

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

FACULTAD DE ARTES



DE AMOR Y OTRAS FIJACIONES

Caricatura humorística como crítica del amor romántico en el imaginario popular.

Trabajo Terminal que para obtener el grado de Maestro en Artes

Presenta

Luis Felipe López Pérez

Director de Trabajo Terminal:

MTRO: Jesús Humberto Orozco Orozco

Co-director:

MTRO. Salvador León Guridi

Lector:

Mtra. Crsitina Cónde Félix

Mexicali B.C., a 9 de diciembre de 2016

RESUMEN

El siguiente trabajo explora las posibles reinterpretaciones de los elementos que identifican al amor romántico en el imaginario popular, presentándolas a través de arte secuencial, específicamente ilustración estilo caricatura humorística montada en galería. Dicho formato de obra es empleado por el autor como estrategia de aproximación con la audiencia, debido a la familiaridad y accesibilidad que representa para el espectador. El artista plantea un proceso en donde se elimina el sentimentalismo involucrado en el amor cortés, y lo recontextualiza a través del humor, plasmándolo en una serie de tiras cómicas de gran formato. El proyecto fue realizado en la ciudad de Mexicali, Baja California, México a partir del verano del 2013.

Palabras clave: Arte secuencial, imaginario popular, amor romántico, caricatura.

ABSTRACT

The following work explores the possible reinterpretations of the elements in popular imagery that are associated with romantic love, presented through sequential art, specifically humorous cartoon-style illustrations, displayed in a gallery space. Such art format is used by the author as an audience outreach strategy, based on the familiarity and acceptance it provides. The artist proposes a process in which the sentimentality involved in courtship is eliminated, only to be recontextualized through humor, and then shown in large format comic strips. This project began in the summer of 2013, in the city of Mexicali, Baja California México.

Keywords: Sequential art, popular imagery, romantic love, cartoons.

ÍNDICE

NOTA DEL AUTOR.....	5
I INTRODUCCIÓN.....	6
1.1 Justificación.....	8
1.2 Planteamiento del problema.....	10
1.3 Objetivo general.....	11
1.4 Objetivos específicos.....	11
 II MARCO TEÓRICO-REFERENCIAL.....	12
2.1 La caricatura: antecedentes históricos.....	12
2.1.1 La caricatura humorística y su papel en la narrativa y crítica social.....	23
2.2 Sobre el imaginario colectivo y sus diversas manifestaciones.....	25
2.2.1 La definición del romanticismo en el contexto del imaginario colectivo.....	27
2.2.2 Los conceptos de lo cursi, el <i>kitsch</i> y su relación con el romanticismo.....	29
2.3 El humor: definición y teorías.....	33
2.3.1 Tipología específica del humor pertinente a la obra.....	36
2.3.1.1 El humor negro.....	36
2.3.1.2 El sarcasmo.....	37
2.3.1.3 La picardía mexicana.....	38

III METODOLOGÍA.....	40
3.1 El proceso del autor para identificar y demarcar el romanticismo en el imaginario colectivo.....	40
3.2 Sobre el uso del humor como estratégica en la creación del discurso.....	43
3.3 Generando humor a través del cambio de paradigma.....	44
3.4 El imaginario personal como catalizador final del discurso.....	45
3.5 Producción física del soporte.....	46
3.5.1 La bitácora de producción.....	46
3.5.2 Bosquejos de las historietas.....	51
3.5.3 Trazos para digitalizar.....	56
3.5.4 Digitalización.....	60
3.5.5 Montaje.....	63
IV CONCLUSIÓN.....	65
PARTE I: Respondiendo preguntas con otras preguntas.....	65
PARTE II: Aspirando a la trascendencia de la obra: la resonancia con el espectador... y cómo contarle un buen chiste.....	67
V BIBLIOGRAFÍA.....	69

NOTA DEL AUTOR.

A lo largo del presente documento se hace referencia en repetidas ocasiones al concepto del imaginario popular (llamado también bagaje sociocultural compartido, e imaginario colectivo contemporáneo). A fin de presentar una redacción mas concisa, se manejará el concepto de modo abreviado como **imaginario**, excepto en el apartado de Metodología donde es importante diferenciar el imaginario colectivo del personal dentro del proceso aquí planteado.

I INTRODUCCIÓN.

Estaba nauseabundo y me cosquilleaba todo el cuerpo.

O era amor o tenía viruela.

Woody Allen.

[...] los síntomas del amor son los mismos del cólera.

Gabriel García Márquez.

De acuerdo a la información nutricional impresa en la etiqueta de una barra de 42 gramos de chocolate *Hershey's*, ésta contiene 220 calorías y representa el 40% del consumo diario recomendado de grasas saturadas en una dieta promedio de 2,200 calorías. Si consideramos la apariencia física como un posible factor de atracción en la búsqueda de pareja, ¿por qué decidimos cortejar a dicha persona mediante una ofrenda de chocolate, atentando contra el físico que nos atrajo en primera instancia? De igual manera, ¿por qué es considerado un acto de romanticismo regalar un ramo de rosas, o lo que es lo mismo, una docena de plantas muertas?

Sin duda existe una interpretación cultural que justifica dichas costumbres, además de imprimirle un valor simbólico a dichos objetos, pero ¿qué pasa cuando eliminamos el contexto original del enamoramiento, dejamos de lado la convención y nos desprendemos de sentimentalismos?

La obra de la que consta el presente trabajo trata de explorar las cosas y comportamientos relacionadas con el cortejo, y en esta exploración utiliza el humor para proponer nuevas y quizá en algunos casos, desconcertantes interpretaciones. Después de todo, quizá debiéramos reírnos de una sociedad en donde existe el toloache: un potaje casero que hace que la gente se enamore.

1.1 Justificación.

Este proyecto supone para el artista la oportunidad de integrar el medio y el mensaje, de modo tal que deliberadamente –y de modo casi inmediato- se establezca una sensación de familiaridad entre la obra y el público, y que este ambiente facilite el cuestionamiento y eventual subversión de las convenciones socioculturales que explora la obra.

En este caso particular, la propuesta discursiva gira en torno al amor romántico y su representación en el imaginario, y propone su materialización en varias piezas de arte secuencial, en la forma de historietas y tiras cómicas. Este soporte es tomado del mismo imaginario, en aras de allanar el camino en el proceso de conectar con el espectador.

Luego entonces, este discurso se articula mediante tres componentes que se asumen interdependientes:

1. La temática que aborda la obra, que en el entender del artista se asume como un punto de partida común con la audiencia.
2. La técnica y el formato empleados en el soporte de la obra.
3. El acto de adaptar el soporte en el entorno de galería, con el propósito principal de demandar toda la atención del espectador, además de enfatizar la reinterpretación y la generación de lecturas alternativas como resultado de los cambios de contexto.

El último punto es crítico para la obra. Remover a la historieta de su contexto original (literalmente) hace tangible la recontextualización que es pieza clave del discurso, posicionándolo en el espacio físico donde la obra coexiste con la audiencia.

1.2 Planteamiento del problema.

En *A Cultural Perspective on Romantic Love*, el psicólogo Victor Karandashev comenta sobre la ambigüedad y confusión que genera el concepto del *amour courtois* o amor cortés:

En el estudio académico actual, el amor romántico suena como un concepto difuso que es usado con un significado amplio en la literatura, siendo comúnmente reemplazado por el amor apasionado y la atracción sexual, a modo de sinónimos.

Todos ellos tienen mucho en común y aún así son diferentes. Deben distinguirse unos de otros para el cuestionamiento de la universalidad transcultural del amor romántico. (Karandashev, V. 2015, p.4) (Traducción propia)

Dado el planteamiento anterior, este proyecto busca responder la siguiente pregunta: ¿puede una obra de arte secuencial tipo utilizar elementos del imaginario popular contemporáneo, para soportar un discurso que replantee la manera en que se percibe el amor romántico en nuestro bagaje cultural compartido?

1.3 Objetivo general

Generar una serie de ilustraciones secuenciales en técnica mixta, realizadas en el estilo de las tiras cómicas, basándolas en la reinterpretación y recontextualización de elementos específicos del imaginario popular.

1.4 Objetivos específicos

- Identificar al amor romántico como elemento del imaginario colectivo, observando los diversos elementos que lo definen cómo se manifiestan.
- Construir un discurso visual basado en la exploración de las posibles interpretaciones de dichos elementos, usando la tira cómica humorística como formato y estrategia de aproximación con el espectador.
- Reforzar el ejercicio de recontextualización que plantea la obra, presentándola debidamente montada en el entorno de una galería.

II MARCO TEÓRICO-REFERENCIAL.

2.1 La caricatura: antecedentes históricos.

Las palabras e imágenes son *yin* y *yang*. Cuando se casan, tienen hijos mas interesantes que cualquiera de los padres.

Dr. Seuss

Según Backer (1996) la caricatura como disciplina artística en el Occidente tuvo sus inicios con el estudio del tipo ideal de deformidad, según Leonardo Da Vinci, que estaba conformado por bocetos de lo que el artista consideraba grotesco, en un afán por entender mejor el concepto de belleza (Fig. 1).



Fig. 1. Leonardo Da Vinci, *Estudio de cinco cabezas grotescas*, 1494, Milán, Italia.

Para finales del siglo XVI surge en Italia el retrato satírico denominado *caricare* (que significa “sobrecargado”), con la intención de ser “contra-arte” y hacer escarnio de las autoridades religiosas de la época. Fuera de ser objeto de colección, este tipo de ilustración sólo era observado como una curiosidad intrascendente.

En el siglo XVIII, en E.E.U.U., Benjamin Franklin realiza la que se considera popularmente la primera caricatura política en este país, que fue publicada y distribuida en folletos, gacetas y bordada en banderas, y trataba sobre la unión de las colonias en la Guerra de Indios contra Franceses (Fig.2).



Fig. 2. Benjamin Franklin, *Join, Or Die*, 1754, Philadelphia, Pennsylvania, E.E.UU.

Petty (2006) ubica en este mismo siglo el primer uso de los globos de texto –característicos del formato– en revistas europeas de sátira, pero indica la fecha del 5 de mayo de 1895, todo un siglo después, como la primera aparición de la tira cómica como tal, en las páginas del *New York World*, que publicó *Hogan's Alley* de R.F. Outcault (la popularidad de uno de sus personajes, *The Yellow Kid*, se extendería hasta las primeras décadas del siglo XX) (Fig. 3).

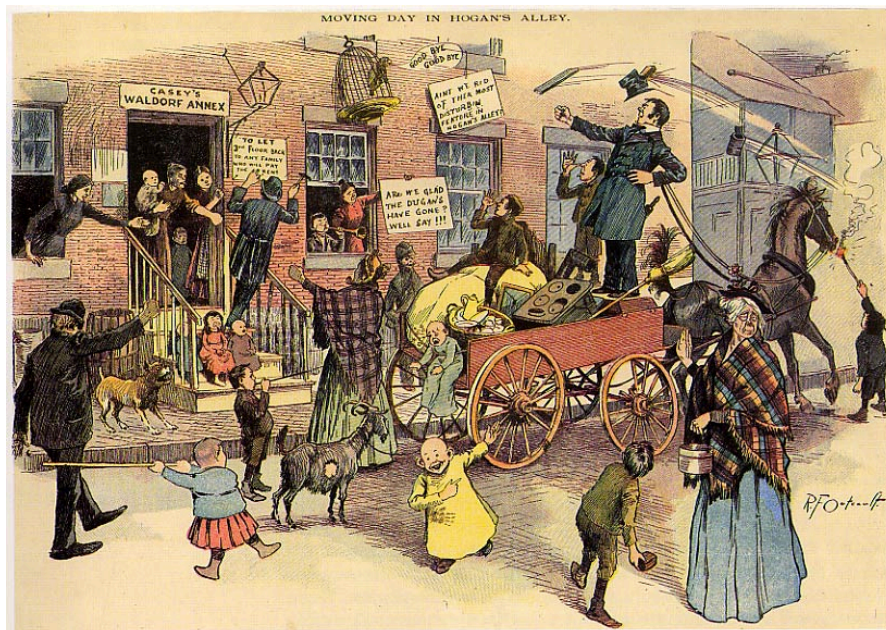


Fig. 3. R.F. Outcault, *Moving Day in Hogan's Alley*, 1896, New York, E.E.U.U.

