



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

semioticabuap@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de

Puebla

México

Quezada Macchiavello, Óscar
De la meta-fe a lo que mata (la) fe: una alegoría de Quino
Tópicos del Seminario, núm. 36, julio-diciembre, 2016, pp. 71-91
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59449435004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

De la meta-fe a lo que mata (la) fe: una alegoría de Quino

Óscar Quezada Macchiavello
Universidad de Lima

1. Consideraciones semióticas sobre el humor gráfico

Lo real —anterior, concomitante y posterior a la significación—, ese primordial *sentir ser*, coincidente con un íntimo *sentir mover*, vale como “experiencia” significante y como “existencia” en un mundo significado.

El humorista gráfico y sus lectores existimos en un mundo ya significado en el que vivimos experiencias significantes. Somos, sin saberlo, materia prima de las expresiones de un atento artista que hace gracia con lo que nuestras vidas tienen de desagradable y de agradable. En ese orden. ¿Quién ríe con Quino? ¿Quién se convierte en su cómplice? ¿Quién se ve afectado por sus afectos? No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados: la risa demanda eco. Impulso de ampliación, de repercusión cuyo radio, de todos modos, encuentra límites. En consecuencia, ese “quién” de la pregunta remite a un “nosotros” social, cerrado sobre sí mismo, frente al cual se erige un “él” o un “ellos” que, ora pertenece al “nosotros”, ora es un “otro” individual o social.¹

¹ “Para entender la risa, hay que volver a ponerla en su entorno natural, que es la sociedad”. Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011, pp. 11-12.

Por lo demás, no tratamos aquí del humor en sentido amplio sino del humor “gráfico”. Por eso cabe preguntar ¿qué es graficar? Como punto de partida, alguien *hace ver* algo a alguien. Pero hasta ahí no hemos dicho nada. Avanzando un poco más, cabe modalizar ese *hacer ver* con cierta vocación de transparencia de parte del primer sujeto para lo cual recurre a un lenguaje de manifestación cuyas posibilidades de esquematización icónica hagan *fácil* al segundo sujeto ese *ver*, no sólo como *mirar* sino básicamente como *entender* (acallando no su sensibilidad sino su sentimentalismo).² En ese prurito de *facilidad* nos centramos para definir “graficar” como señalamiento directo de *algo sobre algo*. De *algo* que es figura *sobre* un fondo, o evento *sobre* un estado, o discontinuidad *sobre* continuidad. Cuando ese arte de *señalar*, de *hacer notar*, de *resaltar*, de *superponer*, se convierte en medio de hacer reír —sea esa risa dulce, ácida o amarga—, entonces “graficar” equivale a “gratificar”. Algo de gratuidad y de gracia emerge de la pesantez de la existencia.

Si bien nuestra investigación explora un género de objetos semióticos reconocido convencionalmente como historieta (e incluso como caricatura), en este artículo nos limitaremos a una ocurrencia elegida de entre otras ocurrencias aparecidas en la última página de la revista *Caretas*.³ En nuestra perspectiva, esa práctica de disfrutar y de clasificar historietas está determinada por otra práctica: la de los editores que las publican en la mencionada revista. Esta última práctica determina la captación y la lectura (en las que el observador espectador, enunciatario,

² Cabe precisar la tesis de Bergson en sus propios términos: siempre hay el impacto de un acontecimiento sensible. Allí reside en gran medida la genialidad de un artista gráfico. Lo que bloquea la risa es la “resonancia sentimental” que pudiese tener ese acontecimiento sensible que se dirige directamente a la inteligencia.

³ El semanario de actualidades *Caretas* es 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 de 2004, se adapte muy bien al tono jocoso que suele dominar en sus páginas.

es presupuesto por las diversas escenas pobladas por personajes *puestos* en discurso) y da lugar a la instancia que ocupamos como investigadores.

Estas breves historietas forman parte de la serie titulada *Mundo Mezquino*, en la que, con potente sabiduría humorística, vemos puestas en juego situaciones límite en torno a la experiencia de existir. Esas situaciones, mediante un conjunto de relaciones y de operaciones semióticas, configuran, a través de un número indeterminado de historietas, un “mundo” poblado de seres ora extravagantes, ora desconcertados, casi siempre obsesivos y sufrientes, envueltos en situaciones jocosas. En ese teatro ciudadano, drama humano ingeniosamente construido por el caricaturista, emerge el evento cómico. Su eficiencia es la del sobrevenir. Se optimiza en la sorpresa, en lo inesperado, en lo inusitado, en lo absurdo. Aparece en medio de ese teatro ciudadano poblado de anónimos, recae sobre Don cualquiera. El humor, dice Vian, es la “urbanidad de la desesperación”.⁴ Quizá sea esa atmósfera entre fútil y desesperanzada de la existencia moderna con sus juegos ópticos poblando grandes ciudades, con sus otros juegos de poder, irónicos, sarcásticos e hiperbólicos, la razón más contundente por la que se tilda a este irrisorio mundo de *MezQuino* (aprovechando para destacar en rojo su apodo). Como actor de la 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 celebrados 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 las secciones de la revista *Caretas*.

La historieta, en cuanto *texto enunciado*, aparece inscrita en la última página de la mencionada revista, en tanto *objeto*, y puede dar lugar a la curiosa *práctica* de comenzar a leerla desde la última página, más aún, considerando que la penúltima

⁴ Comte-Sponville, André, *Pequeño tratado de las grandes virtudes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 253.

