

Por un modelo rítmico de las historietas

Óscar Quezada Macchiavello

Universidad de Lima

Introducción

Agradezco a Eric Landowski por incitarme a seguir enfrascado en esas gratificaciones humorísticas producto del laboratorio abierto con las historietas de Quino. Esta experiencia de seguir abriendo más lo ya abierto vuelve a tomar como punto de partida los aportes de la hipótesis tensiva de Claude Zilberberg, esta vez, en lo concerniente al fenómeno del ritmo, primordialmente impregnado en las mociones carnales, es decir, en la condición sensorio motora del proceso de significación.

El Diccionario 1 situaba el fenómeno rítmico en el nivel del discurso, concretamente en la temporalización de la modalidad del querer-ser¹ (se abre aquí una discusión que dejaremos de lado y que espero retomar en otro momento pues los derechos del deber-ser no se pueden soslayar). El caso es que el ritmo estaría entramado con la aspectualización incoativa del tiempo, como si se tratase de una expectación. Ahora bien, en el Diccionario 2 el ritmo es incluido en el ámbito más general de la prosodia. A partir de ahí, aparece como “una *forma pregnante*, es decir, una forma sensible que organiza el campo perceptivo en función de una conciencia intencional en situación”². Sea como fuere, la *pregnancia* es un fenómeno corporal : así, cualquier conciencia intencional es inseparable de las

1 A.J. Greimas y J. Courtés, “Ritmo”, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p. 343.

2 “Ritmo”, in *Semiótica. Diccionario razonado del lenguaje*, Madrid, Gredos, t. 2, 1991, p. 217.

sensaciones y movimientos de un cuerpo viviente que experimenta salientes y pasantes, o, en términos de Zilberberg, acentos y modulaciones³. Se debe, pues, “reconocer a los movimientos regulares del cuerpo (sístole/diástole del corazón, inspiración / expiración, tensión / distensión de las cuerdas vocales) un cometido de extrema importancia en la construcción de la percepción rítmica”⁴.

En ese contexto general, la disciplina semiótica libera al ritmo de su típica restricción al campo de la sonoridad pues, en cuanto forma significativa perceptiva y encarnada, impregna fenómenos de acentuación, de entonación, de escansión, y otros. En cuanto introduce lo discontinuo en lo continuo y otorga a lo sucesivo propiedades de lo simultáneo, el ritmo de base es siempre *binario*⁵. En tanto relaciona esa escansión binaria con una extensión espaciotemporal, el ritmo de base es siempre *periódico*. Cabe, pues, emplear el concepto de ritmo en referencia, por ejemplo, a la semiótica visual y, en especial, a la lectura de historietas gráficas. En ellas, el fenómeno de diseño gráfico del relato está aliado con el fenómeno de la diagramación, como contenido a continente. Pero el continente dice : a otro nivel, se hace contenido. En el estilo habitual de Quino, las viñetas continente son unidades de segmentación separadas y unidas por umbrales que el discurso atraviesa ; hasta que en ciertas escenas contenidas en ellas aparecen situaciones límite demarcatorias.

La musicalización del sentido postulada por la hipótesis tensiva alcanza a la semiosis visual (y audiovisual). Aquí también, el fenómeno de tempo tonicidad, valencia de la intensidad afectiva, rige al fenómeno de espacio temporalidad, valencia de la extensidad cognitiva. Aquel fenómeno impregna las estructuras rítmicas con aceleraciones y ralentizaciones, con aumentos y disminuciones, con juegos de modulación y acento, de estados y eventos, de veces y golpes, de intervalos y pausas. Este fenómeno pliega y despliega enfoques, desenfoques y encuadres en movimiento. Al regir el tempo tonicidad sobre el espacio tiempo, la rapidez concentra y la lentitud extiende. Una compacta, cierra. Otra expande, abre. La lentitud “se toma su tiempo”, “se da su tiempo”, “todo su tiempo”. La rapidez, mientras tanto, lo difumina. Lo que decimos del tiempo se aplica también al espacio.

La tonicidad es una categoría cuyos términos son, por un lado, lo fuerte y tónico ; y, por otro lado, lo débil y átono. El tempo, o velocidad, es una categoría cuyos términos son, por un lado, aceleración y rapidez ; y, por otro, ralentización y lentitud. El tempo, la duración y el ritmo son funcionalmente solidarios. En el centro de ese complejo funcional, el tempo tiene rango de constante, de presupuesto básico, mientras que la duración y el ritmo, en la tensión misma de lo simultáneo y lo sucesivo, tienen el rango de variables. El tempo modaliza, pues, la duración de la duración y la vivacidad del ritmo. Las categorías del tempo encuentran su parangón en la música, la cual ha estado más atenta a la dimen-

3 Cf. C. Zilberberg, *Horizontes de la hipótesis tensiva*, trad. D. Blanco, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2018, pp. 31, 95, 100, 107, 294, 310, 320.

4 A.J. Greimas y J. Courtés, *op. cit.*, t. 2, p. 217.

5 *Ibid.* Para lo primero, el *Diccionario 2* recuerda a Gaston Bachelard ; para lo segundo a Paul Valéry.

sión de lo *figural*. “El sentido se ha ‘musicalizado’ en la exacta medida en que la música se había ‘semiotizado’ anteriormente”⁶.