En esta época, las historias y temáticas se diversificaron, abordando el género de la fantasía (como en el caso de *Little Nemo in Slumberland*), la tragicomedia (*Little Orphan Annie*) y las aventuras de acción (*Buck Rogers* y *The Phantom*, entre otros).

1938 vería el nacimiento de la Época Dorada del cómic con la publicación de *Action Comics #1* y la aparición de *Superman* (Fig.4). La precaria situación socioeconómica de los Estados Unidos encontraría en este tipo de entretenimiento una válvula de escape, y elevaría a sus personajes al nivel de modelos aspiracionales.

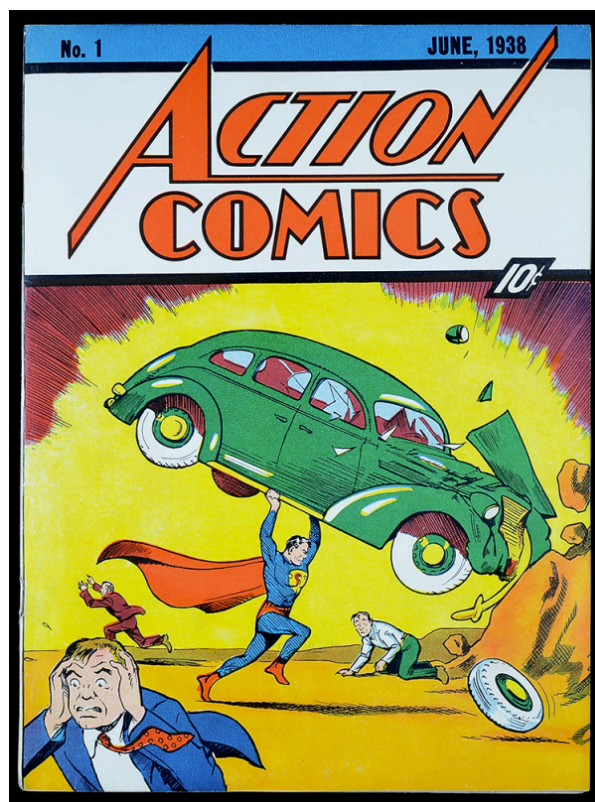


Fig. 4. Joe Shuster, *Action Comics No.1*, 1938, E.E.U.U.

De acuerdo a Bolaños (2008), las editoras mexicanas trataban de contrarrestar la oleada de historietas estadounidenses con personajes como *Los Supersabios*, *Rolando el Rabioso* y muchos más, iniciando la industria del cómic nacional (Fig.5).

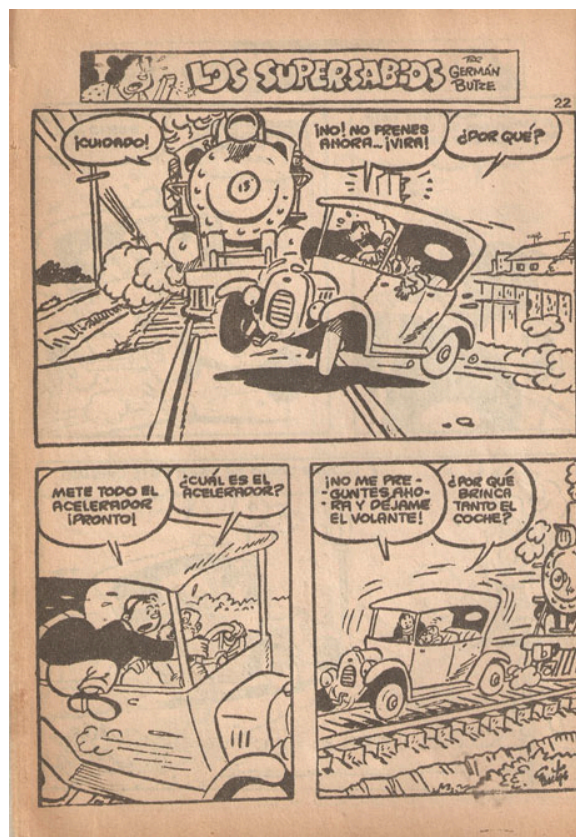


Fig. 5. Germán Butze, *Los Supersabios*, México.

En su ensayo *100 años de la historieta en México*, la autora comenta:

Ya en los años cuarentas [sic] apareció la publicación en cuadernos tamaño carta con periodicidad semanal, donde se publicaban en varias páginas series continuadas. Las dos revistas que adoptaron esta modalidad que tuvo de inmediato gran éxito, fueron *Chamaco* y *Pepín*, editados uno por Publicaciones Herrerías y el otro por la editorial García Valseca. Fue tal la acogida entre el público que en poco tiempo se dio la mejor y más aceptada presentación en tamaño de bolsillo, con 64 páginas y en edición diaria.

Estas dos revistas incluían hasta diez historias diferentes todas continuadas.

Alrededor de este suceso salieron al mercado otras muchas revistas siendo aquéllas las líderes. Aquí comenzó la verdadera edad de oro de la historieta mexicana.

A lo largo de los años, historietas como *La Familia Burrón* y *Memín Pingüín* se posicionaron en el gusto del público como una forma asequible de entretenimiento (Fig. 6). El formato de la narrativa secuencial ilustrada se extendería a géneros y temas orientados al público adulto (por ejemplo el romance, el erotismo, la picardía, etc.), como en el caso de *El Libro Semanal*, *Lágrimas y Risas*, *El Libro del Oeste*, etc.



Fig. 6. (Izq.) Gabriel Vargas, *La Familia Burrón*, México. (der.) Yolanda Vargas Dulché y Sixto Valencia, *Memín Pingüín*, México.

Para la década de los ochentas se popularizó en los Estados Unidos el cómic de tipo novela gráfica, que por su extensión y complejidad narrativa ayudó a refinar y diversificar considerablemente las técnicas de ilustración y producción, mejorando inclusive la calidad de los materiales empleados en su manufactura, como un valor agregado a su carácter de objeto de colección. Ejemplos notables de éstas historietas son *Watchmen* (Moore y Gibbons, 1986) y *Dark Knight Returns* (Miller, 1986) (Fig. 8)



Fig. 8. (Izq.) Alan Moore y Dave Gibbons, *Watchmen*, 1986, E.E.U.U. (der.) Frank Miller, *The Dark Knight Returns*, 1986, E.E.U.U.

Hoy por hoy, los medios electrónicos de comunicación han contribuido de manera importante en la distribución masiva de la historieta. El cómic, ya sea en su versión física o edición digital, goza de popularidad y ubicuidad. La internet se ha convertido en una herramienta práctica para la publicación independiente del trabajo de caricaturistas e ilustradores, que, a través de la constancia en la periodicidad de su trabajo y la amplitud de su difusión, logran cultivar una audiencia para su obra.

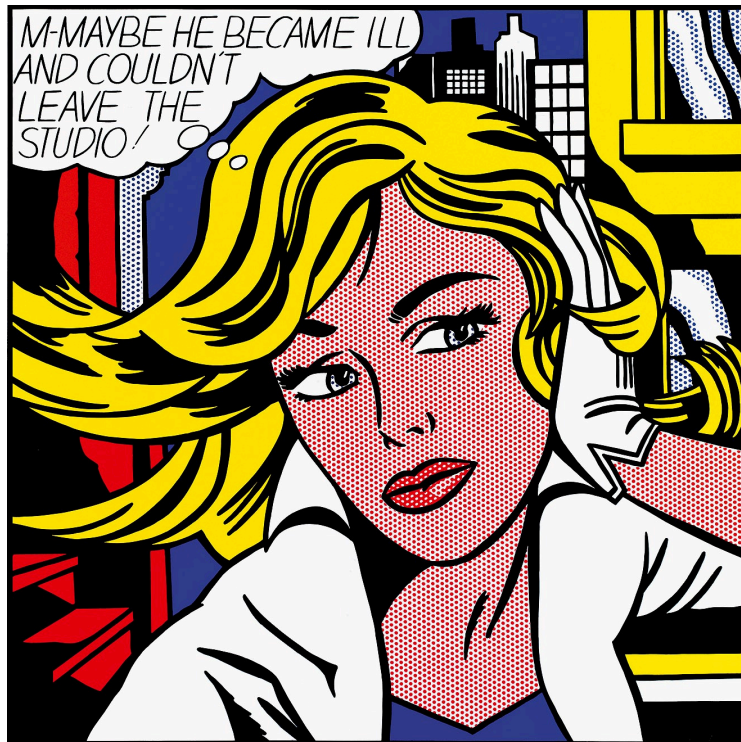
En el mundo del arte ha existido una marcada influencia de las tiras cómicas. Mediante la recontextualización de esta forma popular de entretenimiento, y su traslado al entorno de las galerías y las salas de exhibición, la historieta y la caricatura han trascendido sus formatos, convirtiéndose en sujetos de investigación y análisis en el ámbito académico, como en el caso de los trabajos *The Art of The Comic Book: An Aesthetic History* (Harvey, 1996) y *Understanding Comics: The Invisible Art* (McLoud, 1994).

Estos son algunos ejemplos notables de cómo la historieta se ha convertido en soporte de un discurso artístico, trascendiendo su propósito original de entretenimiento:

- Roy Lichtenstein y su aportación al Pop-Art (Fig. 9). En 1961 comenzó a reproducir al óleo cuadros de historietas cómicas, abordando el reto de duplicar a mano y en gran formato, la reproducción mecánica (con todas las particularidades del proceso involucrado para la impresión a color, conocido

como *Ben-Day Dots*) de una ilustración originalmente hecha también a mano

- Andy Warhol y su reproducciones en serigrafía de *Mickey Mouse* y *Superman*, como parte de su portafolio de impresiones llamado *Myths* (Fig. 10). En este portafolio, el artista exploraba a 10 íconos de la cultura popular norteamericana, observando su impacto a lo largo de varias generaciones.
- También existen corrientes artísticas en otros lados del mundo que emplean sus propias adaptaciones del formato de las tiras cómicas como inspiración. En Japón existe el movimiento *Superflat* de Takashi Murakami, que fue desarrollado a principios de la década de los 2000 (Fig. 11), en donde las historietas y caricaturas (conocidas como *manga*), la animación (o *anime*), y los elementos iconográficos propios de su cultura se combinan con la crítica social para crear su discurso artístico.
- Joan Cornellà, autor español, ha creado toda una propuesta estética tomando el formato de la historieta como soporte. En colecciones como *SOT*, *Mox Nox* y *Zonzo*, el artista, empleando un humor mórbido y surrealista, explora el choque de lo cotidiano con el absurdo (Fig. 12). Aparte de varias exposiciones en galerías en Corea, Inglaterra, Estados Unidos y la propia España, su obra se encuentra publicada en varios tomos recopilatorios.



(Fig. 9) Roy Lichtenstein, *M-Maybe*, 1975, New York , E.E.U.U.

