del discurso*, op. cit., p. 89.

⁹ Eric Landowski, *Interacciones arriesgadas*, Lima, Fondo editorial-Universidad de Lima, 2009.

por una decisión de (re)programación destinada a reducir sus riesgos al máximo y a incrementar su seguridad¹⁰.

En la v.1 el sintagma elemental es “abrir lo abierto”, el protagonista salía al mundo pero afectado por cierto temor. Esta escena coincide con la extrema progresión, el protagonista ha llegado a sus límites, ya no puede, concesivamente, “abrir más lo abierto”¹¹; ha partido de un centro de referencia conocido y, en algún momento, se ha sobresaltado ante una misteriosa presencia “ausente” que ha afectado su cuerpo haciéndole sentir que se ha alejado “temerariamente”.

En la v.2 el sintagma elemental, implicativo, es “cerrar lo abierto” pues el horizonte anterior, por efecto del miedo que va *in crescendo*, se reduce: ya no salía al mundo, salía solo a su barrio. El paso mismo a la v.2, presupone que, ya desde la escena anterior, el personaje había comenzado a imaginar un “escenario de miedo” y que inició el movimiento regresivo desde los horizontes hacia el centro. Había dado forma, pues, desde el principio, a un *imaginario pasional* entendido como escenario que provoca sufrimiento mediante simulacros de agresiones dictados por su sentimiento de debilidad. Retomaremos esta cuestión. El caso es que una presencia ausente, amenazante e invisible invade su campo desde los horizontes.

En la v.3, el sintagma elemental, implicativo, “cerrar más lo abierto”, marca una ruptura con toda “socialidad”; el aumento del miedo hace que los horizontes anteriores se reduzcan más aún. Se sobreentiende que esa presencia presente en su cuerpo le hace sentir, con más y más intensidad, una inminente invasión o agresión, hasta llegar primero al encierro en su casa y, finalmente, al encierro en sí mismo de la v.4.

En efecto, en la v.4, el sintagma concesivo “cerrar lo ya cerrado” indica que el protagonista ha devenido “tortuga”: embragado en la dimensión [mí-carne], tiene miedo de salir de sí, es incapaz de desembragar. Su experiencia ya no puede acceder a la existencia.

2. Matriz tensiva

Si bien hemos denominado, en bloque, el estado de ánimo del personaje central con el lexema “miedo”, que atestigua un creciente “sentimiento de peligro”, cabe señalar que, interpretando configuraciones de gestos, actitudes y escenarios, reconocemos, simultánea con la regresiva

¹⁰ “Ciertamente, ‘el riesgo’ ya no goza de una alta estima en nuestros días. (...) Es solo su contrario, la ‘seguridad’, lo que está a la orden del día. Es ella a lo que se aspira, lo que se exige, lo que se impone en todos los ámbitos. Es en su nombre que, hoy en día, se justifica casi todo (...). Sin embargo, por muy grande que sea la prudencia de una conducta, por muy meticulosas las precauciones de las cuales nos rodeamos, una interacción (...) nunca está, ni puede estar, totalmente exenta de riesgos, ni para sí mismo ni para otros. (...) Por ejemplo, para protegerse contra el riesgo de los accidentes de carretera o, dicho de otro modo, para evitar ciertos riesgos vinculados con una multiplicidad de pequeñas incertidumbres, tomamos miles de precauciones hoy consagradas bajo la forma de otras tantas prohibiciones de orden público –prohibición de acelerar, de parar, de adelantar, de doblar– cuyo desenlace no podría ser, en rigor, sino *la prohibición rotunda de salir de casa*. (...) Que nadie se mueva y todo mundo tendrá si no la vida asegurada, al menos un final tranquilo, una muerte tan indiferente (y por tanto insignificante) como la vida que la habrá precedido.” Eric Landowski, *op. cit.*, 2009, pp. 15-16. Las cursivas son nuestras.

¹¹ La concesión da la contra a una implicación esperada. Así, si la implicación afirma que “*No pudo superar el trance porque tenía una fiebre muy alta*”, la concesión, o causa contraria, comandada por el “aunque”, hace fracasar el “porque” esperado: “*Aunque tenía una fiebre muy alta, salió bien librado*”. Ejemplo tomado de Claude Zilberberg, *Semiótica tensiva*, Lima, Fondo editorial de la Universidad de Lima, 2006, p. 434. Por lo demás, al explicar la sintaxis juntiva, Zilberberg equipara los sintagmas reflexivos [*abrir lo abierto / cerrar lo cerrado*] con la concesión y los sintagmas transitivos [*abrir lo cerrado / cerrar lo abierto*] con la implicación. Claude Zilberberg, *La structure tensive*, *op. cit.*, p. 62.

concentración espacial del campo, una ascendencia tensiva de la intensidad de ese [miedo] concomitante con una descendencia tensiva de la intensidad de la [aventura]. La vocación de aventura, ya átona, es debilitada y luego anulada; en simultáneo, el miedo, ya tónico, se va fortaleciendo y luego es supremo.