Sea como fuere, la relación del tiempo con la duración y el ritmo es tributaria de la relación exclusiva o participativa que liga lo simultáneo y lo sucesivo. El tiempo *crónico* excluye lo simultáneo y recae en lo sucesivo : tomando como válidos los códigos e hitos instituidos, divide racionalmente la historia, legitima la causalidad y la metonimia. Cuando la exclusividad recae en lo simultáneo, soporta el tiempo *mnésico*, el del recuerdo y de la metáfora. Esta es una de las distinciones más sutiles de Zilberberg : la *cronía* “ausentifica” el presente en la misma medida en que la *mnésia* “presentifica” el pasado. En función de eso, se activa una *cronopoiesis*.

En teoría, tendríamos una misma distancia : en la práctica de recorrerla a pie se haría más larga que en la práctica de recorrerla en automóvil. En lo que respecta al tiempo, en teoría, dos días tienen 24 horas cada uno. En la vivencia práctica, interna, unos días *se sienten* más cortos, todo ocurrió muy rápido ; otros días *se sienten* más lentos, todo se hizo con calma. En aquel caso, la “música de fondo” de la vida es inquieta, acelerada, agitada ; en este, es serena, pausada, reposada.

En su hipótesis tensiva Zilberberg explora, entre las formas elementales de la variabilidad semiótica, los *prosodemas*, que dan forma y regulan las vivencias del sujeto,

al modo de lo que en música se denominan los matices, que son en primer lugar imposiciones de tiempo y de tonicidad que hablan directamente al “alma”. Las palabras “vez” y “golpe”, por poco que se las escuche un instante aisladamente, dejan entender en sordina las categorías intensivas de *tempo* y de tonicidad que nos ocupan. El *Micro-Robert* de los escolares señala para la palabra “vez” : “Caso en que un hecho se produce”. Advertimos de inmediato que la primera parte de la definición del semema “vez” se refiere directamente al sobrevenir, puesto que el definidor “caso”, definido a su vez como aquello que “llega a”, puede ser aceptado como el grado débil, átono, inacentuado, del sobrevenir ; la segunda parte de la definición remite a la enumeración y a la serialidad”? Si “vez” es el término *débil*, “golpe” se inscribe como su correlato *fuerte*, acentuado :

eventualidad fuerte	eventualidad débil
↓	↓
el golpe	la vez

Figura 1.

No sin razón el teatro en sus dos géneros tiene como resorte el justamente llamado “golpe de teatro”, del cual Aristóteles hizo en la *Poética* el resorte de su análisis. Los sintagmas fijos, las banalidades estilísticas, los clichés son en este punto valiosos y decisivos, porque captan y manifiestan las coerciones tensivas que tratamos de

6 C. Zilberberg, *Ensayos sobre semiótica tensiva*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, 2000, p. 33.

poner al descubierto. Como el “golpe” es “seco” y “súbito”, su medida indudable fija al mismo tiempo la de “vez” como extensión. De tal suerte que “vez” y “golpe” difieren por las valencias que compendian (...). La reciprocidad tensiva de la “vez” y del “golpe” se establece así :

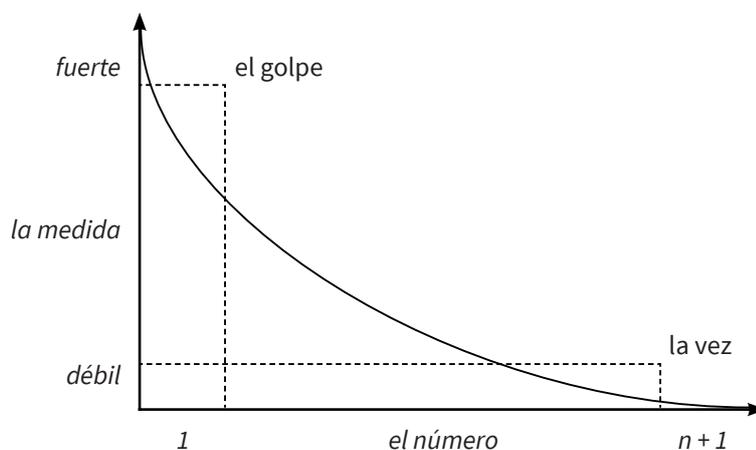


Figura 2.7

A partir de la reflexión Zilberberg, “tomar un vaso” es un sintagma metonímico, pero no lo es “tomar un trago”; este último, en el espacio tensivo, tonifica, tonaliza, como sintagma metafórico, renueva el verbo. Entona o “pone en fa” diríamos en Lima. Los prosodemas “vez” y “golpe” funcionan como imperativos. Injuntivos, “indican o recuerdan al usuario los matices que hay que respetar para conferir a la ejecución de los programas la prosodia que les conviene”⁸. El ritmo exacto. El “trago” es exclamativo. De un solo tirón, se pasa una amplia cantidad de líquido. He ahí el golpe. Otras “veces”, quizá las más, en un estilo pausadamente declarativo, se apela a la *rítmica* sucesión de “pequeños sorbos”. Una escala, una medida, un ritmo, son “el otro lado” del sujeto mismo, puesto de “este lado” (entendiendo que los dos lados se entrecruzan y entrelazan). Las veces resultan, pues, multiplicadoras, mientras el golpe resulta eminentemente divisor.