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 y del mundo, 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.

Esta ocurrencia, tal como otras, es una lección, algo que aprendemos de esa “realidad”, llamada *Mundo Mezquino*, que opera sobre una “materia humana anónima” en la que, reitero, el enunciador esculpe situaciones inusitadas, insólitas, absurdas, en torno a la existencia humana.⁵ La captación y la lectura convergen en una sola praxis enunciativa, la cual produce la experiencia (simulacro) de estar-en-ese-mundo, o, en todo caso, de visitarlo. Las prácticas que componen ese mundo se encuentran a su vez emblematizadas en un objeto (la última página de una revista), inscritas en él y puestas en escena en un texto que, o combina el dibujo con la escritura, o se vale sólo del dibujo. Pero sea cual fuere el caso, se trata siempre, por mediación de la praxis enunciativa, de un texto enunciado. La historieta contiene, pues, las instrucciones de su lectura inscritas en la forma misma de los textos. La instrucción típica obliga a seguir el orden sintagmático: *izquierda: arriba → derecha: arriba* → *izquierda: abajo → derecha: abajo...* tantas veces cuantas sean necesarias.

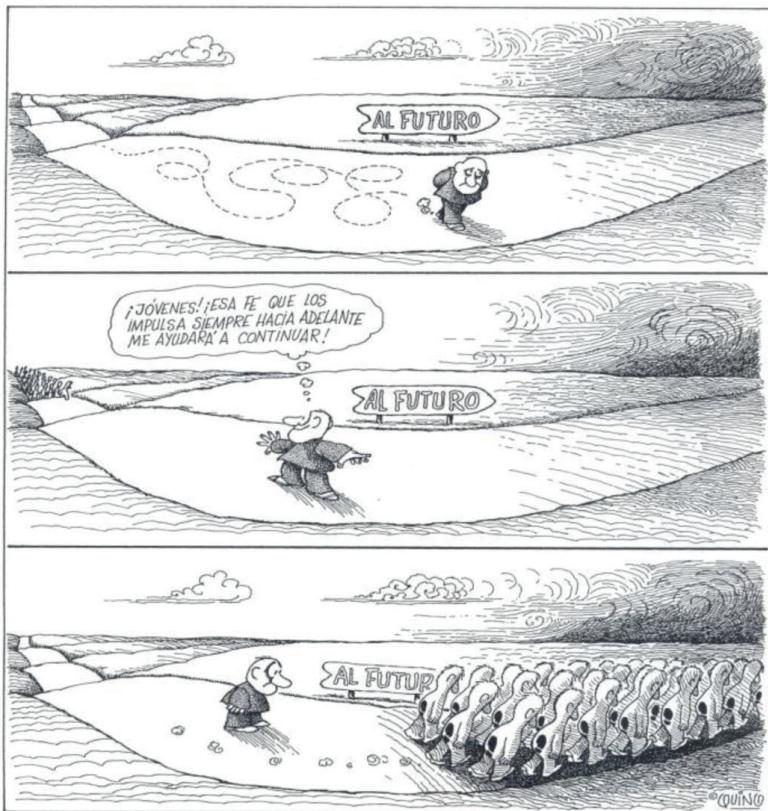
En consecuencia, cabe preguntar ¿con qué semiosis se encuentra quien analiza e interpreta estas historietas? Las prácticas puestas en escena en estos textos devienen *prácticas enunciadas* en un soporte que reduce muchas de las dimen-

⁵ Recordando la apelación de Bergson a la estesis olfativa, creo que el *Mundo Mezquino* de Quino está más cerca de un “olor indiscreto” que de un “delicado perfume”. Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 9.

siones de lo que entendemos habitualmente por “práctica”. Se trata, entonces, de *prácticas enunciadas, representadas*; como tales, dan lugar a *escenas prácticas enunciadas* (siempre desde la praxis enunciativa como práctica vivencial presupuesta en la que se constituye cada lector). Esas escenas, en clave gestáltica, aparecen como dibujos que juegan de distinta manera con la relación figura/fondo. Al convertir a los personajes y su circunstancia en figuras de superficie, el dibujante hace que el espectador no vea el fondo, la página en blanco, pues éste, por definición, no se destaca, no se ve. En consecuencia, el caricaturista simula, construye un campo de presencia, un espacio “tridimensional” con su centro y sus horizontes. Centro concentrador de intensidad, atractor de presencias fuertes. Horizontes expansores, diseminadores de presencias gradualmente debilitadas “hacia el fondo”; incluso, “más allá del fondo”, sugieren la ausencia. En efecto, podemos explorar, al límite, la capacidad del caricaturista para “dibujar” ausencias. El caso es que el dibujante inventa espacios, escenarios, distancias; maneja con ellos una especie de ficción proxémica.