Pero, ¿se trata de “miedo”? Considerando la dinámica de *angostamiento* progresivo del dispositivo espacial así como la aparente indeterminación de la amenaza, ¿no sería acaso más pertinente leerlo como “angustia”? Esta polémica acotación, si bien relevante, no altera nuestra postura de uso descriptivo del lexema “miedo”, y por ende de respeto a la historia tal como es construida por el enunciador. Más bien, abre paso a una cuestión hermenéutica que, en su hipotética solución, está más próxima a la *mezcla* que a la *selección*¹². En efecto, la interpretación no tiene por qué optar excluyendo (*o* miedo, *o* angustia) y debe asumir, más bien, cierta ambivalencia semántica típica de la participación (algo de miedo *y* algo –menos– de angustia)¹³.

En la v.1 hay un escenario suburbano desolado, inhóspito, compuesto por varias figuras que trazan un horizonte de máxima extensidad : en ese horizonte, *más aquí*, un perro muerto a la vera del camino con las patas estiradas cual cruces de cementerio sobre el que revolotean unas moscas, una aguja hipodérmica : *ahí*, un excusado abandonado, unos tétricos árboles deshojados sobre uno de los cuales se posa una especie de cuervo espectral, una sombra humana sigilosa tras uno de esos árboles ; allí, unos postes desalineados y con los cables colgando, al fondo del camino, una chimenea fabril bota humo que se mezcla con las nubes y el sol, unos edificios ; en fin, por praxis enunciativa, aparece como un escenario sórdido, nublado y truculento en medio del cual el ciudadano /chofer/ maneja su auto que se asemeja por arriba a un boceto de “cápsula espacial” : sus “rostros” indican que está alterado y

¹² “La mezcla es, junto con la selección, una de las dos grandes operaciones de la sintaxis extensiva, es decir, de la sintaxis que se interesa por los estados de cosas. Sobre un objeto que vale ante todo por su índice de composición, elevado o nulo, entre otros objetos, el sujeto, de acuerdo con la ‘mira’ que adopte, opera selecciones o mezclas. La solidaridad de las dos operaciones tiene por consecuencia que una selección se efectúa necesariamente sobre una mezcla anterior, en la misma medida en que una mezcla solo es pensable si recae sobre una selección anteriormente estabilizada. La operación de mezcla es recursiva, y si agota pronto las posibilidades del dominio al que se aplica, establece un valor de universo, como puede observarse en la cuestión actual del ‘mestizaje generalizado’ que estamos viviendo”. Claude Zilberberg, *Semiótica tensiva*, *op. cit.*, p. 159.

¹³ “¿Hay en la existencia del hombre un temple de ánimo tal que le coloque inmediatamente ante la nada misma? (...) No aludimos a esa frecuentísima inquietud que, en el fondo, no es sino un ingrediente de la medrosidad en que tan fácilmente podemos caer. Angustia es radicalmente distinto de miedo. Tenemos miedo siempre de tal o cual ente determinado que nos amenaza en un *determinado* respecto. El miedo de algo siempre es miedo a algo *determinado*. Como el miedo se caracteriza por esta determinación del *de* y de *a*, resulta que el temeroso y medroso queda *sujeto* a la circunstancia que le amedrenta. Al esforzarse por escapar de ello –de ese algo determinado– pierde la seguridad *para todo lo demás*, es decir, ‘pierde la cabeza’. Martin Heidegger, *¿Qué es metafísica?*, Buenos Aires Ediciones siglo veinte, 1970, p. 90. Parece como si el mismo Heidegger estuviera viendo esa *pérdida de cabeza* de nuestro personaje en la viñeta 4! En ese texto, el filósofo alemán señala que la angustia “se halla penetrada por una especial tranquilidad” (*ibid.*). Nuestro personaje es cualquier cosa menos tranquilo. Añade que la “*indeterminación* de aquello qué y por qué nos angustiamos no es una mera ausencia de determinación, sino la imposibilidad esencial de ser determinado” (p. 91). El temple de ánimo de la angustia apunta así a una indeterminada *desazón*. “Todas las cosas se sumergen en una indiferenciación” (p. 91). No leemos ni indiferencia ni desazón. Todo lo contrario. El enunciador, en tanto y en cuanto dibujante, traza los contornos de un sujeto amedrentado, que tiene miedo *a* y miedo *de* algo que podríamos determinar y denominar de modo muy totalizador, la ciudad. Mientras que “La angustia hace patente la nada (...) hace que se nos escape el ente en total. (...) la angustia nos vela las palabras” (p. 92). Lo que aquí se hace patente no es tanto la nada como el todo (de la ciudad), de ahí la raíz de *pánico*, estado más cercano a nuestro personaje que, además, es un narrador-actor. Un sujeto que, recordando a Jean-Claude Coquet, asume lo que predica. Cf. Jean-Claude Coquet, *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 147-158.