Zilberberg, fiel a Hjelmslev, detectaba *constituyentes* (ocupando la extensión de la cadena del discurso) y *exponentes* (respondiendo por sus variaciones de intensidad). Así pues, los *exponentes* : elementos intensos, acentos puntuales ; y los *constituyentes*, modulaciones extensas, continuadas, son los garantes de los fenómenos rítmicos de todo discurso.

No es casual que el arte hermenéutico aplicado a Mundo Mezquino trate y trace los perfiles tensivos o tensiogramas en los relatos de las historietas. Se convocan así, efectos de velocidad y duración de la acción narrada. Por ejemplo, las líneas cinéticas que representan movimientos, mientras más largas y sinuosas son, dan más duración a la acción. Recién en los capítulos titulados uno Músicos y el otro Bichos, decido explicitar estas intuiciones latentes en los demás análisis

7 C. Zilberberg, *Semiótica tensiva*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2006, p. 66.

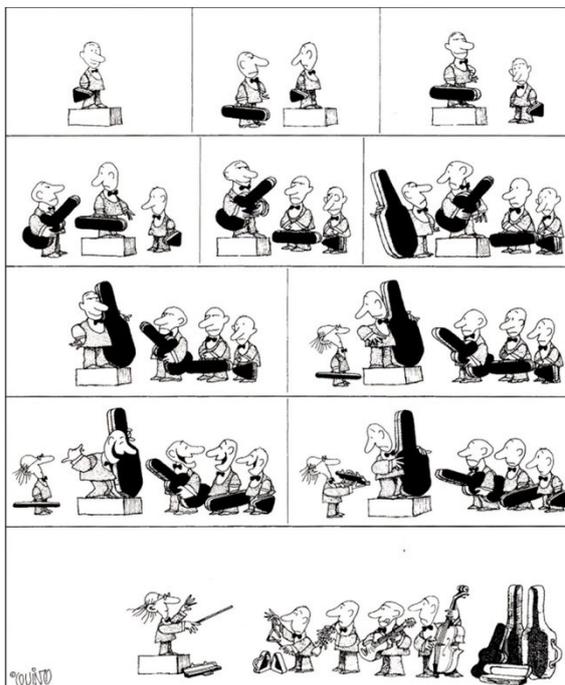
8 *Ibid.*

e interpretaciones. Había encontrado un ritmo interno de tensiones y distensiones, de modulaciones, acentos, re-modulaciones y re-acentos y así sucesiva y simultáneamente. Como si las *repeticiones ritualizadas* y los *eventos bruscos* fuesen campos privilegiados para la emergencia y aparición de contactos y relaciones dinámicas entre términos inertes o vivientes. Las historietas aquí reseñadas van del mundo de la música al mundo de las contingencias desencadenadas por insectos. El metalenguaje tiene tres términos : de un lado, la *modulación* entre distensión (D) y tensión (T) ; de otro lado, el golpe (G), entendido como *acentuación*. Respecto a la experiencia de lectura, la distensión suelta, relaja ; la tensión, compacta, contrae ; el golpe, irrumpe, corta.

1. Músicos

1.1. Menos es más : el poder de la batuta

El podio es una figura de la prueba glorificante. En el código olímpico, consta de una escalera de tres gradas : en el centro, la grada más alta asignada al primero en la premiación, medalla de oro. A los costados, la grada mediana asignada al segundo, medalla de plata y, por último, la grada más baja asignada al tercero, medalla de bronce.



En el código de la primera historieta del capítulo Músicos⁹ el podio se simplifica binariamente con una sola grada ; en consecuencia, hay un actor, arriba en el podio, prevaleciente sobre los demás, abajo en el suelo. Este es el escenario de la confrontación entre sí de los músicos a partir del tamaño de sus instru-

9 O. Quezada Macchiavello, *Mundo Mezquino. Arte semiótico filosófico*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2017, p. 329.

mentos. Cada cuerpo (instrumento) es llevado por otro cuerpo (instrumentista), a compararse, a competir en función de su tamaño. En cada comparación rige, pues, un código binario : uno gana, los demás pierden. En consecuencia, el juego está regulado veridictoriamente por el cotejo, por la medida, su “regla de oro” está articulada como implicación simple : *si* un participante tiene el instrumento más grande, *entonces* ocupa el podio. La dinámica del juego opera, pues, por rotación. Si el podio lo ocupa alguien, debe cederlo necesariamente cuando el universo de músicos se va ampliando con la llegada de nuevos instrumentistas.

En una pertinencia tensiva, esta “regla de oro” se reduce a la implicación *si más entonces más*, cuyo correlato sería *si menos entonces menos*. Pero la situación cómica se desencadena con una impecable concesión que cambia súbitamente la regla del juego, ahora : *menos es más*, ¿cómo así? Veamos. Las fundas o estuches de los instrumentos equivalen a las vestimentas de los cuerpos. Si un objeto es más grande, su funda, o estuche, será más grande. Regla conversiva, inamovible, que se extiende al cuerpo de su portador (en este sentido, “hacer trampa” podría consistir, sin más, en que un músico pequeño ponga su pequeño instrumento en una funda grande). Pero ese no es el caso, las fundas son, más bien, fiel extensión de los cuerpos de sus portadores. En términos musicales, la historieta va *in crescendo* por sucesivas sustituciones :

el músico que toca el triángulo es desplazado por el que toca el clarinete ; este, por el que toca la guitarra ; este, por el que toca el contrabajo. Los que van siendo desplazados han consentido en bajar al suelo y convertirse en espectadores que van aceptando nuevas superioridades... hasta que, en la novena viñeta, llega alguien que *parece ser menos que los demás*, pues lleva el estuche más pequeño y tiene el cuerpo más pequeño. De inmediato, en la novena viñeta, suscita la burla de los demás, razón por la cual es el único personaje que se ve obligado a abrir su estuche y mostrar el instrumento que lleva dentro. La razón va a seguir siendo instrumental, pero esta vez se trata de la batuta, el instrumento que no *suen*a pero que hace *sonar* a los demás. El criterio ya no es el tamaño, sino la eficacia. Ahí se posiciona la concesión : *aunque* pequeño, se impone.