2. El *corpus*

MUNDO MEZQUINO



3. Semisimbolismo espacio-temporal

Ese presente central, fugitivo y fugaz, aprisionado entre pasado y futuro, que los místicos cristianos llaman *nunc fluens*, hace de

todo ser viviente un *pasajero* o, en nuestra metáfora, un *caminante*. De ahí el sentido del letrero como inscripción y demarcación que escinde el presente intemporal (*nunc stans*) en pasado y futuro. La alegoría del humorista gráfico, hegemónica en Occidente, hace del tiempo un movimiento que, por mediación del “presente fugitivo”, va desde el pasado AL FUTURO. Nuestra semiosfera demarca un territorio eterno y nos excluye de él. El pasado parece algo que está *detrás* del personaje observador y que éste puede mirar *retrospectivamente*. Y como leemos de izquierda a derecha, también está a su izquierda. Imaginamos que la memoria pone su mira en un pasado como si éste estuviera *detrás* de nuestro presente. El pasado limita el presente, se opone a él desde *atrás*, desde la *izquierda*, desde *fuera*. Y al otro lado del presente caminante, pasajero, aparece el futuro como una locación segura, no tan incierta como quiere hacernos creer el letrero pero incierta al fin y al cabo, a la que el personaje mira *prospectivamente*. Límite *delantero* del presente, al *frente*, a la *derecha*.⁶ Se configura, pues, una alegoría.

Courtés define la alegoría como “la relación de semejanza entre los elementos discretos de las isotopías figurativa y temática

⁶ “Vemos, pues, que nuestro presente está limitado, aprisionado entre pasado y futuro. Está confinado, vallado, restringido. No es un momento abierto sino estrujado, presionado y, por consiguiente, fugitivo. Pasa y nada más. Como el pasado y el futuro parecen tan reales, nuestro momento presente —como si dijéramos, el verdadero relleno del bocadillo— se reduce a una delgadísima tajada, de manera que nuestra realidad no tarda en quedar convertida en dos trozos de pan seco, sin nada dentro. Pero cuando se ve que el pasado en cuanto recuerdo, es siempre una experiencia presente, la demarcación que hay *detrás* se desmorona [...] De la misma manera, cuando se ve que el futuro de nuestras expectativas es siempre una experiencia presente, estalla la demarcación que hemos puesto *delante* de ese momento. Este presente ya no está cercado, sino que se expande hasta llenar todo el tiempo, y así el ‘presente pasajero’ se despliega convirtiéndose en presente eterno, lo que los místicos cristianos llaman *nunc stans*. El *nunc fluens*, el presente pasajero, regresa al *nunc stans*, al presente eterno. Y este presente no es una mera tajada de realidad. Por el contrario, en éste ahora reside el cosmos, con todo el tiempo y el espacio del mundo [...] El pasado en cuanto recuerdo, y el futuro, en cuanto expectativa, están en él, no en torno a él”. Wilber, Ken, *La conciencia sin fronteras*, Barcelona, Kairós, 2012, pp. 97-98.

puestas en paralelo".⁷ Recordemos que *isotopía* es un término metalingüístico que hace referencia a los lugares o a las líneas de coherencia de un discurso dado. Esos lugares son concretos ("la imagen de un camino") y abstractos ("la vida como tránsito del pasado al futuro"). Este relato, al estar vertebrado por la metáfora del "camino de la vida", asemeja la isotopía concreta, superficial, figurativa, con la isotopía abstracta, profunda, temática. Ese marco alegórico, sugestivo, alusivo, proporciona un razonamiento al análisis. Así, el camino, percibido curvo, ancho, desde la posición de observación instalada frente al "cerca centro", deja dos "estrechas y extremas lejanías". En términos "topográficos" no es una superficie plana: atraviesa pliegues, lomas, dunas análogas a "picos y caídas", a "subidas y bajadas", que permiten fluctuar entre la isotopía "física" y la "emocional". Ahí, en el "cerca centro", un letrero grande, en forma de flecha dirigida de izquierda a derecha, ubicado en el centro del campo, a mitad de camino indica "AL FUTURO". La cohesión textual exhibe así su armadura semisimbólica:

izquierda : pasado :: centro: presente :: derecha: futuro

Resuena la aseveración de Ortega y Gasset:

[...] nuestra vida es ante todo toparse con el futuro [...]. No es el presente o el pasado lo primero que vivimos, no; la vida es una actividad que se ejecuta hacia adelante, y el presente o el pasado se descubre después, en relación con ese futuro. La vida es futurición, es lo que aún no es.⁸

Parangón o parodia. El texto, tal cual nuestra vida, se topa de frente con el futuro como territorio hacia el que se *está caminando*. ¿Quién enuncia: "Al futuro"? ¿Quién es ese destinador que ordena la dirección del tiempo para los destinatarios-sujeto? ¿No

⁷ Greimas, Algirdas Julien y Courtés, Joseph, *Semiotica II. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1991, p. 19.

⁸ Ortega y Gasset, José, *¿Qué es filosofía?*, Madrid, Austral, 2007, p. 213.

sería la vida misma como *la orden de seguir el único orden posible* transitando por su camino? El esquema metafórico del “camino de la vida” pone el acento en ese carácter *futurizo* del hombre destacado en distintas ocasiones por Ortega y por Marías. Así como una superficie húmeda puede ser *resbaladiza*, pues bien el hombre es ese ser que por sus condiciones de existencia, deviene *futurizo*. En consecuencia, todos nacimos (límite inicial) y estamos condenados a muerte (límite final); entre ambos límites se eslabona un curso temporal orientado y regido por el *deber ser*.