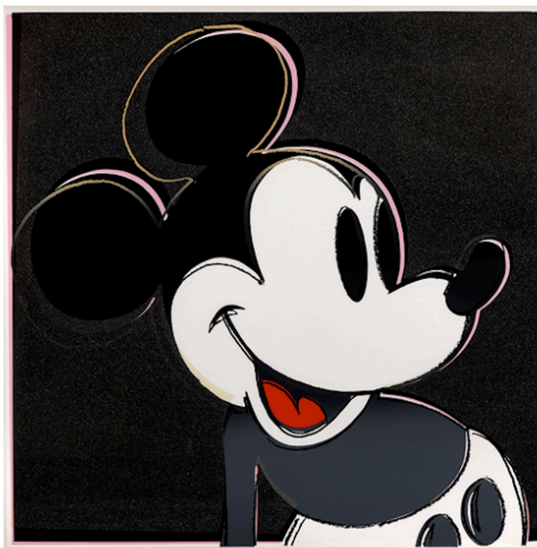


Fig. 9. (Izq.) Andy Warhol, *Mickey*, 1981, E.E.U.U. (der.) Andy Warhol, *Superman*, 1981, E.E.U.U.



Fig. 11. Takashi Murakami, *Tan Tan Bo*, 2001, Japón.

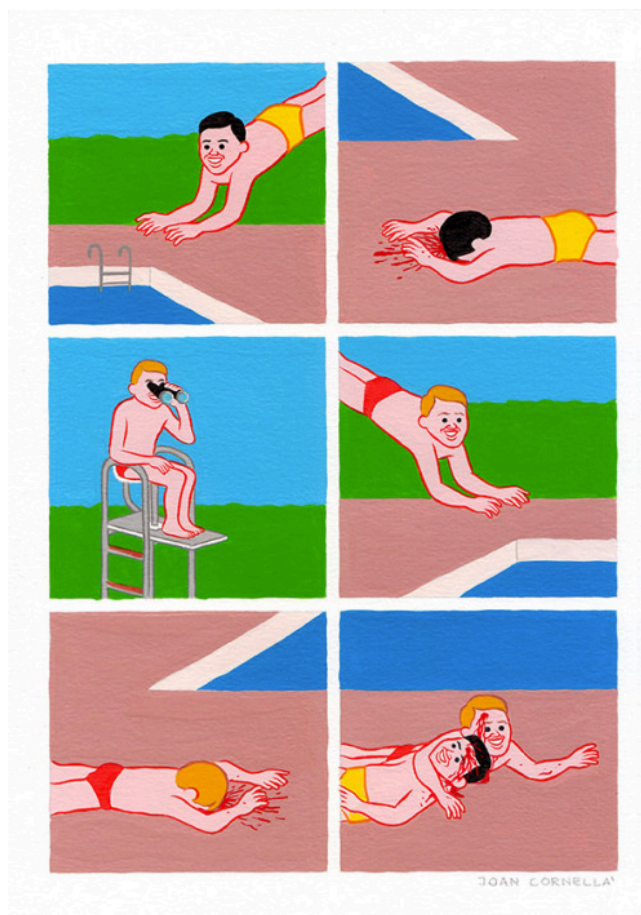


Fig.12. Joan Cornellà, 2016, España.

2.1.1 La caricatura humorística y su papel en la narrativa y crítica social.

Los comics se comunican en un “lenguaje” que se apoya en la experiencia visual común tanto del creador, como de la audiencia.

Will Eisner.

Para fines de este proyecto, la caricatura humorística, además de suponer un medio artístico altamente flexible, representa para el autor una instancia de identificación y familiaridad inmediata con el público. Su relativa ubicuidad e intemporalidad la convierten en una herramienta visual que facilita la articulación de la comicidad. McPhee (2011) comenta:

Lo que los humanos encontramos innatamente como chistoso ha cambiado muy poco a través del tiempo, de modo tal que nos podemos reír de imágenes realizadas hace cientos de años, incluso cuando su contexto original se ha desvanecido. [...] Las caricaturas y las sátiras operan del mismo modo que los tontos en las obras de Shakespeare, haciendo peripecias frente a los poderosos, pero apuñalando su presunción con bromas y acertijos. (p. 3)

Todd Hignite (2007) en su libro *In The Studio: Visits with Contemporary Cartoonists*, parafrasea a Charles Hatfield en una reflexión sobre las posibilidades del medio:

La superficie fracturada de la página de tiras cómicas, con su demarcación en diferentes imágenes, formas y símbolos, le ofrece al lector una abundancia de opciones interpretativas, creando una experiencia que siempre está descentrada, que es inestable, y que no se puede arreglar. (p. 3)

Esta observación es secundada por el historiador Joseph Witek:

Aún más completos que textos iluminados o novelas ilustradas, secuencias de imágenes Hogarthianas, o íconos medievales o del Renacimiento, los comics y las tiras cómicas integran palabras y dibujos en una flexible forma literaria capaz de una amplia gama de efectos narrativos. (1989, p. 3)

En los apartados siguientes se integra este enfoque al montaje de la obra. El autor apuesta a la flexibilidad y versatilidad del medio para que, una vez realizadas las ilustraciones y sean impresas en gran formato, sean dispuestas en el entorno de la galería para su exhibición, a modo de soporte discursivo.

2.2 Sobre el imaginario colectivo y sus diversas manifestaciones.

Según el lingüista Pedro Antonio Agudelo (2011), el imaginario colectivo es aquel que:

[...] permite investigar en una época dada los elementos racionales y psíquicos (ideas, pensamientos, representaciones, saberes, conocimientos, imágenes, mentalidades), y establecer los límites del universo mental de los hombres y mujeres de la época en cuestión. La idea de imaginario para los historiadores podría resumirse como el conjunto de representaciones colectivas relativas a cada sociedad. (p. 6)

Recalcando su importancia, Rosales (2004), parafraseando a Margulis, afirma al imaginario colectivo como un componente crítico de su definición de cultura popular:

La cultura popular surge en los sectores populares de la conciencia compartida -aunque en sus comienzos ésta sea una conciencia vaga, poco lúcida- de sus necesidades, carencias y opresión, y a su vez genera conciencia, solidaridad, un lenguaje y un cúmulo de símbolos [...]. (p. 209)

De este universo de bagaje sociocultural compartido, la obra toma elementos relacionados con la concepción del amor y el romanticismo (en un proceso basado en la intersección temática de la iconografía popular, las prácticas sociales y los medios de comunicación, además de un filtro adicional basado en parámetros

arbitrarios establecidos por el artista). Este aspecto en particular se abordará a detalle en el apartado de metodología del proyecto.

2.2.1 Definiendo el romanticismo en el imaginario colectivo.

De manera general, Morse Peckham (1951) define el romanticismo en dos instancias específicas:

[...] la palabra "romanticismo" se refiere a cualquier número de cosas, y tiene dos referentes primarios: (1) una general y permanente característica de la mente, el arte y la personalidad, encontrada en todos los periodos y en todas las culturas; (2) un movimiento histórico específico en el arte y las ideas que ocurrió en Europa y América a finales del siglo XVIII y principios del XIX. (p. 5, traducción propia)

Este proyecto aborda las ramificaciones de la primera definición, en donde el romanticismo se manifiesta como una manera particular de pensar, una filosofía que afecta nuestro comportamiento, nuestro quehacer y por ende, está presente en nuestra vida diaria y nuestro entorno. Las profesoras de lengua y literatura Ana Isabel Romeo y Lourdes Domenech puntualizan estas características, observando que el romanticismo supuso una nueva forma de entender el mundo en donde, por ejemplo, el bien máspreciado es la libertad, particularmente la de los sentimientos y emociones, y su expresión debe ser defendida. En la estética romántica el amor es el sentimiento máximo y sobre esto comentan:

El romántico vive el amor de dos formas: revestido de impetuosa pasión (Larra) o con dolorosa melancolía (Bécquer). Siempre es un amor que

rompe las convenciones sociales. El fin de este amor es muchas veces una muerte trágica (Los amantes de Teruel). (2005, p. 2)

De manera mas concreta, Cawelti (1976) abunda aún más sobre la trascendencia social y psicológica de lo romántico, hasta el grado de equipararlo con fórmulas tomadas directamente de la literatura, que son usadas –y explotadas– recurrentemente:

En vista de que el romance es una fantasía de la suficiencia total del amor, la mayoría de las fórmulas románticas se centran en vencer alguna combinación de barreras sociales o psicológicas. Una de las preferidas fórmulas de plot es la de la chica pobre que se enamora de un hombre rico o aristócrata, misma a la que podemos llamar la fórmula *Cinderella*. U otra es la fórmula *Pamela*, en donde la heroína se sobrepone al riesgo de caer en la pasión sin sentimientos, para mejor establecer una relación de amor total. (p. 41, traducción propia)

De acuerdo a estos autores, es mas fácil identificar las manifestaciones de lo romántico que definirlo en términos no subjetivos y enteramente concretos. Aún así, podemos observar que se encuentra íntimamente ligado con todos los aspectos sentimentales del bagaje cultural compartido.

2.2.2 Los conceptos de lo cursi, el *kitsch* y su relación con el romanticismo.

La vigésima segunda edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define la palabra “cursi” como el dicho de una cosa que, con apariencia de elegancia o riqueza, es ridícula y de mal gusto. Moreno Hernández (2003), parafraseando a Solís, define a un individuo cursi de la siguiente manera: "persona que quiere ser elegante sin tener las condiciones necesarias para ello, bien por faltarle medios pecuniarios, bien por carecer de gusto". Posteriormente, incluye una observación que denota una fuerte carga de sentimentalismo romántico, e inclusive, un componente sexual:

De ahí las analogías entre el ornato retórico, el vestuario llamativo o fuera de tono y las justas florales o poéticas, dominios todos asociados con la cursilería, lo obsoleto, a lo femenino y a la homosexualidad.

La doctora en lenguajes Noël Valis (2003) explora los posibles escenarios y las fuentes de lo cursi, indicando desde su perspectiva un componente socioeconómico:

Tú no encuentras alusiones a la cursilería en documentos legales, registros de mortalidad o estadísticas. Las encuentras en otro tipo de textos – en la literatura, ciertamente, pero también en objetos como abanicos y álbumes fotográficos, en prácticas sociales como los recitales de poesía en los centros de reunión social (o tertulias) o los bares, o las columnas de un reportero de sociedad, y el comportamiento tanto en casa como frente al público. Con muy pocas excepciones, estas son prácticas de una sociedad de clase media, o textos escritos por escritores de clase media sobre los personajes y las preocupaciones de la clase media. (p. 17)

Por otra parte, existen muchas similitudes en la definición de *kitsh*, que es un concepto que el mismo autor, junto con lo cursi y el *camp*, agrupa en una misma familia de significadores culturales relacionados estrechamente entre sí. Retomando a la Real Academia de la Lengua Española encontramos la siguiente definición del vocablo teutón:

Kitsch

adj. Dicho de un objeto artístico: Pretencioso, pasado de moda y considerado de mal gusto.