En la décimoprimer viñeta, los conflictos acaban. Los instrumentos que suenan acatan la superioridad del más pequeño, del que no suena. El director es el único personaje con gafas y con algo de pelo occipital. La música comienza y la historia termina.¹⁰

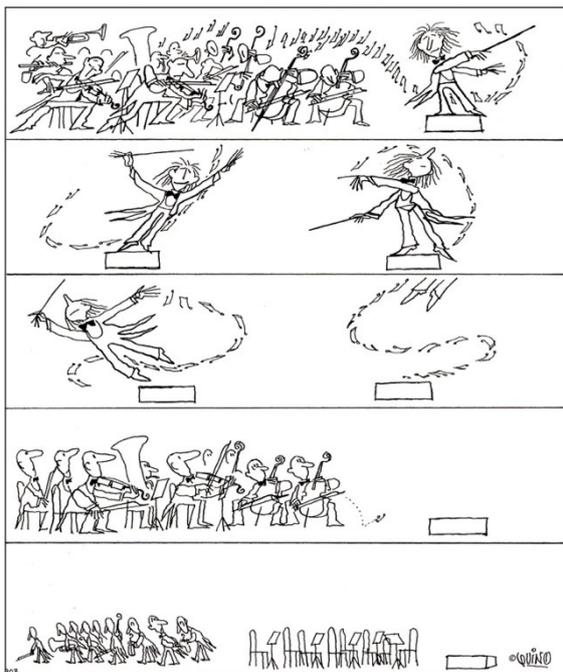
Pero la historia tuvo *su* música, como si el perfil tensivo de la acción narrada transcurriese entre los sucesivos *estados* átonos de comparación y el súbito *evento* tónico de lo incomparable. De ahí el sabroso efecto de la transformación pasional desde la novena viñeta en la que esos músicos señalan y se burlan del más pequeño, hacia la undécima viñeta en la que, cual sumisos personajes, tocan sus instrumentos con rostros atentos a las indicaciones de ese menudo demiurgo que ahora los gobierna. Los rostros, a lo largo de toda la historieta, son un lugar privilegiado como puntos de itinerario del perfil rítmico que da al relato una especie de “respiración”. Si vamos a la “caja de herramientas” de

10 O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, p. 330.

nuestro arte descriptivo e interpretativo, tenemos, por un lado, la distensión D, de los estados fluyentes y calmados ; y, por otro lado, la tensión T propia de las confrontaciones que exigen una resolución. De acuerdo con la sintagmática de las viñetas encuadre, encontramos un perfil alternado de situaciones :

D→T→D→T→D→T→D→T→D→T→D

1.2. El éxtasis : más es más y más



Las categorías del tempo, en especial, encuentran su parangón en la música. En Mundo Mezquino, aparece una historieta muda en la que solo “suena” música (sabemos que es música, pero no qué música es)¹¹. Un entusiasta director de orquesta, al parecer, poseído por un dios o demonio musical, eufórico, dirige una obra sinfónica : el vector de aumento de intensidad cruza el umbral de lo /fuerte/ e invade el de lo /supremo/. Extensivamente queda marcado un vector de selección, de lo /raro/ a lo /exclusivo/ ; y en términos juntivos, un vector de concesión conduce de lo /inesperado/ de la viñeta 4, a lo /sorprendente/ en las viñetas 5 y 6. La música, foria representada por la corriente sinuosa de notas en el aire, secuestra al director ; lo capta, lo rapta, lo eleva, deroga la ley de la gravedad, lo aligera y aliviana al extremo del vuelo extático, de la desaparición a los ojos de sus músicos, del espectador y de los espectadores asistentes (no dibujados figurativamente, pero enunciados por la narración). Estamos ante la imagen del éxtasis, de la dimensión que abre aún más lo abierto de la existencia. El director trasciende la exposición a lo público que define su /hacer/. Deja de ser “director” y se convierte en la música misma. Es lo que es porque va más allá

¹¹ O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, p. 334.

de lo que es. *Ex-siste*. Realiza una *concesión* : un *porque sin porqué*. Aunque físico, metafísico. Aunque milagroso, cómico¹².