El nacimiento es la condición de *no tener pasado* y la muerte es la de *no tener futuro*. Nacimiento y muerte son uno en el momento presente. *Coincidentia oppositorum*. Pero el hombre de hoy sólo acepta la vida como *duratividad* vista desde el aspecto *incoativo* del nacimiento y rechaza incluir el aspecto *terminativo* de la muerte, aquello que se teme por encima de todas las cosas. De ahí que exacerba lo *por venir*. Rechazar la muerte es lo mismo que negarse a vivir sin futuro. La exigencia de futuro se acoge al régimen temporal de la promesa. El hombre concreta ese régimen en el compromiso de ni siquiera olfatear la muerte o hablar de ella en este momento presente. El miedo a la muerte, ora sutil, ora manifiesto, le impulsa a programar, a proyectar, a planear; en suma, a tener en cuenta el mañana. Le hace buscar un futuro, apuntar hacia él, anhelarlo, procurar alcanzarlo, *caminar* hacia él. Genera en su cuerpo propio una *intensa sensación de tiempo*: exige, crea, vive tiempo y más tiempo. Al ser esa la posesión más preciada, el apuntamiento al futuro es el objetivo central, como se ve en las tres viñetas. Cada momento es vivido *de paso*, en la espera, en la insatisfacción. El *nunc stans*, presente intemporal, se reduce al *nunc fluens*, presente fugitivo, pasajero, ese que dura pocos segundos.⁹ Esperamos

⁹ De ahí que sea fácil asimilar la imagen del *camino* a la del *río*. “Junto a *ianua*, nombre de la puerta en la que se encuentran los seres liminares, aparece *limes*, que no designa puerta sino sendero entre campos o territorios. Este étimo tiene la virtud de sugerir que, además de la orientación bilateral, de doble sen-

que cada momento *pase a continuarse* en un momento futuro. Así, precipitándose en un futuro persistentemente imaginado el sujeto *cree evitar la muerte*.¹⁰

Una vez más, cohesión textual y coherencia discursiva se presuponen semióticamente. Así, por su presencia constante en las tres viñetas de la composición, ese letrero AL FUTURO es el elemento de continuidad más contundente. Siguiendo la mirada del observador espectador embragado por la escena, tenemos discursivamente el “espacio izquierdo del tiempo pasado”. Completan el correlato semisimbólico “el espacio central del tiempo presente”; y, finalmente, “el espacio derecho del tiempo futuro”. Esa organización permanece inmutable en las tres viñetas horizontales que componen la historia narrada, pero además, se complementa con una oposición que le da todo su sentido a la tensión o intencionalidad puesta en discurso: el “espacio pasado” luce despejado, ligero, el “espacio futuro” es “pesado”, presenta “nubarones”. Entre ambos: en el “espacio del presente” destaca, como forma iconográfica de la expresión, un personaje cuyo cuerpo contraído, decrepito, cabizbajo, arqueado hacia delante, brazos hacia atrás, manifiesta una *hexis*,* que se completa con su manera

tido, que propone la mirada de Jano, lo liminar supone también una orientación transversal o perpendicular al vector del sentido. Este vector es el que adquiere todo su poder figurativo en la imagen del río, del río fronterizo.” Abril, Gonzalo, “Paisajes con puerta”, Ponencia presentada en el “Encuentro Internacional sobre Metodologías de Investigación en Ciencias Sociales y Comunicación”, *Visiones del Mundo, la Sociedad de la Comunicación*, Lima, Universidad de Lima [mimeografiado], 1993, p. 8. *Limes*, como paisaje, paraje y pasaje, define a la perfección el escenario de la historieta. Además, el protagonista repite a Jano, la deidad itálica de dos caras y por tanto a una mirada dúplice, adentro y afuera, a un lado y a otro, desde el punto de vista del umbral.

¹⁰ En la elaboración de este párrafo he recogido reflexiones del capítulo vi en Ken, Wilber. Añado una muy puntual: “queremos encontrarnos con nosotros mismos en el futuro. No queremos solo este ahora, sino otro ahora, y otro y muchos más; mañana y mañana y mañana. Y así, de modo paradójico, nuestro presente empobrecido huye, precisamente porque le exigimos que termine. Queremos que termine para que pueda pasar a otro momento, a un momento futuro que, a su vez, sólo existirá para pasar”. *Op. cit.*, p. 109.

* *Hexit*: constitución, actitud, temple de ánimo.

“nerviosa” de caminar levantando algo de polvo, con su mirada entre asustada y temerosa; rasgos de la forma de la expresión que, en conjunto, revelan en él un estado pasional de desaliento, en cuanto forma del contenido. Como la mirada temerosa está dirigida al futuro, el protagonista se encuentra desorientado en el “camino de la vida”, como las líneas cinéticas insuflan duración al proceso narrado, son significantes de un pre-ocupado caminar sobre sí mismo del cual el relato guarda memoria.

4. Meta-fe y espera

El esquema de la búsqueda representa el “sentido de la vida” a partir de la carencia de un objeto de valor. Es el esquema canónico de la forma de narrar dominante en nuestra semiosfera. En consecuencia, en el relato canónico, el sujeto adquiere o no la competencia, es decir, califica (o no) el *ser de su hacer* con aptitudes cognitivas y prácticas, crea así (o no) las condiciones o medios para alcanzar sus fines, para *hacerlos ser*. El conocimiento adquirido por el sujeto aparece como cuestión instrumental, de programa, de método. Pero resulta que, en la viñeta 1, el drama de nuestro personaje convoca de nuevo a Ortega y Gasset: “el hombre busca una orientación radical en su situación. Pero esto supone que la situación del hombre —esto es, su vida— consiste en una radical desorientación”.¹¹ Ha perdido de vista sus fines y, en consecuencia, sus medios ya no median para nada.