que se siente desamparado. No obstante, mientras modera su [no miedo] se inicia el [miedo] con sus primeras trazas de /temor/.

En la v.2 el ciudadano deviene /peatón/ “común y corriente” caminando por una esquina. En horizonte, segundo plano, una señora camina con su perrito y es saludada por un guardia sobre el que vuela una mariposa, y, junto a él, un señor, en apariencia adulto, camina tranquilo apoyando su bastón. El dibujo, mediante trazos que actualizan unas cosas y virtualizan otras, construye una mirada selectiva, metonímica, pues una sombrilla de una boutique y la parte delantera de un auto de lujo representarían una zona entre “comercial” y “residencial”. Ese horizonte, si bien en conjunto /átono/, por detrás del protagonista, realiza un espectáculo de “buenas maneras”, de “bellos gestos”, de “prácticas cordiales”. En primer plano, el protagonista va por la vereda llevando su maleta (figura que lo tematizaría como /trabajador/); mira de reojo a una pareja “underground”, “punk”, estrambótica, de aspecto marginal. El hombre, corpulento, tiene tatuaje, collar, lentes, ahumados, una lata de bebida en su mano derecha, escupe al suelo, la línea cinética capta ese instante, la mujer es rechoncha, lleva sostén, falda corta, medias de malla, tiene la pierna doblada contra la pared, usa botas, tiene piercing en la oreja, ojos pintarrajeados, tatuaje en el hombro, peluca encrespada, fuma, parece haber arrojado una lata al suelo, también hay allí una botella. El escupitajo casi al paso del personaje y las huellas de prácticas marginales en los objetos reseñados, indican, por contraposición con lo anterior, un espacio de “malas maneras”. Incluso en la parte alta de la pared se lee algo como: “*Woil¹⁴ cazzo & the fucking shell of your sister*”. Un graffiti de pandillas, sin duda, agresivo, soez. Se puede interpretar que el protagonista se ha acercado más a un posible escenario de amenaza. Disminuye, pues, su [no miedo] y aumenta su [miedo], su estado es de /inquietud/. Esa viñeta despliega, en conjunto, una estructura semisimbólica:

delante : “malas maneras” : tónico :: detrás : “buenas maneras”: átono

En la v. 3 ya hay un “paso al acto”, un pivote pasional. Sumido en un estado de /aprensión/ ante el sentimiento de la presencia amenazante, el protagonista adopta un comportamiento “raro” : busca superar ese estado encerrándose en su casa, deviene /habitante/. El [no miedo] se ha reducido y el [miedo] se ha amplificado. La puerta de la casa luce una serie de dispositivos de seguridad : candado, martillo, trancas, llaves, panel de botones, alarma. Ya no cabe mezcla alguna, ni en lo común, ni en lo universal. Por el contrario, ese “enrarecimiento” va a culminar, como veremos de inmediato, en una reclusión exclusiva y excluyente.

En efecto, la v. 4 presupone que el “corajudo” proyecto de cerrar la casa ha fracasado pues esa presencia ausente ya ha ingresado, el personaje no ha superado su /aprensión/, la ha convertido en certeza, se ha vuelto tan miedoso que, mediante una pirueta emocional, ha metido su cabeza en su pecho : los ojos bien abiertos, los dedos que entreabren la camisa; en suma, el gesto total por el que el centro se ha metido al centro de sí mismo, al corazón, sede de un paroxístico palpito paranoico ; culmina un recorrido afectivo que expresa el evento pasional de “tener miedo de sí mismo”, la inminencia de la total alienación, de la invasión absoluta de su intimidad y de la desaparición del sí

¹⁴ Difícil desentrañar el significado de ese término presentado casi como un garabato.

mismo engullido por *otro* desconocido. Los dispositivos anteriores no lo tranquilizaron. La posible [aventura] se ha extenuado y el [miedo] se ha saturado. Su estado es, ahora, de /susto/ con tendencia al /terror/, al /pavor/, al /pánico/.