De la historieta anterior a esta, recogemos la continuidad de dos figuras, el podio y la batuta. La primera, símbolo de la jerarquía del director sobre los dirigidos ; la segunda, símbolo de ese personaje tensivo por antonomasia que es el director de orquesta. Si en el video de una sinfonía hacemos la prueba de la conmutación poniendo el volumen en 0, podremos notarlo ; con independencia de la obra que está dirigiendo. Sus movimientos y gestos, en realidad, no representan la música que está dirigiendo pues no podemos identificarla ; indican, más bien, la forma en la que esa música ignota ha tomado posesión de su cuerpo convirtiéndolo en un demonio tensivo que traza modulaciones y puntúa acentos, mirando diversos sectores de la orquesta y ordenando aumentos y disminuciones. En suma, sus gestos transparentarán los constituyentes y exponentes de esa corriente musical representada por el dibujante a través de las sinuosas líneas de notas en el aire. Si volvemos a poner el volumen, la música aparece en toda su realidad como esa foria que secuestra al director, lo capta y rapta. El director recibe las “órdenes” de una partitura ahí presente (física o mentalmente). Sabemos que la instancia del compositor puede o no ser totalmente respetada por el director, quien ejerce la potestad y facultad de intérprete. Asimismo, los músicos, deben interpretar a ese demonio tensivo que, modalizando la ejecución a su cargo, siente la música y se mueve frente a ellos. Deben traducir sus movimientos, trasvasarlos a la versión sonora que el demiurgo quiere de esa composición. En resumen, el director es un intérprete en primer grado, hermeneuta respecto al compositor, y los músicos intérpretes en segundo grado, ejecutantes con respecto al director. Los instrumentos de estos últimos suenan, en la perspectiva del espectador son audiovisuales ; la batuta, no suena, en la perspectiva del espectador es solo visual ; pero manda, ordena, vigila (y hasta castiga). En la viñeta final todo queda en silencio. Origen y destino de la música. La última nota cae del *cello* al *suelo* y quien fue el director... sube al *cielo*. El perfil rítmico tensivo, incorporando a la representación convenida el signo (+) como operador de aumento de intensidad, sería el siguiente, haciendo equivaler cada letra a una viñeta :

T→T+→T++→T+++→T++++→D→D

Acabamos de ver el caso de un menudo director de orquesta que se hace respetar y el caso de otro director de orquesta que se pone a volar. La primera historieta, podemos decir, termina donde comienza la segunda. En aquella historieta, enumeramos las viñetas llevados por una serie de escenas de comparación entre cuerpos e instrumentos... hasta que *algo sucede* en la décima viñeta. En esta otra historieta, enumeramos las viñetas llevados por una serie de escenas de dirección de una obra musical... hasta que *algo empieza a suceder* en la cuarta viñeta.

12 Para análisis completo, cf. O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, pp. 34-336.

En el primer caso asistimos al cruce abrupto de un umbral ; en el segundo, a un cruce progresivo.

En un plano visual, el director de orquesta recorre un amplio espectro de movimientos situados entre los límites de golpear y acariciar el aire. Sus golpes no encuentran la resistencia de un obstáculo sólido. Cuando, en otras prácticas, eso sucede, la batuta se convierte en garrote, mazo o matamoscas ; el golpe pasa a la dimensión de lo grueso o grave y deja la de lo sutil o gracioso. Un ejemplo del golpe como evento sutil es el llamado “flechazo” o “amor a primera vista”. Nos lleva la historieta del contrabajista que, con trabajo, se casa¹³.

1.3. Flechazo



Aparece tocando en escena, subiendo y bajando escaleras, caminando por la calle, entrando a un taxi, siempre llevando ese grande y pesado instrumento en su gran funda. Las mujeres en las que se fija varias “veces” no lo atraen por completo pues son identificadas con los valores del contrabajo que con trabajo tiene que llevar, cual Sísifo, a todas partes ; hasta que... en plena calle, de “golpe”, queda flechado por la menuda y bajita “chica ideal” ; mujer que se acerca más al cello que al contrabajo. Se trata de un golpe sutil, pero golpe, al fin y al cabo. Encontrar una mujer “a su medida”, liviana, no pesada (con la doble connotación de ambos términos), es un evento que lo lleva al altar. La tensión de llevar el contrabajo con trabajo a todas partes está inmersa en la rutinaria modorra del día a día. Sin duda, la isotopía afectiva está compuesta por los encuentros con sucesivas mujeres “acontrabajadas”, pesadas, trabajosas. Esos encuentros dan la pauta de un ritmo tensivo interior al relato. Ahora, junto a las suaves modulaciones de la rutina compuesta por el trabajo y sus pausas, aparecen las confron-

13 O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, p. 331.

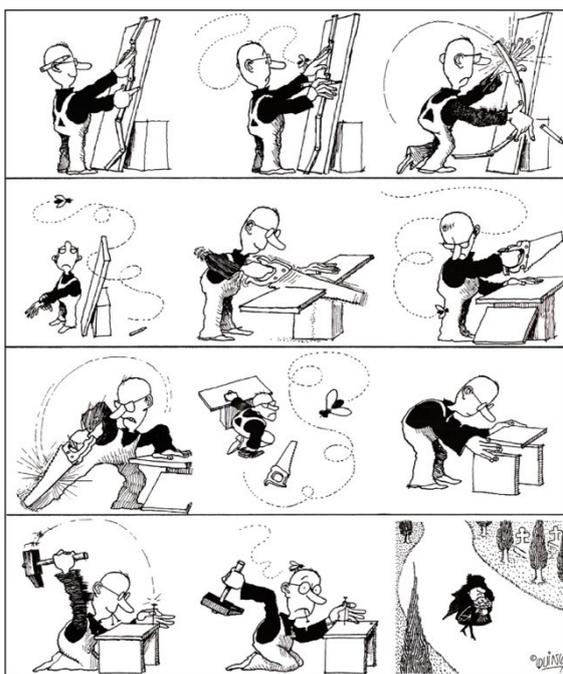
taciones afectivas fallidas, no hay sorpresa, hasta que... acontece el golpe (G) :
 tierno evento pasional del deslumbramiento :

D → D → T → D → T → D → T → D → T → D → G → D

La última presenta a los esposos frente al fotógrafo, en el atrio del templo. Todo se ha consumado.