Desorientado, pre-ocupado, des-alentado, nuestro personaje, símbolo del hombre arrojado sin más a la existencia, luce atrapado en un aberrante rumbo sinuoso que va y viene. Basta con seguir el dibujo de las líneas huella, sus vueltas y vaivenes. Representa, pues, al sujeto temeroso, que no sabe dónde ir; en suma, descalificado para asumir y sostener una “vía recta”. Sabemos que ésta se opone mitológicamente a los “caminos tortuosos”.

¹¹ Ortega y Gasset, José, *Unas lecciones de metafísica*, Madrid, Alianza Editorial, 2007a, p. 26.

En efecto, la vía regia, o recta, es la ruta directa que suprime la posibilidad de extravío y, por ende, de retraso.¹²

No obstante, en la segunda viñeta, el observador espectador capta una súbita transformación de la *hexis* corporal del protagonista: se ha detenido, ha virado a su derecha (izquierda del observador implícito), aparece excitado, expandido, brazos extendidos lateralmente, postura erguida, mirada retrospectiva, sonrisa optimista, ojos bien abiertos. Como que sus músculos han recuperado tonicidad y elasticidad. El código semiológico de los “globos humo” como significante de los pensamientos de los actores, característico del lenguaje de la caricatura, aporta además otro elemento de cohesión textual con su respectiva generación de coherencia. Sabemos que, en términos exteroceptivos, el observador espectador ha captado la escena del “camino de la vida”, aproximadamente como la hemos venido describiendo, sobre todo en torno a la gesticulación somática del actante central. Ahora bien, en términos interoceptivos, el globo humo de la segunda viñeta instala otro actante cognitivo que, en cuanto informador, se complementa con ese observador espectador: se trata del testigo lector del “pensamiento” del protagonista. La mirada del protagonista es retrospectiva porque subsiste su pre-ocupación por proseguir hacia el futuro: como observador asistente, ve venir un grupo de personas alineadas como en batallón, la mancha se acerca por la izquierda del espectador y por la derecha del actor asistente. Este último exclama: “¡Jóvenes! ¡Esa fe que los impulsa siempre hacia adelante me ayudará a continuar!”

Ese enunciado subraya el desaliento pero también la espera fiduciaria: el personaje necesita *ayudantes* que le otorguen el *poder* necesario para continuar, persistir, perseverar, en el camino de la vida. Es un sujeto débil, en déficit modal de competencia: *no poder continuar*. Es decir, a punto de rendirse ante una fuerza contra-persistente, contra-perseverante. Expresa su necesidad de

¹² Chevalier, J. & Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003, p. 1065.

ayuda y se pone a creer en el advenimiento de esa ayuda. Exclama: “¡Jóvenes!” Por contraste, ya lo hemos encontrado desde el inicio de la historia en el centro del “camino de la vida”; su perfil etario correspondería entonces al de un adulto. Hombre maduro, hasta ahí desalentado, mira con optimismo a quienes reconoce como menores y por tanto con más energía, con más fuerza e ilusión. Luego de reconocer la posición (viene desde atrás) y la dirección (viene hacia él), enfatiza el impulso que les da “siempre”, figura de continuidad, “Esa fe”. Impulso constante “hacia adelante”, es decir hacia el territorio del futuro, separado del territorio del presente en la lógica del *nunc fluens*. Queda claro que él está perdiendo ese medio impulsador que es la fe y que confía en que otros se lo van a devolver. Ha perdido la foria, el impulso hacia delante, y otros se lo darán. Las “edades de la vida” son definidas por esos cuerpos en devenir: por un lado, el cuerpo singular del “héroe adulto”, por otro lado, los cuerpos plurales de los posibles ayudantes jóvenes. Uno capta, los otros son captados.

En ese trance, nuestro protagonista ha jugado con un *tempo* ralentizado, síntoma de la debilitación de su impulso, de la disminución de su fuerza para continuar y, correlativamente, del aumento de una fuerza que lo lleva a discontinuar: se ha detenido y demorado en el camino, no ha tenido la resolución ni la perseverancia para seguir adelante, ha dado vueltas sobre sí mismo, ahora se dispone a *esperar* la llegada de los jóvenes que lo sacarán de esa detención temerosa, que le darán la fuerza y el aliento para persistir en el “camino de la vida”. Ha optado por aplicar cierta rigidez al movimiento continuo e irrepetible de la vida con vistas a acoger a ese posible refuerzo de su fuerza para continuar.

Nótese que súbitamente su enunciación expresa *fe* en la *fe* de ellos. Una forma de *meta-fe*.¹³ Unamuno, inspirado en Ibsen (“La vida y la fe han de fundirse”), enfatiza la relación entre fe

¹³ Esa meta-fe está claramente expresada en un apotegma del célebre rector de Salamanca: “Ten, pues, fe, y ten, sobre todo, fe en la fe misma”. Unamuno, Miguel de, “La fe”, *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 274.

y continuidad. Pregunta ¿qué cosa es la fe? Y responde: creer lo que no vimos. Para, de inmediato, proseguir con su inquietud:

¿Creer lo que no vimos? ¡Creer lo que no vimos, no!, sino crear lo que no vemos. Crear lo que no vemos, sí, crearlo y vivirlo, y consumirlo, y volverlo a crear y consumirlo *de nuevo* viviéndolo *otra vez*, para *otra vez* crearlo... y así; en *incesante* tormento vital. Esto es fe viva, porque la vida es *continua* creación y consunción *continua* y, por tanto, muerte *incesante*. ¿Crees acaso que vivirás si *a cada momento* no murieseis?¹⁴