Hasta la v. 3, el modo de eficiencia era el “llegar a”, regido por un *tempo* lento, típico del ejercicio de prevenir, de cuidarse y de protegerse, que pone en la *mira* el valor de la seguridad : “aparentemente no pasaba nada”, nadie había atacado al protagonista, nadie lo había agredido, hay hasta ahí una modificación progresiva, casi insensible, del contenido del campo de presencia, en la que reconocemos el estilo juntivo de la esperada y necesaria implicación : “el personaje se esconde *porque* siente crecer un peligro”; pero en la viñeta 4 algo vivaz, de *tempo* rápido, ha sucedido y ha *captado* al personaje, quien franquea el umbral de la esfera transitiva del “*yo puedo*” y entra a la intransitiva del “*yo no puedo*”¹⁵. En efecto, un “evento” inesperado, sorpresivo, asombroso, irreconocible, “sobreviene”, *toma cuerpo*, posee al *cuerpo*, merced a una vivencia muy intensa, convierte a éste en capullo o en caparazón habitada por un ser que, paralizado de miedo, solo mueve los ojos. Una magnitud virtualizada, una ausencia, se hace brusca, brutalmente presente y es reconocida por inducción merced al comportamiento del actante. De ese modo, se impone el estilo juntivo de la inesperada y sorprendente concesión : “*aunque* nadie lo ataca, el protagonista se aterroriza”... y eso causa risa. El estilo humorístico de la puesta en escena desvía el sentido del *trágico* padecimiento del personaje hacia una praxis enunciativa irrisoria, *cómica*.

3. Imaginario pasional

Esta analítica destaca, pues, como dimensión regente, una sintaxis intensiva de la ascendencia (*aumento*) del [miedo-de-salir] ; y, como dimensión regida, una sintaxis extensiva : enrarecimiento, aislamiento y exclusión extrema de un actante que, por autoselección, abandona lo común, lo universal y no se *mezcla* con nadie. En efecto, no se le conocen “próximos” que formen una familia ; no obstante, en la v.2 la figura de la “maleta” deviene índice de “socialización”, bien que nuestro personaje sea /vendedor/ o, simplemente /empleado/, estaría inmerso, mínimo, en relaciones de proximidad sin solidaridad. Sea como fuere, esa inferencia a partir de la “maleta” queda debilitada, como en un horizonte lejano. Más lejos aún, hasta sería posible que nuestro personaje forme parte de alguna corporación que teja vínculos de proximidad y solidaridad, pero, al no ofrecer ningún índice textual, esa posibilidad queda virtualizada. Más bien, se observa que “todos los demás” aparecen en la v. 1 como “distintos y distantes”, metidos en sus casas o edificios, sin emitir señales de hostilidad (hasta la sombra sigilosa más parece evasiva que invasiva), incluso en la v. 2 el sujeto que lanza el escupitajo ni se da por enterado de la presencia del protagonista. Son, pues, las sucesivas reacciones del personaje, merced al incremento de su /miedo/, las que convierten a “los demás” en extraños que, *aunque* no hacen nada, rezuman /hostilidad/, que *aunque* sean distantes invaden su campo.

En suma, un sujeto del /padecer/ ocupa la escena, está solo entre la multitud y puebla su soledad no con *otros* sino *consigo mismo* : más que /hostilidad/ efectiva o real, de lo que se trata aquí es del /sentirse hostilizado/, de un sufrimiento que no proviene de manifestaciones concretas sino del resquemor, del presentimiento. La dimensión modal del discurso da lugar, pues, a una significación

¹⁵ Claude Zilberberg, *Des formes de vie aux valeurs, op.cit.*, p. 10.

independiente de lo que pasa efectivamente en la dimensión narrativa. Abre un *imaginario pasional* que obedece a otras reglas: el enunciado [*Tengo miedo*], que guarda en memoria a los sucesivos [*Tuve miedo*], pone al actante a “soñar despierto”, éste se figura escenarios de agresión dictados por su debilidad y anulación frente al mundo. Se deduce un /creer que crea/ esos escenarios, un fuerte y supremo “sentimiento de peligro” frente a un “inminente ataque” no realizado pero vivido intensamente como real.