2. De las notas a los bichos

El vuelo del moscardón, conocido también como *El vuelo del abejorro*, interludio orquestal de la ópera *El cuento del zar Saltán*, compuesto por Nikolái Rimski-Kórsavov, o el tema del *Avispón verde* (Billy May), son paradigmáticos respecto al encuentro de los dos mundos que nos ocupan. Los instrumentos, sobre todo de cuerda, se mimetizan con el sonido producido por el vuelo del insecto, llámesele tábano, moscardón, avispa o avispón. El vuelo así escuchado está objetivado, no molesta, no es intrusivo. Pero en la historieta de la viuda de un carpintero, el bicho se mete al territorio de alguien concentrado en su trabajo.



En efecto, un carpintero tiene programada su tarea y la está cumpliendo, hasta que un moscón invade su espacio y empieza a distraerlo y molestarlo¹⁴. En la última viñeta, la duodécima, el relato está cumplido, realizado. Entre esa viñeta y la undécima, hay una elipsis, el golpe mortal queda implícito, no manifestado en un plano figurativo pero supuesto en uno narrativo. Como en el juego del

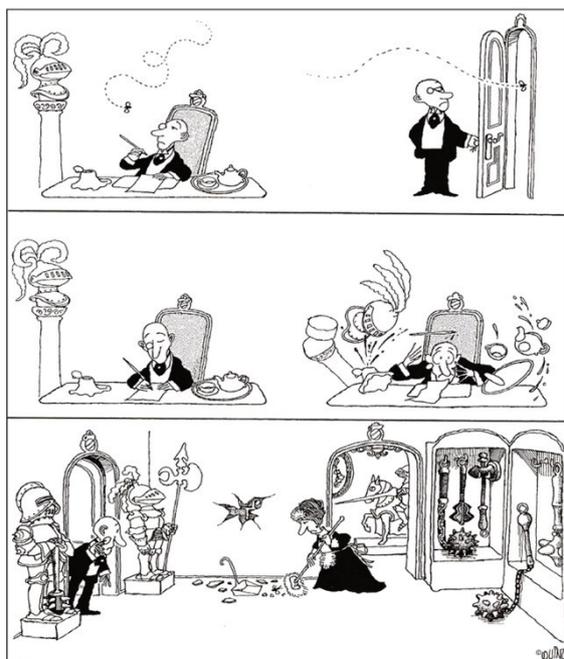
¹⁴ Para un análisis completo, cf. O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, pp. 429-431. Vemos ahí que esta historieta repite una fábula de la tradición china titulada “Un bobo”. En ese caso, en circunstancias similares, un hijo mata a su padre.

porfiado (o del diablo con resorte) todo lo anterior a la escena final se enmarca en el conflicto de dos obstinaciones : (i) la mecánica, figura del “resorte”, está del lado del carpintero reactivo, quien debe espantar o matar a toda costa a ese intruso insignificante que no lo deja trabajar ; (ii) la natural, figura vital del “rizoma”, del vuelo sin aparente sentido, “divertido”, está del lado del moscón. Pero esta es la historia del pobre carpintero, no la del moscón. Ese conflicto de dos obstinaciones se resuelve cuando el moscón se posa en la cabeza del carpintero justo en el momento en que este trabaja con un martillo grande... lo siguiente es la viuda o una pariente yendo a visitar la tumba del carpintero que se mató por matar al moscón. No sabemos *si* lo mató, pero *sí* que se mató. Hemos catalizado la elipsis, la hemos “rellenado” figuralmente con un imaginario golpe, no visto pero narrado, de tal modo que se realiza el modelo *ensayo-error, ensayo-error, ensayo-muerte*. De nuevo, desprendemos una escansión rítmica, “respiratoria”, del relato. De esa pauta derivamos un perfil tensivo :

D → T → G + → D → D → T → G + + → D → D → D → T → (G) + + + → D

El primer golpe fallido es con la regla en la mano ; el segundo, con el serrucho en el muslo ; el tercero con el martillo en la cabeza. De ahí que la intensidad del golpe va aumentando de acuerdo con puntos del cuerpo cada vez más sensibles y delicados. El golpe más intenso va entre paréntesis pues está elidido.

En el paso de la dimensión sutil, graciosa, a la dimensión grosera, grávida ; la batuta, por ejemplo, ha devenido martillo ; y, en otro relato, cachiporra¹⁵.