Nuestro personaje, vitalmente atormentado, está, pues, en un momento de intenso desfallecimiento, casi consumido por la disminución de la fe, incapaz de continuar transitando por la vida... y, acicateado por una presencia inesperada, se pone a *crear* sobre la base de lo que *quiere ver* y, por ende, de lo que *cree ver*. Crea, pues, las condiciones de posibilidad de una *espera simple* caracterizada por un *querer estar conjunto con la fe para continuar*; y de una *espera fiduciaria* caracterizada por un *creer que esos jóvenes deben conjuntarlo con la fe para continuar*. Para perseverar en su ser. Aunque un análisis más riguroso de la situación mostraría una esperanza meta-fiduciaria: *creer en la fe de esos jóvenes quienes, gracias a ella, creen que deben conjuntarlo con la fe para continuar*. De nuevo con Unamuno, suponemos que lo que queda a nuestro personaje es una pizca de amor, en cuanto

el amor espera siempre [...] Y si es la fe la sustancia de la esperanza, esta es, a su vez, la forma de la fe. La fe antes de darnos esperanza es una fe informe, vaga, caótica, potencial, no es sino la posibilidad de creer. Mas hay que creer en algo, y se cree en lo que se espera, se cree en la esperanza. Se recuerda el pasado, se conoce el presente, solo se cree en el porvenir. Creer lo que no vimos es creer lo que veremos. La fe es, pues, lo repito, fe en la esperanza; creemos lo que esperamos.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, p. 261 [He puesto en cursivas las figuras de la continuidad].

¹⁵ *Ibid.*, p. 909. En “El sentimiento trágico de la vida”.

No es tanto que el personaje espere porque cree sino más bien cree porque, sumido en la incertidumbre, espera algo que lo reorienta. Esa espera esquematiza, da forma de adhesión a su fe. En suma, la convierte en confianza depositada en esas personas que se acercan a su centro y que parecen asegurarle sentido. La espera meta-fiduciaria se configura así como *contrato imaginario*. Los “jóvenes” que vienen por el horizonte no se encuentran involucrados en dicho contrato ya que su modalización deóntica es producto de la “imaginación” del protagonista, quien construye el simulacro de un objetivo imaginario que proyecta fuera de sí, sin ningún fundamento intersubjetivo... pero que determina eficazmente su comportamiento intersubjetivo como tal. Por lo tanto, la relación fiduciaria se establece unidireccionalmente entre el sujeto y el simulacro que ha construido, no entre el sujeto y una relación intersubjetiva concreta.¹⁶ El motor de esa construcción es la espera en cuanto deseo. El caso es que la situación no da mucho margen de paciencia ni al observador asistente en relación con esos informadores ni al observador espectador en relación con esa relación. En efecto, ante los ojos del espectador, todo sucede muy rápido.

5. Lo que mata (la) fe

La transformación pasional deceptiva de la tercera viñeta altera la disposición optimista del contrato imaginario y de su simulacro. Ese sobresalto que hizo “despertar” al protagonista en la segunda viñeta literalmente “se desinfla”. Sobreviene la desilusión: la *meta-fe* es, ahora, algo que *mata (la) fe*. En el lapso de la elipsis, el grupo ya sobrepasó al protagonista y “marcha” hacia la derecha: éste, entre resignado y sorprendido, de nuevo con gesto tendiente a la decrepitud, contempla su marcha en esa dirección: arqueados hacia delante, cabizbajos, todos con la huella de la planta de un zapato en la espalda in-

¹⁶ Greimas, Algirdas Julien, *Del sentido II*, Madrid, Gredos, 1989, p. 261.

ferior, los supuestos “jóvenes” caminan hacia el oscuro futuro. El personaje debe soportar un malestar producto del choque modal entre su disposición pasional optimista y el crudo paso del acontecimiento de los marchantes golpeados. Su pasión, modalizada por el *querer ser conjunto con la ayuda para continuar* se estrella con el *saber que no va a ser conjunto con esa esperada ayuda para continuar*. Esa superposición, entendida como incompatibilidad modal, inscribe en su cuerpo las marcas de la sorpresa, que de seguro se convertirá en contrariedad, en desagrado. La no atribución del *poder* para continuar no sólo deja insatisfecho al protagonista, reiteremos que éste vive también un malestar provocado por el robótico comportamiento de un sujeto colectivo de *hacer* que él esperaba autónomo y que resultó brutalmente heterónomo, es decir, no conforme con la espera que él había convertido en esperanza. Ese imaginario comportamiento autónomo, que a sus ojos estaba modalizado por un *deber hacer*, no tuvo lugar, y el *creer* del protagonista se revela inmediatamente como injustificado. Como errada creación. La decepción resultante y su consecuente frustración, dan lugar a una *crisis de confianza*, tanto porque el sujeto colectivo ha defraudado la confianza puesta en él cuanto porque el protagonista puede acusarse a sí mismo de haber errado al depositar su confianza, esto es, de torpe ingenuidad.¹⁷ Como el relato es imperfecto queda suspendida la reacción del protagonista. Se supone que éste sólo debe tragar el amargo sabor de su flagrante credulidad.