En un nivel muy fundamental, la obsolescencia y el anacronismo son conceptos que abordan ambas definiciones. Para la obra planteada en éste documento, representan una fuente de humor basado en la recontextualización paradigmática del romanticismo como elemento de lo sociocultural, como género en los medios

de comunicación y de la iconografía con la que se le asocia. Sobre esta perspectiva, Celeste Olalquiaga, en su libro *El reino artificial* (1998) comenta:

[...] el kitsch no es más que una memoria suspendida cuya fugacidad se intensifica por su extrema iconicidad. A pesar de las apariencias, el kitsch no es un bien de consumo activo, imbuido ingeniosamente en el anhelo de una imagen de deseo, sino más bien una mercancía fallida que habla de todo lo que dejó de ser [...]. (p. 23)

Aún en sus coincidencias semánticas, y en la declaración del mal gusto como un factor en común, es Segovia (2012) quién mejor articula el porqué de sus similitudes y reflexiona en sus diferencias:

Siguiendo lo dicho por Calinescu, el término kitsch ha alcanzado internacionalidad como significante del mal gusto sin que se pueda trasladar o traducir por completo a algún palabra nativo. En español tenemos cursi, si bien, lo cursi parece exento de esa intencionalidad perversa y consciente que plantea la obra kitsch, para nada ingenua. No es equiparable lo cursi a ese gesto kitsch no desconocedor de sus motivaciones y objetivos. Si de alguna manera, lo cursi se deja emparentar con cierto desamparo intelectual o cierto atolondramiento perceptivo, lo kitsch es, desde el punto de vista del que lo produce, lo opuesto a la ingenuidad incompetente.

Es relativamente fácil detectar estos elementos de supuesto chantaje sentimental en las canciones, literatura, películas y demás parafernalia creadas con el fin de forzar una respuesta emotiva en el público. El romanticismo ocurre entre esta intención manifiesta desde el origen de estos elementos culturales y su integración en prácticas sociales como el cortejo, el matrimonio, etc. Estos elementos son piezas claves del universo conceptual que se pretende recontextualizar en este trabajo.

2.3 El humor: definición y teorías.

Si no tuviera sentido del humor me hubiera suicidado hace mucho.

Mahatma Gandhi.

Un componente crítico que determina el tenor del soporte empleado (ilustraciones secuenciales en la forma de caricaturas e historietas) y que forma parte fundamental en el acercamiento de la obra con el espectador es el humor. De acuerdo a Culberson, parafraseado por Nobleman (2011): “lo que nos hace reír es un cambio sorpresivo en la perspectiva que conecta a lo desconocido con una idea conocida en una manera única” (p. 235, traducción propia). En el manejo de estos elementos (o ideas conocidas), el autor trata de instar estos replanteamientos enfrentando al espectador con una recontextualización en el marco de una situación cómica.

El especialista en comunicación verbal Owen Hanley Lynch (2002) expande aún mas la definición del concepto, mencionando en su investigación tres teorías que buscan explicar la razón concreta de la respuesta humorística en los individuos, a saber:

1. **El humor como una expresión de superioridad:** una persona puede calificarse como cómica –y por consiguiente, inferior- si se le encuentra inadecuada de acuerdo a un juego de criterios preestablecidos socialmente. Mientras que este tipo de humor es comúnmente asociado con la mofa hacia la ineptitud de los demás, en determinadas ocasiones puede revertirse y convertirse en humor autoreferencial donde se hace escarnio del propio autor.
2. **El humor como alivio de la tensión:** en muchas circunstancias, el humor es utilizado como una válvula de escape en una situación adversa. Esta práctica alivia la tensión y hace las veces de voto de confianza para establecer un nexo entre las partes involucradas. Y en contraste, puede verse como una manera pasiva y subyugada de agresión como respuesta a una situación de estrés, enmascarada en un contexto humorístico.
3. **El humor como interpretación de la incongruencia:** Las bromas y la risa pueden derivarse de la detección de inconsistencias en la naturaleza racional de la situación que se percibe. Algo puede ser gracioso si es irracional, paradójico, ilógico, incoherente, falaz o inapropiado. Groucho Marx, citado por Lynch, afirma: “el humor es la razón vuelta loca”. (p. 428)

Esta “Teoría de la incongruencia” es secundada por Arthur Asa Berger en *Una Anatomía del Humor* (1998) donde dice que todo el humor involucra una diferencia marcada entre las expectativas y los resultados. En este sentido, esta clasificación del humor tiene el valor adicional de requerir una participación activa del intelecto, ya que para reírse de la incongruencia en el desenlace de un planteamiento, primero hay que realizar los procesos mentales pertinentes para detectarla.

2.3.1 Tipología específica de humor pertinente a la obra.

El enfoque de comedia que emplea la obra no ha sido seleccionado para resaltar o exaltar los elementos de su tema, sino para enfatizar el contraste y/o la yuxtaposición de dichos componentes en un nuevo planteamiento que genere una reacción en el espectador, elicitando el impacto deseado por el artista.

Por tal motivo, se recurrirá al uso de estilos humorísticos que, por sus particularidades sean congruentes con el planteamiento expuesto.

2.3.1.1 El humor negro:

El poeta francés André Breton (1997), en una traducción de Mark Polizotti, afirma que el humor negro toma la forma de una burla a las convenciones sociales y es una profunda falta de respeto a la nobleza de la literatura, además, señala en *Antologie de l'Humour Noire*:

“...el humor negro es lo opuesto a la jovialidad, la inteligencia o el sarcasmo. En contraparte, es un giro espiritual parcialmente macabro, parcialmente irónico, y casi siempre absurdo que se convierte en el “enemigo mortal del sentimentalismo”, y más allá de eso, una “revuelta superior de la mente””. (p. vi)

En un afán por eliminar de la obra la cursilería inherente en el amor cortés y el romanticismo, éste trabajo opta por un enfoque de comicidad que, por definición, rechaza sentimentalismos y preconcepciones comúnmente asociadas con los elementos conceptuales de este tipo de amor dentro del imaginario colectivo.

2.3.1.2 El sarcasmo:

La palabra “sarcasmo” se deriva del vocablo griego *sarkazein* que servía para designar el acto de desgarrar la carne. De acuerdo a Lazarus (2012), cuando una persona recurre constantemente al sarcasmo en sus interacciones interpersonales, evidencia su hostilidad e inseguridad subyacente, ya que sus acciones denotan fuertemente la naturaleza de sus pensamientos y sentimientos. Este concepto origina, en el plano literario y/o conversacional, un humor de carácter punzante y cáustico. Transportando estas características a la obra, es una manera de declarar una postura de reticencia, o inclusive rechazo, a la cursilería.

Al mismo tiempo, el sarcasmo es una herramienta para el artista. Se convierte en un mecanismo de defensa que oculta por completo los sentimientos y debilidades que afloran al tratar de establecer una relación significativa con otra persona, substituyéndolos por humor lacerante.

2.3.1.3 La picardía mexicana:

Octavio Paz escribe en el prólogo de *Nueva Picardía Mexicana* de A. Jiménez (1968) la siguiente reflexión sobre el carácter de este tipo de humor:

Por lo pronto subrayemos que si la picardía es imaginaria, su objeto no lo es. La agresión es simbólica; la realidad agredida, aunque innominada e innominable, es perfectamente real. Precisamente porque todos hablan de “aquello de lo que no debe hablarse”, sólo que lo hacen con un lenguaje o alegórico: nada menos realista que los “cuentos colorados” y los “albures”. [...] Lo que digo debe entenderse literalmente: hablo de la realidad que está debajo de la cintura y que la ropa cubre. Me refiero a nuestra cara animal, sexual: al culo y los órganos genitales. (p. 11)

El tipo de humor al que se refiere (y que comparte elementos en toda América Latina) es producto de un ejercicio de ingenio mezclado con la versatilidad semántica del idioma castellano. Es una suerte de ajedrez mental donde el doble sentido y el uso creativo del vernáculo popular permiten la reinterpretación jocosa de lo que en otra circunstancia es mundano o inclusive raya en lo morboso. En este tipo de humor el erotismo es explícito e implícito. La sexualidad se convierte en una de sus tantas razones de ser, y enmascarado en los juegos de palabras (además de albures y dichos) existe el constante cortejo al sexo opuesto, que en algunos casos puede rayar en el acoso.

También abundan el machismo, la misoginia, la homofobia, etc., exponiendo, para bien o para mal, los contrastes en la diversidad idiosincrática de la población mexicana. Para el artista, dicha diversidad y ambigüedad proporcionan mayores oportunidades de reinterpretar los elementos culturales que se analizan, para convertirlos en la materia prima de las tiras cómicas.

III METODOLOGÍA.

3.1 El proceso de autor para identificar y demarcar del romanticismo en el imaginario colectivo.

Dentro del imaginario popular, se identificará el romanticismo en el punto donde convergen tres de los elementos que lo conforman:

- La iconografía popular (en la forma de corazones, cupido, la noche, la luna, las estrellas, etc.).
- Las prácticas sociales (el cortejo, el noviazgo, el matrimonio, los amantes, etc.).
- Los medios de comunicación (fig.13).

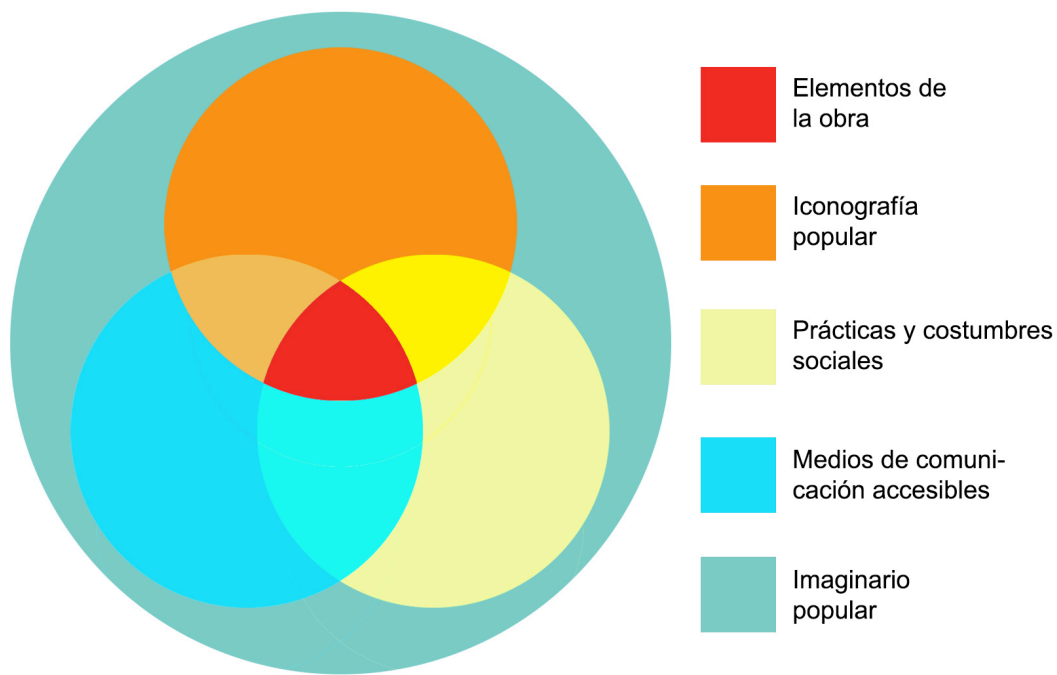


Fig. 13. Demarcación de los elementos del imaginario popular pertinentes para la gestión de la obra

Para definir el universo de este estudio, el artista impone arbitrariamente tres condicionantes adicionales:

1. Se habla específicamente del imaginario colectivo de este país, México, y más específicamente, del estado de Baja California (donde reside el artista).

2. El material que se seleccionó y sobre el cual se realiza la apropiación es plenamente contemporáneo (definiendo su contemporaneidad como una parte de la historia que reside aún en la memoria viva, es decir, la parte de la historia que pueden recordar las personas de la tercera edad).
3. En relación a los elementos conceptuales que se inspiren en los medios masivos de comunicación: dicho material en su forma original está al alcance de cualquier persona que tenga acceso a uno o varios de los principales medios de comunicación: radio, cine, televisión, prensa y literatura en general. Este enfoque es estratégico para el proceso de interpretación de la obra. En el caso específico de la música (de donde se exploran las interpretaciones de frases y conceptos usados frecuentemente), se seleccionan canciones que se encuentra en rotación en estaciones de radio de acceso público y gratuito.