El fenómeno del imaginario pasional nos lleva a insistir en la polémica hermenéutica abierta líneas arriba pues *se siente* que queda flotando una semántica de la “angustia”. En efecto, no reconocemos a *nadie* que amenace al protagonista y, además, el espacio se ha *estrechado* o *angostado* al máximo. Pero sucede que la “angustia”, vértigo ante el *abismo* de la *nada*, desazón ante el *sinsentido*, declina ante el *apogeo* amenazante de *todo*, cuyo correlato es una sensación de “miedo” paroxístico, de fragilidad, de *insignificancia*. Expresado concesivamente: *Un dispositivo para la angustia, no obstante, conducta de miedo*. En términos de profundidad, un “real” *miedo paranoide* se dibuja sobre el fondo de una “aparente” *angustia existencial*.

III. ¿Hermenéutica de la paranoia?

Cuando concluye un análisis semiótico uno se pregunta si los objetos analizados –llámeseles textos, discursos, relatos, prácticas, estrategias– no son sino pretextos. En esta ocasión, pretextos para abordar una situación límite: el lenguaje y el cuerpo han cesado, han sido captados, secuestrados por (el tenso temblar de) la carne. Cesa con ellos la elaboración de contenidos de significación. La mira ha sido reducida a cero, al puro palpito. Solo queda, “nuda y muda”, la carne sufriente, expresión “pura y dura”, sin más contenido que el continente temblando. Toda la energía se hace carne a costa de consumir/consumar el cuerpo de la *semiosis*. La existencia ha quedado anulada por la experiencia.

¿Quién de nosotros no sube apurado la ventanilla de su automóvil cuando está en una zona urbana densa, tensa o con fama de ser más o menos brava? ¿Quién, ante fenómenos como la delincuencia común, el terrorismo urbano y, ahora, los sicarios, no empieza a dejar de salir a la calle, a retraerse en su casa y hasta en sí mismo? ¿Las grandes ciudades no se están convirtiendo acaso, paso a paso, en espacios hostiles cada vez más inseguros por una u otra razón?

Zilberberg, al advertir que, por recursividad, un aumento aumenta un aumento, recuerda la descripción que Fontanier hace de la hipérbole, la cual “augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu’elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d’amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu’elle dit d’incroyable, ce qu’il faut réellement croire”¹⁶.

En ese sentido, la hipérbole que fabrica Quino hacer reír pero no engaña; muy por el contrario, presenta la cruda y dura verdad del drama que acosa al ciudadano de la gran urbe. La conducta de nuestro personaje puede parecer increíble, sin embargo, no es tan descabellado creer que, fatalmente, un sujeto de esas características va dejando día a día su impronta en nuestro cuerpo, y, en cualquier

¹⁶ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 123. Citado por Claude Zilberberg, *Des formes de vie aux valeurs*, op. cit., p. 58.

momento, algún fantasma de por ahí desajusta nuestro ritmo cardiaco, destiempla nuestros nervios, nos envuelve en nefastos presentimientos. En suma, nos hunde en el miedo a la libertad¹⁷.

Bibliografía

- André Comte-Sponville, *Pequeño tratado de las grandes virtudes*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- Jean Claude Coquet, *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*, Fondo editorial-Universidad de Lima, 2001.
- *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, Fondo editorial-Universidad de Lima, 2008.
- Erich Fromm, *El miedo a la libertad*, México, Origen/Planeta, 1985.
- Martin Heidegger, *¿Qué es metafísica?* Buenos Aires, Ediciones siglo veinte, 1970.
- Eric Landowski, *Interacciones arriesgadas*, Fondo editorial-Universidad de Lima, 2009.
- Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, Madrid, Biblioteca Edaf, 2014.
- Claude Zilberberg, *Semiótica tensiva*, Fondo Editorial-Universidad de Lima, 2006.
- *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, PUF, 2011.
- *La structure tensive*, Presses Universitaires de Liège, 2012.

Pour citer cet article : Óscar Quezada. « Mundo Mezquino: ¿remedio al miedo? », Actes Sémiotiques **[En ligne]**. 2015, n° 118. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/5479>>
Document créé le 30/06/2015

ISSN : 2270-4957

¹⁷Leamos un pasaje de Erich Fromm, hacia el final de su célebre obra : “La tesis de este libro es que la libertad posee un doble significado para el hombre moderno; éste se ha liberado de las autoridades tradicionales y ha llegado a ser un *individuo* ; pero, al mismo tiempo, se ha vuelto aislado e impotente, tornándose el instrumento de propósitos que no le pertenecen, *extrañándose de sí mismo y de los demás*. Se ha afirmado además de que tal estado socava su yo, *lo debilita y asusta*, al tiempo que lo dispone a aceptar la sumisión a nuevas especies de vínculos.” *El miedo a la libertad*, México, Origen/Planeta, 1985, p. 296. Las dos últimas cursivas son nuestras. Sobran las palabras.