¹⁷ He seguido la argumentación descriptiva de Greimas. *Ibid.*, pp. 264-265. Coronada luego por una precisión: “la distinción que hemos establecido entre dos esperas —simple y fiduciaria— y entre dos descontentos —insatisfacción y decepción— debe ser mantenida hasta el final, permitiendo tratar por separado la carencia objetual (carencia de objeto de valor) y la carencia fiduciaria (o ‘crisis de confianza’). Esta doble carencia recuerda la situación inicial del relato proppiano: a la primera carencia (llamada como tal y resultante del robo del objeto de valor), se añade una segunda, de naturaleza fiduciaria (es la ‘traición’ de los niños que transgreden lo prohibido)”. *Ibid.*, p. 266.

6. Algo como una sonata invertida

Las tres viñetas sugieren una cadencia clásica, pero invertida: *andante, allegro, andante*.¹⁸ El primer *andante*, individual, reflexivo, ensimismado. El *allegro*, modalizado veridictoriamente por *parecer del ser* y consolidado por el contrato imaginario. Y el segundo *andante*, colectivo, transitivo, desesperanzado, modalizado por *ser del ser*. Por lo que es *realmente*.

Notemos que en el pensamiento enunciado (parecer *allegro*) había un embrague: “*me ayudará*”. Esa operación, propia del régimen de la experiencia, ponía la presencia del protagonista en un centro de intensidad sensible muy tónico. Pero el grupo que aparece y desaparece por los horizontes, marca la relación existencial intersubjetiva con una valencia átona de estéril inmediatez. Hacia el horizonte del futuro esa intensidad se debilita hasta casi desaparecer. Al final, esos *andantes* con los que no puede ni comunicarse figuran como autómatas, como máquinas programadas y desechadas, listas para ser “*pateadas al futuro*”, a la muerte; en suma, figuran como no sujetos.

El protagonista, en la medida en que articula cierta identidad modal, deviene sujeto. Al inicio, camina preocupado y desalentado, actante heterónomo: *debe* ir por el “camino de la vida”; a pesar de sus vaivenes, *sabe* hacerlo, pero se ha puesto a *creer que ya no puede* (incluso está a punto de desencaminarse). Merced al cambio de su disposición afectiva a raíz de la aparición de los marchantes, despliega una anticipación, imagina que ellos van a reforzar su *poder* y hasta su *querer*; esto es, le van a restituir

¹⁸ Un género típico de la música clásica, como por ejemplo la sonata, exhibe la forma *allegro, andante, allegro* (a saber: *rápido, lento, rápido*), pero en esta tira cómica detectamos una inversión: *andante, allegro, andante* (a saber: *lento, rápido, lento*). En ambos casos, se trata de una forma tripartita. Aparece la estructura canónica del cuento (o relato popular): exposición, nudo, desenlace (o bien: tema, proceso y resolución). En este caso: *desorientación existencial del protagonista / aproximación del grupo a la posición del protagonista, enunciado-pensamiento en el que éste expresa su ‘ilusión’ / el grupo ya pasó, él y el espectador ven la cruda realidad*.

cierta autonomía para perseverar. Espera y los espera. Se ilusiona (lo que produce un efecto de extensión temporal a raíz del despliegue de su enunciado-pensamiento y de la elipsis que separa la segunda y la tercera escenas). Pero es el abrupto sobrevenir de la última escena el que derrumba (o ‘desrumba’) todo y da a entender que el protagonista no logra cambiar de identidad.

El silencio de la viñeta final restituye el régimen de la existencia, la comprobada disjunción con las condiciones de competencia que le hubiesen permitido superar el desaliento, sume al protagonista en el riesgo de *no poder* continuar por el “camino de la vida”, esto es, de devenir inexistente. Ahora que la esperanza ha sido fatalmente decepcionada y el grupo robótico se ha perdido en la irrelevancia, las relaciones actanciales quedan marcadas por una fatal mediación; en efecto, todo parece estar bajo el control de la instancia actancial del destinador trascendente, cuyo delegado debe ser ese sujeto de poder, quien trata a patadas a los hombres arrojándolos como máquinas inservibles al futuro. Esa huella marcada en la espalda tiene dos lecturas: la de la patada pero también la de la pisotada. Ambas valen hermenéuticamente como guiños enunciativos pues redundan sobre la condición de explotados, esclavizados, heterónomos, de esos hombres lanzados al oscuro futuro en masa como autómatas homogenizados, estandarizados y desechables. Seres a los que la vida misma ha tratado mal y que, golpeados, van hacia el futuro.

Por cierto, la metáfora se deja extender a lo que sería un ansia frustrada de rejuvenecimiento. El protagonista aspiraba a un contagio estésico, fisonómico. De ahí que el breve episodio de los marchantes, de la juventud a la vera, lo sumergió en una ilusión de higiene moral. Pero sólo se trató de un breve aligeramiento, de un proyecto de alegría, entre dos pesadumbres, entre dos gravedades terminales y terminantes.

El protagonista comenzó distendiendo su tiempo, retardando su marcha, mejor dicho, tratando como discontinuo el proceso temporalizado de su curso de vida. En efecto, había llegado a un límite, a un umbral, más allá del cual no se atrevía a avanzar.