Todos los elementos iconográficos, líricos, conceptuales, etc. que resulten de esta demarcación conformarán la base sobre la cual se construye el discurso a través de la obra.

3.2 Sobre la integración del humor como estrategia en la creación del discurso.

Se ha mencionado con anterioridad que el humor forma parte de las herramientas de aproximación de la obra con el público. En este apartado se aborda el proceso específico en donde se incorpora el elemento de comedia en la ejecución de la obra.

El periodista Eduardo Yentzen (2008) propone tres niveles posibles de desarrollo de la creatividad, enumerados a continuación:

- 1. El desarrollo de la creatividad a partir de técnicas de aprendizaje creativo.**
- 2. Creatividad a partir del cambio de paradigma.**
- 3. Creatividad a partir del viaje por el interior de uno mismo.**

Mientras que los tres puntos funcionan como potenciadores de los procesos creativos, los cambios de paradigma y la transformación personal forman una parte crítica del planteamiento del discurso. Además, contribuyen al enfoque humorístico que es básico para potenciar el impacto del soporte.

3.3 Generando humor a partir del cambio de paradigma.

La Real Academia de la Lengua Española define al paradigma como el conjunto cuyos elementos pueden aparecer alternativamente en algún contexto específico. En el segundo método para el desarrollo creativo propuesto por Yentzen, las nuevas ideas surgen de la mano del estudio de un nuevo paradigma. Es decir, surgen de crear un mapa mental en donde se observa desde un nuevo ángulo el conjunto de elementos dentro de un contexto, para trasladarlos a uno nuevo. Este ejercicio no sólo expande la cosmovisión del artista (promoviendo la reflexión sobre los fenómenos de su realidad y las interrelaciones entre ellos), sino que ayuda a encontrar nuevas maneras de establecer nexos, analogías e ilaciones conceptuales. Así es como genera nuevas ideas y planteamientos que parten de conceptos familiares.

Este proceso es muy similar al humor como respuesta empática y del raciocinio, y coincide ampliamente con la definición de comicidad de mencionada por Nobleman, abordada previamente en el apartado del marco teórico-referencial. En el mismo texto, el autor equipara la comedia con una nueva y sorpresiva observación sobre algo que habíamos experimentado y dado por sentado con anterioridad.

3.4 El imaginario personal como catalizador final del discurso.

El tercer nivel propuesto por Yentzen para la gestión creativa involucra un mapa mental interior, pero además postula un proceso de transformación personal como catalizador de la capacidad creativa, resultando no sólo en una experiencia teórica sino vivencial. Este método también presenta similitud con otro de los componentes clave del proyecto: el imaginario personal.

Se asume también que el humor es una articulación muy específica de una observación personal. Es el resultado de un filtro ideológico que se desprende de la historia, idiosincrasia y demás particularidades que definen al artista como individuo, y parte del paradigma colectivo que se analiza aterrizando en el paradigma personal del autor.

Como se ha mencionado con anterioridad, el soporte del discurso está enraizado en el humor negro, el sarcasmo y elementos tomados de la picardía mexicana. No solo son una estrategia de aproximación con la audiencia, también resuenan con la personalidad del artista. De este modo se puede hacer tangible la personalidad del autor que, aunque trata de generar un discurso sobre la cultura y sociedad que lo rodea, termina proyectándose a sí mismo.

3.5 Producción física del soporte.

3.5.1 La bitácora de producción.

Las etapas metodológicas previas han servido para generar los elementos conceptuales sobre los que desarrollaron las tiras cómicas que conforman la obra. Las páginas de la bitácora contienen listas (sin ningún orden determinado) de palabras, ideas y observaciones que se encuentran temáticamente relacionadas, pero no están integradas de manera coherente. La idea es reunir en un mismo espacio la paleta conceptual con la cual se generan los guiones de las tiras cómicas y ayudan a definir el estilo visual de las mismas (figs. 14, 15 y 16).

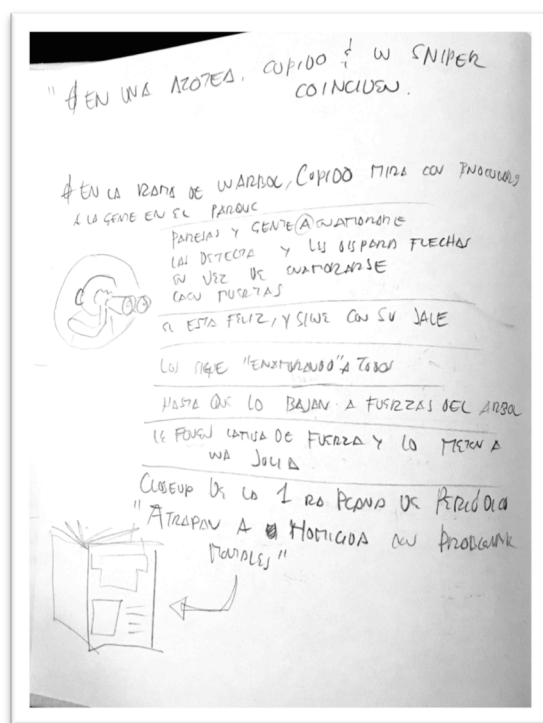


Fig. 14. Hoja de la bitácora de producción creativa.

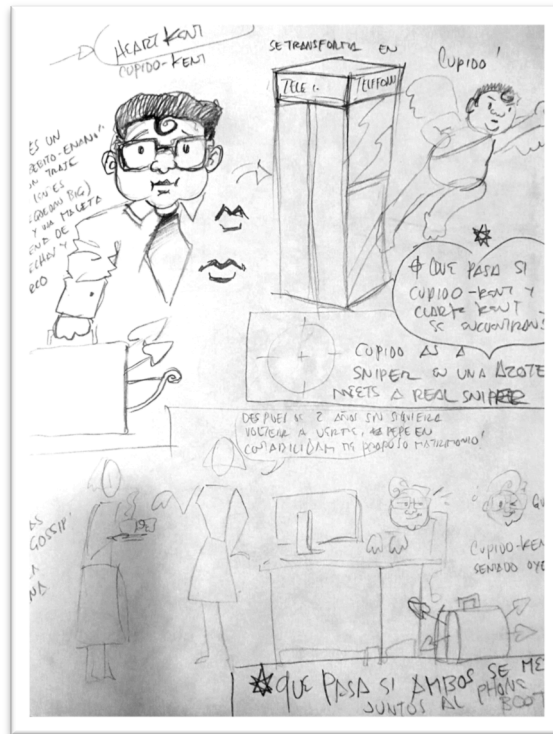


Fig. 15. Hoja de la bitácora de producción detallando la idea para un personaje.

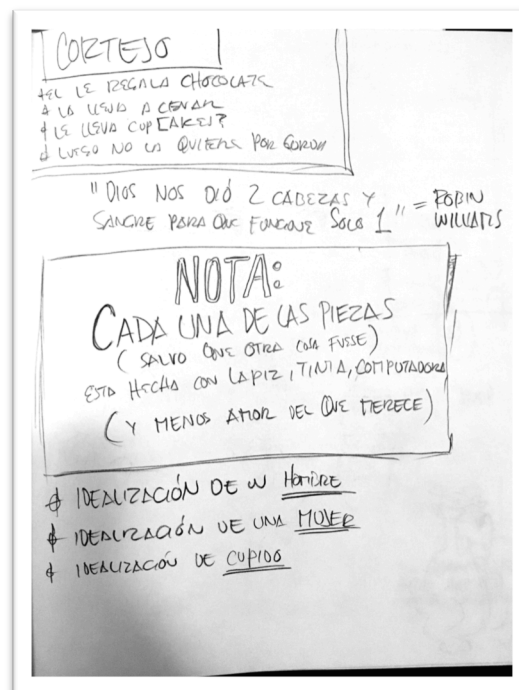


Fig. 16. Ideas para redacción de cédula "cédula" ficticia para las historietas.

Es importante mencionar que durante este proceso las caricaturas ya son planteadas con los mismos personajes, que forma un elenco recurrente en las diversas secuencias. Siendo una obra que gira en torno al amor cortés y el romanticismo en general, el autor asume que la idealización de un hombre y una mujer como protagonistas es básica para el planteamiento. El resto de personajes –si fueran necesarios- se realizan en un estilo similar al de los “estelares”. (Fig. 17)

Este aspecto del proceso creativo tiene varios beneficios:

- Facilita al artista concentrarse en los guiones y no en rediseñar protagonistas para cada secuencia.
- Permite al espectador identificar en todo momento el “rol que interpretan” los personajes.
- Promueve una estética visual coherente a lo largo de todo el soporte.



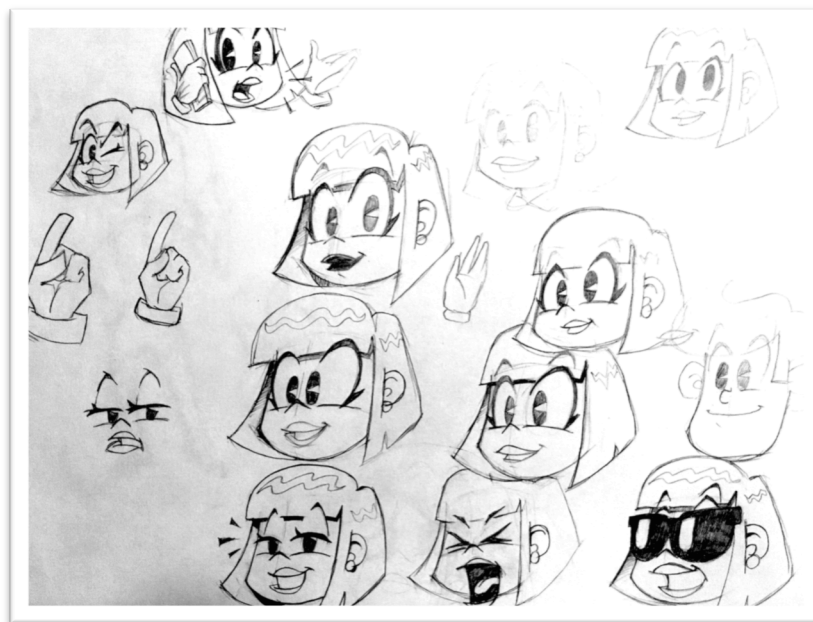


Fig. 17. Diversos aspectos del estudio de personaje.

Esta técnica para la conceptualización creativa es empleada en la mayoría de las producciones de Disney. Jason Surrell (2004) menciona en su análisis de los procesos creativos de los Estudios Disney, el uso de “paquetes de ideas”:

El truco real consiste en mantener abierto el canal con un inventario constante de cada elemento de cada concentrado. En algún punto tu mente debe de jugar el rol de “filtro de ideas” y enfocarse en las que quiere producir de verdad, pero en la mayoría de los casos no puedes arriesgarte a discriminar. [...] No importa que tipo de historia contarás al final, lo mas importante es mantenerte abierto a todas las posibilidades y darte permiso de ir a donde esas ideas y tus propias pasiones te llevan. (p. 11, traducción propia.)

Para el artista, esta bitácora conceptual se convierte en la enciclopedia que recopila los temas a tratar procesándolos en una manera muy básica por el simple hecho de integrarlos en un mismo espacio de referencia visual. Es consultada constantemente en el proceso de creación, tomando de ella los elementos que inspiran la obra, y aumentándolos con los conceptos propios que surgen del proceso creativo.