15 O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, p. 432.

En efecto, el administrador de un aparente museo es molestado por un moscardón y decide abrir la puerta de su escritorio para dejarlo salir, con éxito ; vuelve a su escritorio a trabajar, hasta que... súbitamente todo tiembla y cae a su alrededor. Sale a ver qué ha pasado y encuentra a la trabajadora de limpieza que ha dejado un forado en la pared y está barriendo con un escobillón y recogedor el inerte cuerpo del insecto así eliminado ; por generación de coherencia narrativa a partir de las figuras puestas en escena, el enunciario sabe que esa operación de exterminio del malhadado insecto ha sido realizada con una cachiporra (o tirabuzón) de hierro por esa servidora, quien adoptó una estrategia guerrera frente a la estrategia contractual que había adoptado el dueño de casa. El *contrato* y el *conflicto*, ambos asimétricos y exitosos, dispuestos en sintagma, aquel primero y este después, dan la pauta rítmica de la historieta. El contrato por el que el superior deja ir al insecto de su ambiente, es también, en reversa, la acción que hace ingresar al insecto al ambiente donde está la servidora. El trato “amable” del jefe para con el impertinente moscardón, crea las condiciones para que la servidora, subordinada, con medios desproporcionados que convocan al chiste, mate al bicho. Vibra un perfil rítmico tensivo :

T→D→D→G++→D+

El relato comienza con una tensión, las figuras del escritorio corresponden a un sujeto del intelecto, quien inscribe su discurso en documentos, cual agente operador de un orden político administrativo. Luego de la tensión inicial generada por la interrupción del bicho, advienen dos escenas distensas : una en la que el afectado lo deja salir y otra en la que aparece sentado tranquilo trabajando. A continuación, no se ve el “golpe”, pero sí se ven sus intensos efectos próximos. Por otro lado, la última viñeta es más larga y durativa, es el descanso luego de un potente remezón. Sus figuras hacen memoria de esos combates sin cuartel en el mundo de la caballería, torneos en los que los adversarios luchaban a muerte. Queda abierta una profundidad temporal. Lo ridículo emerge de tres contrastes desproporcionados entre (i) el destino histórico del arma y su “proyección” actual ; de servir para el solemne enfrentamiento de caballeros o para darle prestancia a la reputada institución de la guerra, a servir simple y llanamente para matar moscardones ; (ii) el tamaño del bicho y el del instrumento utilizado para darle fin ; y (iii) la fortaleza corporal que exige el manejo de esa enorme arma de guerra (interfaz de un cuerpo de gladiador) y el cuerpo de la sirviente, casi una anciana, operadora “manual” del lugar, que no se relaciona con “textos”, sino con “cosas en bruto” ; (iv) la *delicadeza masculina* y la *brutalidad femenina* ; con su respectivo quiasmo : *el que decide no ejecuta y la que ejecuta no decide*. (Tomando ejecución en sus sentidos de “realizar” y de “ajusticiar”).

Por último, hay historietas potentemente alegóricas como la de otro conflicto entre dos obstinaciones : la de la libertad, representada figurativamente por un insecto saltarín (v. gr. una pulga) ; y la del totalitarismo, representado por un energúmeno prepotente, rechoncho, obeso¹⁶.

16 Para un análisis completo, cf. O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, pp. 436-438.



Las líneas cinéticas de los saltos de la pulga, de su itinerario deíctico, hacen “durar” las escenas de las viñetas 1, 3, 5, 7, 10, 13 y 14. Representan una resistencia, una persistencia, una subsistencia, una consistencia, una insistencia. En fin, un duro deseo de durar, una terquedad, una tozudez ; las de la libertad. El salto incesante simboliza la expresión figurativa de esa fuerza liviana y sutil que se enfrenta a sucesivos golpes fallidos, brutales, groseros, del gigante, también persistentes e insistentes : un pisotón, un spray con veneno, un arrojadizo envasado del spray, un balazo (viñetas 2, 4, 6, 8). Símbolos todos de una dinámica de opresión. A partir de esa escansión rítmica de las viñetas pares, podemos segmentar y demarcar secuencias :

$D \rightarrow G \rightarrow D / T \rightarrow D \rightarrow G \rightarrow D / G \rightarrow D \rightarrow T / T \rightarrow T \rightarrow T \rightarrow D \rightarrow D$

En la cuarta secuencia ($T \rightarrow T \rightarrow T \rightarrow D \rightarrow D$), tras cuatro operaciones fallidas, el opresor, por teléfono, denuncia al insecto, como si de una plaga se tratase, y estipula un contrato de manipulación con un fumigador, quien llega a la escena de lucha, observa al pequeño insecto y llama la atención al opresor : “¡Ganas de molestar, caramba! ¡Gente grande y no sabe que aún nadie ha descubierto cómo exterminar al bichito de la libertad!”. No se realiza la acción implicada en el contrato. Más bien, ese enunciado verbal, exclamativo, acentúa la sanción, convierte al fumigador en juez y suma la amonestación a la frustración y descontento del torpe opresor que termina en cama, con el hígado hinchado por su rabia e impotencia para exterminar al bichito de la libertad, que se va saltando por el horizonte perseverando en su ser. Los “golpes” de las tres primeras secuencias representan las “veces” que el opresor ha intentado realizar su programa. En la última secuencia persiste la tensión de eliminar al simpático bichito pero no se concreta en golpe alguno, más bien se distiende y relaja con la derrota

moral y política del obeso “fascista”. Esa tensión entre la lentitud que cifra la segmentación dada por los sucesivos saltos del insecto y la rapidez que cifra la demarcación dada por los golpes, pone al bichito de la libertad en la pertinencia “suave” de los umbrales y al monstruo represor en la pertinencia “violenta” de los límites. Por perspectiva narrativa, desde la última viñeta, sabemos que esta es la historia deceptiva del represor.