Así, captaba el tiempo en el intervalo entre ese desplazamiento sinusoidal de avances y retrocesos que estaba a punto de sacarlo del camino y la aparición de los marchantes siguiendo el ritmo constante de un batallón militar en el horizonte del pasado al presente. Ese súbito cambio de dirección y de orientación implicaba un vuelco eufórico de la perspectiva fiduciaria. Cada forma de vida, por definición, está potencialmente en confrontación con otras: en este caso, el personaje central encarna a la forma de vida debilitada, deprimida, casi detenida, a punto de paralizarse en la “estación” del presente por la intervención de un obstáculo emocional que lo hace contra-perseverar; la cual entra en contacto con otra forma de vida mítica, imaginaria, representada por los marchantes que aparentemente están en pleno vigor perseverante. Símbolos de continuidad. Luego, el tiempo será captado como el intervalo entre la ilusión y la decepción del protagonista: los marchantes, en constante tempo acelerado por oposición al ralentí casi detenido del protagonista, siguiendo un régimen transicional, van marcando el paso del pasado al futuro sin detenerse en el presente; en consecuencia, lo sobrepasan y se convierten en informadores de infortunada explotación que lo redirigen y reorientan, en un vuelco disfórico de la perspectiva fiduciaria, a su situación inicial, pero empeorada.

Recordemos que en la primera viñeta el protagonista estaba por “salirse del camino de la vida”, ahora, ese redoblado desalienamiento en el que ha caído lo podría llevar de nuevo a esa situación, al borde del camino o a salirse del camino.¹⁹

¹⁹ En Quino, *¡Qué mala es la gente!*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2015, p. 47, encontramos la misma metáfora pero con un vector vertical de cohesión y con un dedo índice que señala AL FUTURO. Primera viñeta: muda, un anciano con bastón, gafas, tercio oscuro, se acerca a un portero de edificio sentado en un pequeño escritorio. Segunda viñeta: “Disculpe, joven, ¿este país tiene salida al futuro?”. Tercera viñeta: el portero señala con el dedo izquierdo hacia arriba: “Por supuesto. Para tercera edad piso 14. Al salir del ascensor, enfrente verá la puerta”. Cuarta viñeta: El anciano señalando con su mano derecha a la derecha del espectador responde: “Ah, ¿y no estará cerrada, no?”. En la quinta el portero ratifica: “¡Noooo,... con picaporte nomás, vaya tranquilo, abuelo!” En la sexta,

Referencias

- ABRIL, Gonzalo (1993). “Paisajes con puerta”. Ponencia presentada en el Encuentro Internacional “Metodologías de Investigación en Ciencias Sociales y Comunicación”. *Visiones del mundo, la sociedad de la comunicación*. Lima: Universidad de Lima [mimeografiado].
- BERGSON, Henri (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

muda, el espectador ve al anciano, en el piso 14, caminando entre el ascensor, del que ya salió, hacia la puerta. En la séptima, el espectador, desde fuera del edificio a la altura del mencionado piso, observa la puerta abierta que da al vacío. Las gafas del anciano enganchadas del brazo derecho al borde del piso son signo de su fatal caída. Al ser equivalente el país a una edificación, pasamos de la metáfora horizontal del camino a la metáfora vertical del *edificio social*. El protagonista también apunta al futuro. El enunciado congelado “salida al futuro” se interpreta temáticamente como “país viable”, la preocupación expresada por el anciano de que la puerta esté cerrada corresponde a la preocupación de que el país no sea viable. Pero en la isotopía figurativa, la “salida” literalmente, se refiere al escape del edificio desde el piso 14 y, por lo tanto, a la “muerte”. En términos etarios, ya no se trata de un adulto sino de un anciano pero ahora establece una relación real, no imaginaria, con un *gatekeeper* al que llama “joven”, pues también lo ve como “joven”, quien viste una indumentaria reglamentada, símbolo distintivo del territorio que custodia, que señala un estatus, un calco del territorio (indicaciones de movimiento espacial), una orden implícita en la referencia al picaporte “abra la puerta y salga” y una persuasión: “vaya tranquilo”. De algún modo, es un delegado del poder que administra la justicia vital en contigüidad con la puerta. Encarna al emisario de la racionalidad demográfica que regula la esperanza de vida. La imagen final de la puerta abierta, topos del pasaje y de la sanción social, responde precisamente a la figura del vano, del vacío, del punto ciego que funda el poder. La puerta cerrada guardaba el *secreto* de lo que estaba detrás (supuesto por la vigilancia preliminar del portero); el anciano va hacia ella pensando en la viabilidad del país. Su descubrimiento del secreto es su inmediata desaparición: atraviesa la puerta para morir. Se puede inferir, entonces, que el país, al menos para los “abuelos”, va al vacío, que no es viable. Ese *secreto*, una vez descubierto, realiza el *decreto* que envía a los ancianos que “esperan un futuro” a la discontinuidad radical, esto es, a la muerte. Se supone que hay una racionalidad: a menos edad, pisos más bajos y más probabilidad de continuar viviendo. Sea como fuere, el futuro, en este edificio social, promete un evento traumático.

- COMTE-SPONVILLE, André (1998). *Pequeño tratado de las grandes virtudes*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1989). *Del Sentido II*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph (1991). *Semiótica II. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- ORTEGA y GASSET, José (2007). *¿Qué es filosofía?* Madrid: Editorial Austral.
- _____ (2007a). *Unas lecciones de metafísica*. Madrid: Alianza Editorial.
- QUINO (2015). *¡Qué mala es la gente!* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- UNAMUNO, Miguel de (1966). *Ensayos*. Madrid: Aguilar.
- WILBER, Ken (2012). *La conciencia sin fronteras*. Barcelona: Kairós.