3.5.2 Bosquejos de las historietas.

Contar con este acervo conceptual para el proyecto facilita comenzar con el bosquejo de las tiras cómicas. Una vez planteadas las secuencias, se busca la manera de concretarlas al menor número de paneles necesarios para contar historias con un planteamiento, un conflicto y un desenlace, identificando la tipología de transiciones entre cuadro y cuadro y cómo impacta a la interpretación de la pieza (fig. 18).



Fig. 18. Planteamiento de una secuencia.

De acuerdo al planteamiento del caricaturista Scott McCloud (1993), las transiciones entre los páneles de una historia secuencial pueden categorizarse de acuerdo a la intención y flujo narrativo. Considerando que la historieta es una narrativa que funciona en tiempo y espacio, podemos identificar y distinguir las siguientes transiciones entre los cuadros que la conforman:

- **Momento a momento:** el tiempo aparente entre panel y panel avanza de manera mínima. Puede describir un parpadeo en dos movimientos, puede ser el abrir y cerrar de una puerta, etc.
- **Acción a acción:** el sujeto que realiza los movimientos en el primer plano se percibe en dos instantes que no necesariamente son secuencia inmediata. Puede describir un lapso mayor de tiempo, pero nunca retira la atención del mismo sujeto.
- **Sujeto a sujeto:** el enfoque de los páneles cambia de cuadro a cuadro, pero mantiene el contexto enfocado a la misma escena, en el mismo tiempo-espacio propuesto por la historia. Es importante notar que estas transiciones requieren que el espectador involucre mas profundamente sus procesos hermenéuticos para poder integrar la información visual en una misma narrativa.

- **Escena a escena:** estas transiciones amplifican la complejidad narrativa requiriendo deducción por parte del público. Pueden cubrir cambios considerables de tiempo y espacio dentro del universo planteado en la obra.
- **Aspecto a aspecto:** de cuadro a cuadro se ignora el paso del tiempo y cambia el enfoque a diferentes encuadres del mismo espacio. Funciona ampliando la información que el público tiene del entorno. Es particularmente útil para comunicar el estado específico del espacio que se muestra.
- **Non sequitur:** es donde no existe ninguna relación secuencial aparente entre los cuadros. Busca crear un contraste o reforzar el absurdo de manera visual.

Cabe mencionar que el autor distingue tres tipos mayormente empleados en el arte secuencial: acción a acción, sujeto a sujeto y escena a escena. Por que son los que permiten imprimirle mayor dinamismo, ligereza e inmediatez a las secuencias, favoreciendo el impacto (fig. 19).

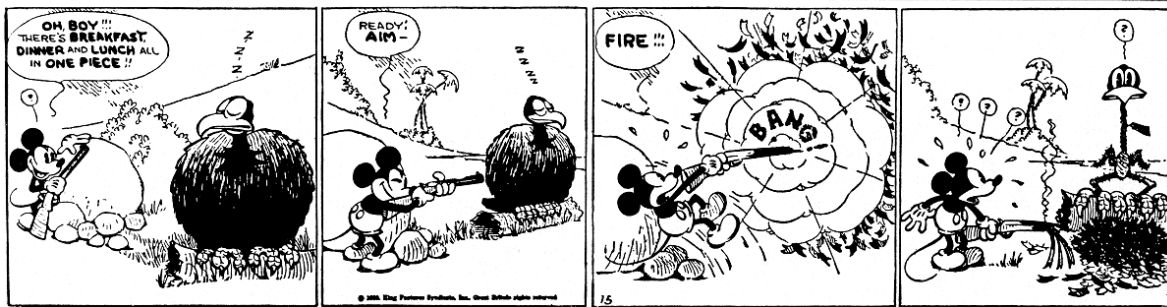


Fig. 19. Tres ejemplos de transiciones cuadro a cuadro. (Superior) Floyd Gottfredson, *Mickey Mouse*, E.E.U.U. (Centro) Joaquín Salvador Lavado, *Mafalda*, Argentina. (Fondo) Charles M. Schulz, *Peanuts*, E.E.U.U.

De este modo, se vacían los bosquejos (mencionados en la fig. 17) en una hoja de producción a modo de *storyboard*. Esta hoja contiene el total de los cuadros y la transición entre ellos. Permite previsualizar la obra de un modo mas tangible y tener una idea mas clara del siguiente paso en su ejecución, que son los trazos en sucio para digitalizar. (Fig. 20)

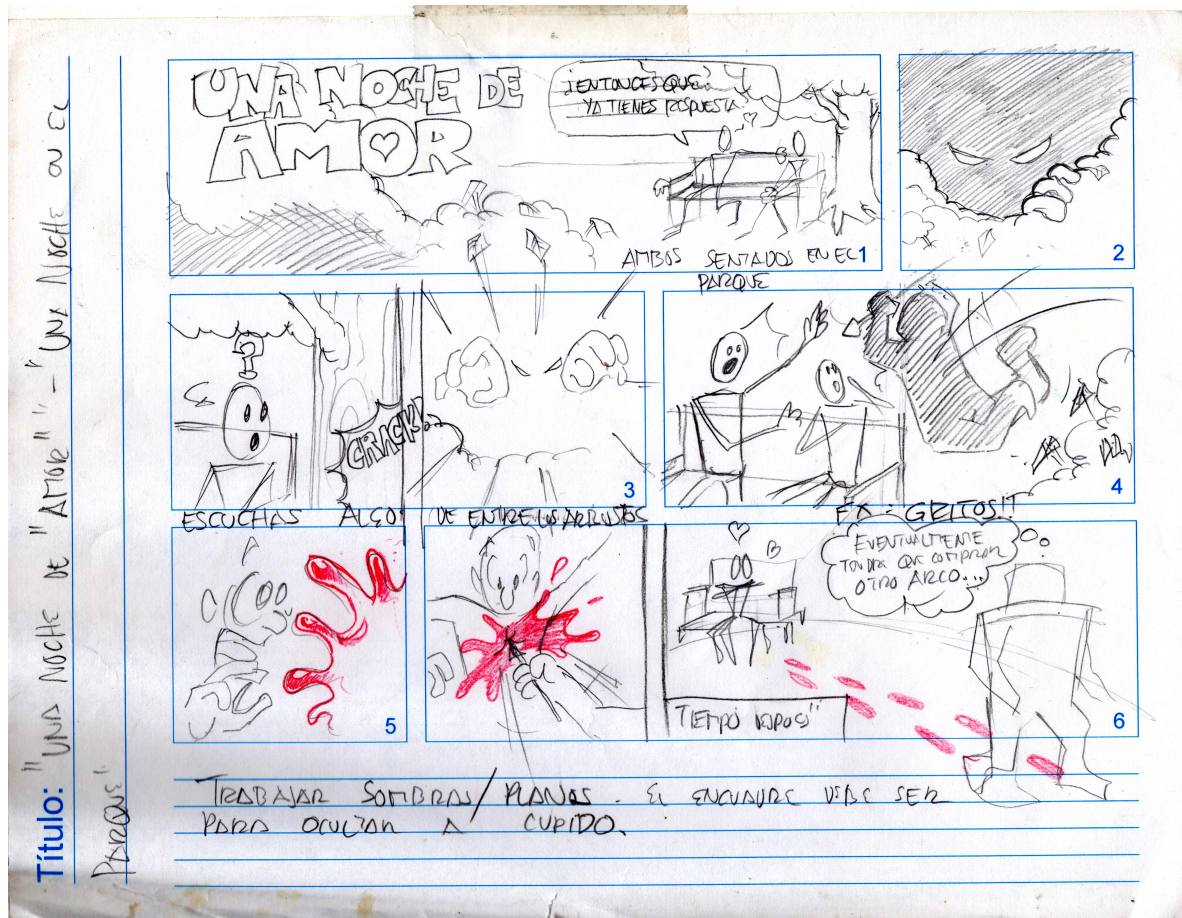


Fig. 20. Hoja de producción que incluye el *storyboard* de una pieza.

3.5.4 Trazos para digitalizar.

El siguiente paso es crear los trazos previos a entintar. En cuadros de cartulina marca *Strathmore* de 13 x 13 pulgadas (es el tamaño real de cada uno de los paneles de los cartones ya terminados), se realizan los trazos previos a entintar. Para realizar estos dibujos se emplean lápices Prismacolor Col-Erase en color non-photo blue, mismos que facilitan el proceso posterior de digitalización (fig.21).



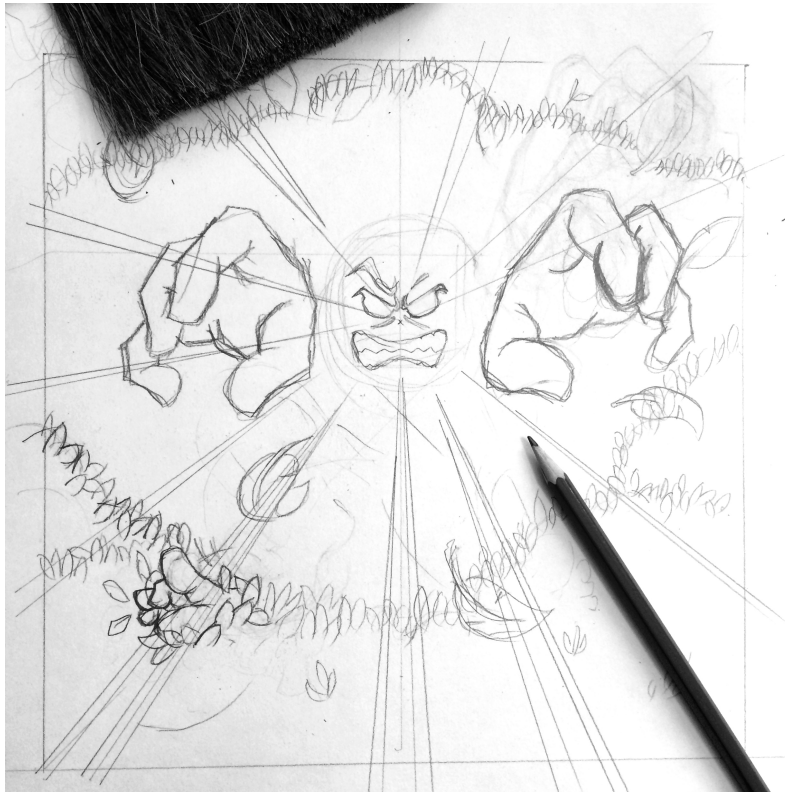


Fig. 21. Trazos sobre cartulina en *non-photo blue*. Las fotografías han sido contrastadas para poder mostrar los dibujos.

El propósito de usar este color es que permite usar carbones o entintar directamente sobre el papel y en el proceso de digitalización de las imágenes se eliminan los trazos sin necesidad de borrar o arriesgar el cartón a ensuciarse por el manejo de los errores.

Para entintar las imágenes se recurre a rapidógrafos con tinta china, plumas-pincel y marcadores negros. En casos en donde la composición requiere mas de 2 planos, se utiliza papel de trazo para poder trazar por separado, para después digitalizar por partes y poder realizar ajustes adicionales en la computadora (fig. 22).