La instancia de la enunciación es como la clave musical propia de tal microuniverso, de tal cultura ; tiene a su cargo el reparto entre el principio de participación y el principio de exclusión.¹⁷

En este caso, esa instancia delata, aísla, excluye, el programa de opresión ; y participa de la danza continua e invencible de la libertad.

3. Colofón

El espectador-lector de cualquier fenómeno expresivo siente un movimiento, mueve un sentimiento. En cuanto carne, el lector es el lugar de un entrelazamiento, de un entrecruzamiento, de un abrazo entre sentir y mover, explicados en la hipótesis tensiva como tonicidad y tempo ; a saber, sentir más o menos tónico, mover más o menos veloz. La dimensión de la intensidad afectiva se presenta como carne, es decir, como núcleo (o quiasmo) sensoriomotor de la experiencia semiótica en el cuerpo enunciatario. La dimensión de la extensión se presenta a través de cuerpos figurados que devienen en un plano.

Hemos visto que el ritmo, metro o medida de breves historietas gráficas, integra un perfil tensivo, una forma en la que encarna la imagen sentida de un movimiento (flujo) o la imagen en movimiento de un sentimiento. En la historieta gráfica el lector no está, como en el cine y la televisión, ante una imagen en movimiento que lo mueve y hasta lo excede ; en la imagen fija, puesta en sintagma por códigos de disposición y diagramación, el movimiento es, en realidad, un simulacro de movimiento que demanda un lector activo, dispuesto a cubrir con su trabajo imaginario, con los ritmos de su cuerpo lector, ese déficit constitutivo de movimiento “real” que caracteriza a esta forma de expresión.

Bibliografía

- Greimas, Algirdas J. y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, Tomo I, 1982, Tomo II, 1991.
- Quezada Macchiavello, Óscar, *Mundo Mezquino. Arte semiótico filosófico*, Lima, Universidad de Lima, 2017.
- Zilberberg, Claude, *Ensayos sobre semiótica tensiva*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, 2000.
- *Semiótica tensiva*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2006.
- *Horizontes de la hipótesis tensiva*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2018.

17 C. Zilberberg, *op. cit.*, 2018, p. 97.

Résumé : L'objectif de ce travail herméneutico-sémiotique est de construire un modèle analytique et interprétatif des bandes dessinées fondé sur le concept de rythme tel que proposé par Cl. Zilberberg. Le corpus est constitué à partir de l'œuvre graphique de Quino (Joaquín Salvador Lavado) ; les interprétations sémio-philosophiques prolongent celles proposées par l'auteur dans *Mundo Mezquino*. L'hypothèse est que les répétitions ritualisées, d'un côté, et de l'autre la brusque irruption d'événements constituent des terrains privilégiés pour l'apparition de contacts et de relations dynamiques entre des éléments les uns inertes, les autres vivants. D'où l'émergence de modulations jouant entre tensions et détentes, mais aussi de coups (ou battements) à comprendre comme des accentuations conduisant à une expérience de la lecture où la détente libère tandis que la tension compactifie et contracte, et que le coup interrompt.

Resumo : O propósito deste trabalho hermenêutico-semiótico é a formulação de um modelo de análise e interpretação das histórias em quadrinhos baseado no conceito de ritmo de C. Zilberberg. Nosso *corpus* está desenhado a partir do trabalho gráfico de Quino (Joaquim Salvador Lavado) e as interpretações semiofilosóficas do autor em *Mundo Mezquino*. A hipótese de trabalho que formulamos é que as repetições ritualizadas e os eventos bruscos são campos privilegiados para a aparição de contatos e relações dinâmicas entre termos inertes e vivos. Por isso aparecem modulações, por um lado, entre distensões (D) e tensões (T), e por outro lado, aparecem golpes (G), entendidos como acentuações, que levam a uma experiência de leitura na qual, enquanto a distensão solta, relaxa, a tensão compacta, contrai, e o golpe irrompe, corta.

Resumen : El propósito de este trabajo hermenéutico-semiótico es la formulación de un modelo de análisis e interpretación de las historietas basado en el concepto de ritmo de Claude Zilberberg. Nuestro corpus está diseñado a partir del trabajo gráfico de Quino (Joaquín Salvador Lavado) y las interpretaciones semio-filosóficas de Óscar Quezada Macchiavello en *Mundo Mezquino*. La hipótesis de trabajo que formulamos es que las repeticiones ritualizadas y los eventos bruscos son campos privilegiados para la emergencia y aparición de contactos y relaciones dinámicas entre términos inertes y vivientes. Por eso aparecen modulaciones, por un lado, entre distensiones (D) y tensiones (T), y por el otro aparecen golpes (G), entendidos como *acentuaciones*, que conllevan a una experiencia de lectura en la que la distensión suelta, relaja, la tensión compacta, contrae, y el golpe irrumpe, corta.

Palabras claves : acentuación, modulación, ritmo, tensividad, tonicidad.

Autores citados : Joseph Courtés, Algirdas J. Greimas, Claude Zilberberg.

Plan :

Introducción

1. Músicos

1. Menos es más : el poder de la batuta
2. El éxtasis : más es más y más
3. Flechazo

2. De las notas a los bichos

3. Colofón

Recebido em 09/04/2022.

Aceito em 30/04/2022.