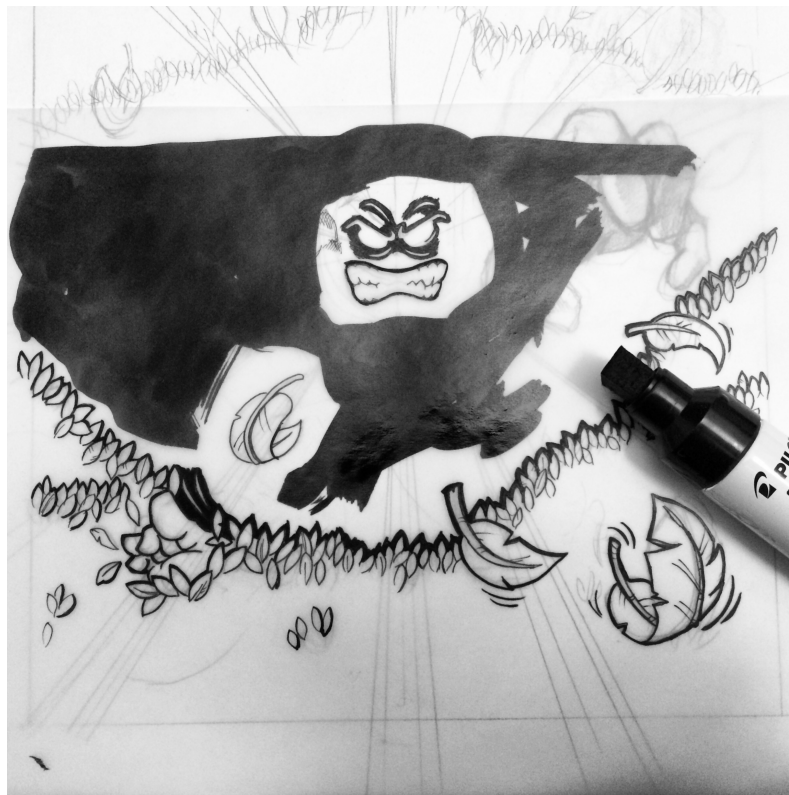




Fig. 22. (Todas las imágenes) Trazos en tinta, incluyendo una preparación para un montaje multiplano.

3.5.5 Digitalización.

Para digitalizar las imágenes se emplea un *scanner* de escritorio ajustado para imágenes a blanco y negro en resolución de 600 pixeles por pulgada cuadrada, convirtiéndolos en archivos en formato jpg en escala de grises, organizándolos por paneles para facilitar la composición digital en el programa Adobe Photoshop (fig. 23).

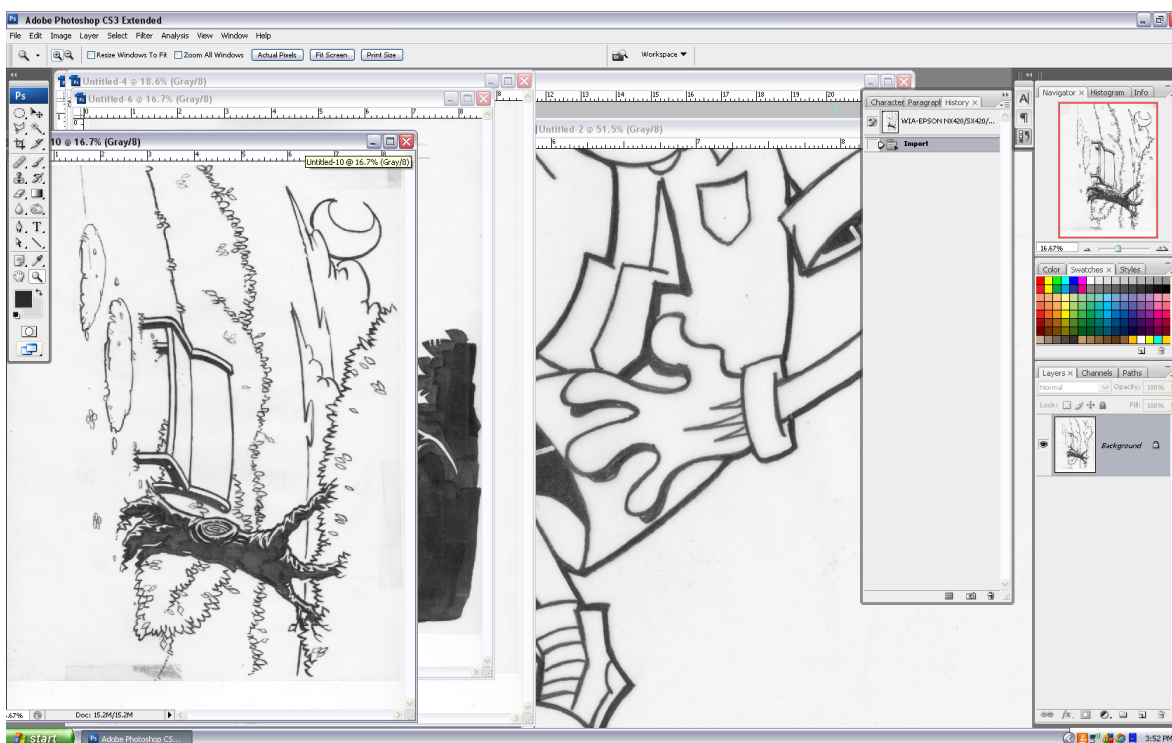


Fig. 23. Digitalización de los trazos, separados por planos.

Los planos se vacían en un sólo proyecto (separado por capas) para terminar de contrastarse y corregir cualquier error en la tonalidad del trazo (marcadores, tinta china y pinceles tienen diferentes niveles de saturación). Empleando los modos de capa se elimina la parte blanca de los trazos y se aíslan.

Los diversos páneles de la secuencia se complementan mediante el uso de la versión digital de los *screentones*. Originalmente, éstos eran láminas de acetato transparente que contaban con patrones, degradados y texturas que se pegaban sobre los trazos de tinta antes de fotografiarse para ser impresos, aportando una dimensión adicional de tonos sin usar tintas adicionales. En el caso de la aplicación digital, se usan para replicar la apariencia de las tiras cómicas impresas (fig. 24).

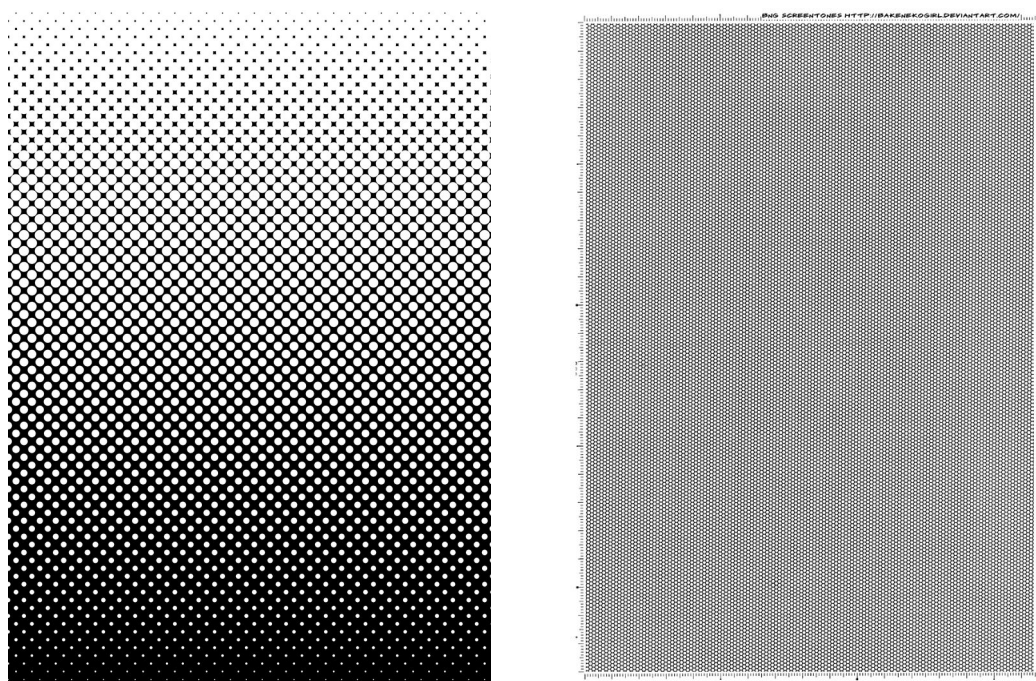


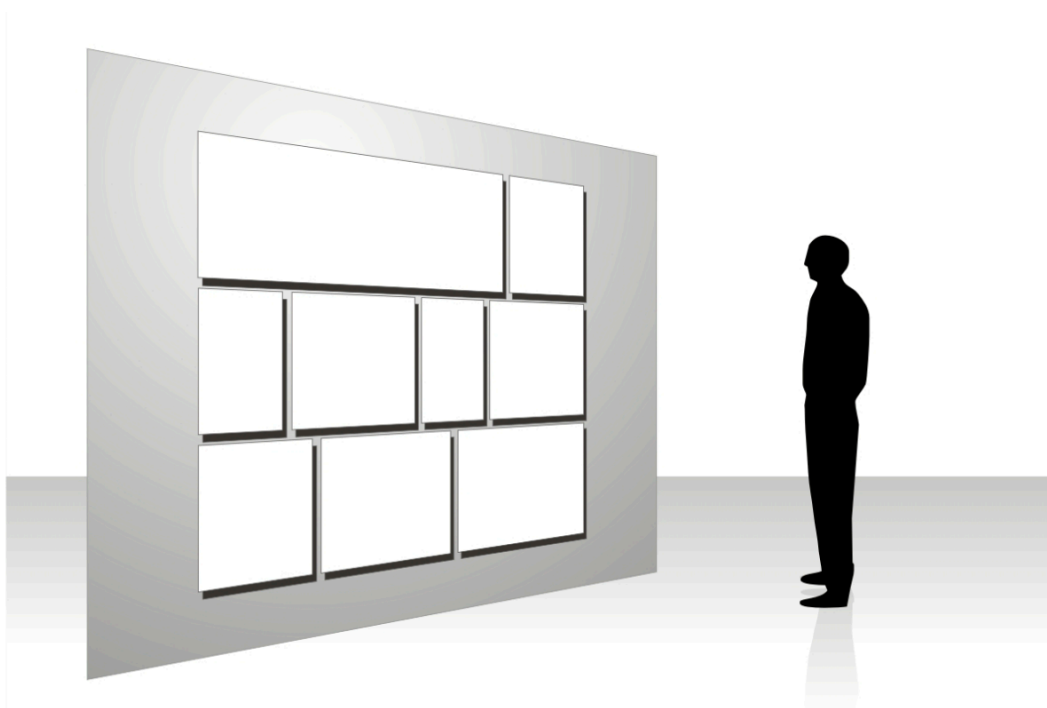
Fig. 23. *Screentone* tipo degradado (derecha) y textura (izquierda)



Fig. 24. Construcción digital de un panel compuesta de varios planos y color con *screentone*.

3.5.5 Montaje.

Los archivos terminados se mandan a imprimir en impresora de inyección de tinta de gran formato (*plotter* digital) con tinta y papel brillante de calidad de archivo (libre de ácido) para evitar el fotodegradamiento (decoloración por luz ultravioleta). Las impresiones se montan con pegamento y sellador en bastidores de madera (son montajes rebasados, no tienen marco) y se disponen en la secuencia de tira cómica sobre las mamparas o superficie de exposición (fig. 24 y 25).



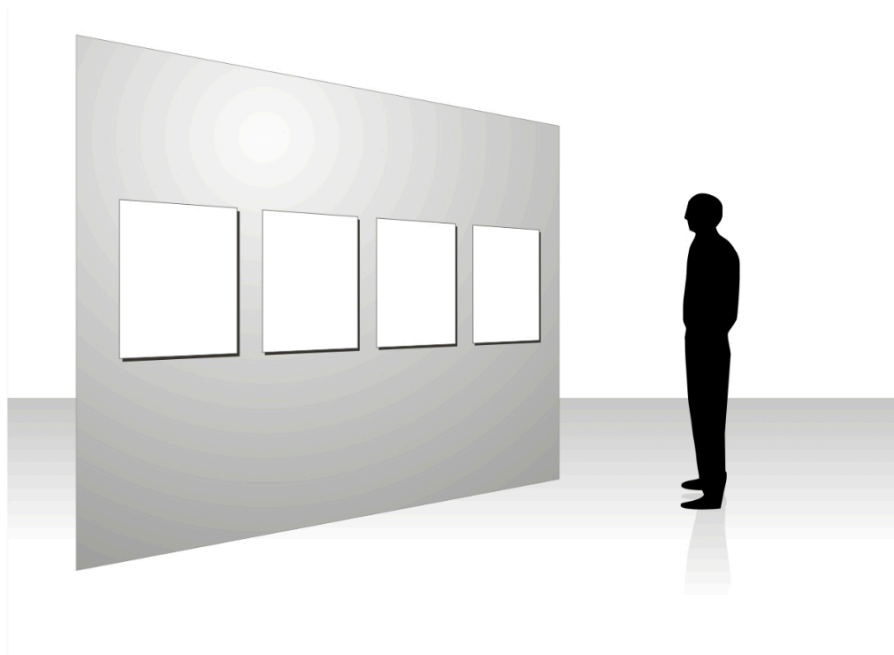


Fig. 24. Disposición de los bastidores con los paneles de la secuencia sobre la mampara en la galería.

Adicionalmente, se emplea flexografía (corte de vinil engomado) para poner el título de la historieta sobre la superficie de montaje.

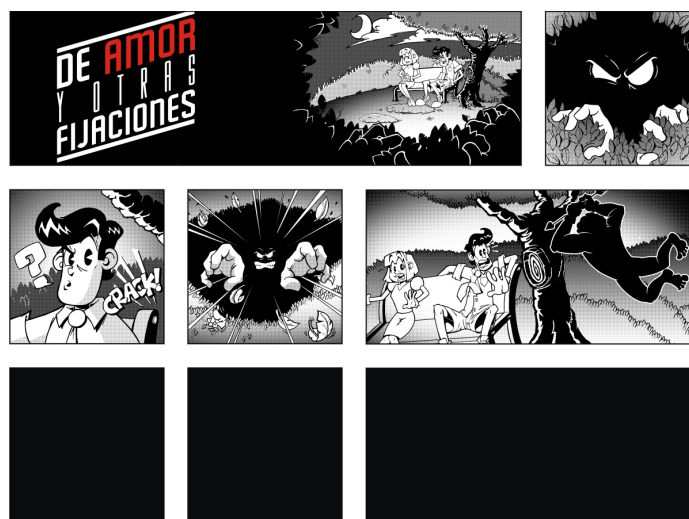


Fig. 25. Maquetación del montaje de la pieza terminada. Cada cuadro corresponde a un bastidor con su respectiva impresión.

IV CONCLUSIÓN.

Parte I: Respondiendo preguntas con otras preguntas.

Los elementos del universo de estudio planteado en la obra han probado ser una fascinante fuente de reflexión sobre la complejidad de la cultura, la sociedad, las personas y sus sentimientos. Aún con todos los filtros que el autor ha designado para limitar la extensión del imaginario popular, las posibles lecturas que se pueden generar en este ejercicio son muchas. Además, tratar de imprimirle una vis cómica a dichas lecturas produce instancias adicionales de interpretación y resulta en otras lecturas aún mas profundas y complejas.

Para el artista, el reto principal que enfrenta cuando busca plasmar una visión particular del mundo es mantener íntegra esa misma visión después de analizarla a conciencia. Cuando se articula un discurso que gira alrededor del imaginario popular se asume que gracias a su origen compartido se facilita el proceso de interpretación de la obra en el espectador, y eso contribuye a la contundencia a la que aspira el autor. En la práctica, cuestionar los elementos socioculturales que se dan por sentado se convertiría en un factor que impacta y pone en tela de juicio los resultados de cada etapa del proceso creativo: ¿qué tan amplio y reconocido es nuestro bagaje cultural compartido?, ¿qué tanto lo afectan o modifican los factores económicos, sociales, y regionales?, ¿cómo reducen estos factores el universo conceptual de la obra?, ¿se puede aseverar que la gran

mayoría del público identificará los elementos ideológicos e iconográficos que conforman la obra?, ¿puede la edad del espectador ser un limitante que afecte la identificación de los conceptos del amor romántico? Todos estos cuestionamientos fueron retos y filtros que moldearon los fundamentos sobre los que se construyó el discurso.

El soporte, por su cuenta, presentó sus propios retos. Se sobreentiende que la caricatura humorística es vehículo para un chiste. Es una narrativa visual secuencial que tiene un desenlace que produce risa. Pero, ¿qué tanto afectan en el espectador las preconcepciones que pudiera tener sobre el medio?. ¿Pudiera ser un detractor para la trascendencia del discurso estar construido en un soporte tan ubíquo, tan popular?. ¿Existe un número de paneles específico que facilite la lectura de la obra?, ¿acaso el humor del soporte pudiera obrar en detrimento de la seriedad del discurso?

PARTE II: ASPIRANDO A LA TRASCENDENCIA DE LA OBRA: LA RESONANCIA CON EL ESPECTADOR... Y CÓMO CONTARLE UN BUEN CHISTE.

fijación.

sust. Preocupación anormal por una idea, deseo u objeto del deseo.

Diccionario de Psicología de Cambridge, 1era. edición.

Desde su concepción, la obra representa para el autor mucho mas que una serie de historietas sobre el amor, que fueron impresas en gran formato y puestas en exposición. Es la oportunidad de convertir una galería en la sección de tiras cómicas que aparecía los domingos en el periódico, y poder transportar al espectador a un lugar que ya conoce, pero al mismo tiempo es completamente diferente. El autor aspira a trascender con su discurso mientras comparte un espacio en común con la audiencia. En otras palabras, es un artilugio creado para conectar con el público y mostrarle una faceta poco conocida de una idea familiar, con la esperanza de desencadenar en el espectador la reflexión y el replanteamiento de lo que le rodea. Todo como resultado de un proceso propio en donde el autor, también, ha reconsiderado su entorno y lo que simboliza para él.

O quizá, a fin de cuentas, solo logre que la gente se ría.

Quizá se sientan incómodas mientras recorren con la vista las paredes de una galería. Quizá algunas personas se identifiquen con las ideas planteadas. Quizá no encuentren el valor o atractivo para un discurso que cuestiona las cosas que se dan por sentado. Independientemente de su reacción, la última etapa del proceso mediante el cual se creó *De amor y otras fijaciones* está en la respuesta del público. Nunca se ha abordado como un diálogo cerrado, sino como un invitación a cuestionar lo que nos rodea, con la risa como nexos y catalizador.

Luego entonces, la obra existe plenamente cuando el artista la deja ir. En un mismo ejercicio la obra se expone y el autor también. En esta parte del proceso, el público, en mayor o menor medida, toma cada idea plasmada; la interpreta una vez mas y (si así lo desea) se lleva consigo una parte, regresándola de este modo al espacio sociocultural del que fue tomada en un principio. De vuelta al imaginario popular que la originó en una primera instancia. Ahí, en ese tiempo y espacio en donde la gente acostumbra regalar barras de grasa con azúcar y plantas muertas al objeto de su afecto. Ahí donde ser empalado en el pecho es un suceso afortunado. Ahí donde se cuentan los chistes de amor y otras fijaciones.

V BIBLIOGRAFÍA.

Agudelo, P.A. (2011). *(Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales*. Recuperado el 3 de marzo de 2013 de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/view/11840>

Asa, B. A. (1999) *An anatomy of humor*. Piscataway, NJ: Transaction Publishers.

Backer, D. (2006) *A Brief History of Political Cartoons*. Recuperado el 3 de marzo de 2013 de <http://xroads.virginia.edu/~ma96/puck/part1.html>

Bolaños, L. (2008) *100 años de historieta en México*. Recuperado el 26 de marzo de <http://artes9.com/2008/04/23/100-anos-de-historieta-en-mexico-los-pioneros/>

Breton, André (1997). *Anthology of Black Humor* (Traducción de Mark Polizotti). San Francisco, CA:City Lights.

Cawelti, J.G. (1976) *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture Chicago*. IL:The University of Chicago Press.

Hignite, T. (2007) *In the Studio: Visits With Contemporary Cartoonists*. New Haven CT: Yale University Press.

Jiménez, A. (1968). *Nueva Picardía Mexicana* (48a. edición). México: Editorial Diana.

Karandashev, V. (2015). *A Cultural Perspective on Romantic Love. Online Readings in Psychology and Culture* Recuperado el 17 de septiembre de 2015 de <http://dx.doi.org/10.9707/2307-0919.1135>

Lazarus, Clifford N. (2012). *Think Sarcasm is Funny? Think Again*. Recuperado el 20 de abril de 2013 de <http://www.psychologytoday.com/blog/think-well/201206/think-sarcasm-is-funny-think-again>

Lynch, O.H. (2002). *Humorous Communication: Finding a Place For Humor in Communications Research*. Recuperado el 1ro. de junio de 2013 de <http://docplayer.net/360386-Humorous-communication-finding-a-place-for-humor-in-communication-research.html>

McCloud, S. (1993). *Understanding Comics (The Invisible Art)*. New York, NY:HarperCollins Publishers.

McPhee, C.P., Orenstein, N.M. (2011). *Infinite Jest: Caricature from Leonardo To Levine*. Nueva York, NY: Metropolitan Museum of Art/Yale University.

Moreno, H.C. (2003). *Un Cursi (1842)*. Recuperado el 26 de mayo de 2013 de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/cursi.html>

Nobleman, M. T. (2011). *The Challenge of Comedy*. Deloit, WI: Springboard® English Textual Power.

Olalquiaga, C. (1998). *El reino artificial: Sobre la experiencia Kitsch*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Peckham, M. (1951). *Toward a Theory of Romanticism*, recuperado el 20 de marzo de 2013 de http://www.jstor.org/stable/459586?seq=1#page_scan_tab_contents

Petty, J. (2006). A Brief History of Comic Books. Recuperado el 2 de junio de 2013 de <http://comics.ha.com/images/HoC.pdf>

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (23.aed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Romeo, A y Domenech, L. (2005). *El Romanticismo*, recuperado el el 20 de marzo de 2013 de http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/LARRA/f_larra_romanticismo_caracteristicas.pdf

Rosales, H. (2004). *Cultura Popular: Definiciones y Acciones*. Recuperado el 22 de octubre de 2012 de <http://trabajaen.conaculta.gob.mx/convoca/anexos/Cultura%20popular%20Definiciones%20y%20acciones.PDF>

Segovia, C. (2012). *Totalitarismo Kitsch*. Recuperado el 1ro. de junio de 2013 de <http://elbuho.aafi.es/segovia.pdf>

Shakespeare, W. (1603). *Hamlet/Romeo y Julieta* (34ta. ed.), Madrid: Editorial Edaf.

Surrel, J. (2004). *Screenplay by Disney*. New York, NY: Disney Editions.

Valis, N. (2003) *The Culture of Cursileria: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham, NC: Duke University Press.

Witek, Joseph (1989). *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Yentzen, E. (16 de Octubre de 2008). *Teoría General de la Creatividad*. Recuperado el 26 de Marzo de 2013, de <http://www.scribd.com/doc/6952795/Yentzen-Eduardo-Teoria-General-de-la-Creatividad>