



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA REPRESENTACIÓN DE LA POESÍA EN *OTRO DÍA* DE JOSÉ IGNACIO
SOLÓRZANO, JIS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

MARCOS ALBERTO BERMÚDEZ TORRES

ASESOR

DR. ROBERTO CRUZ ARZABAL

CIUDAD DE MÉXICO

2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CADA PASO GANADO PARA LA BANDERA DE LA CERTEZA,
VOLVÍA A ABRIRSE ANTE ELLOS EL MAR DE LAS PREGUNTAS.



para Miguel

Índice

Índice.....	5
Índice de figuras.....	6
Agradecimientos.....	8
Introducción.....	9
I. <i>Otro día</i> como obra intermedial.....	16
<i>Otro día y las referencias intermediales</i>	20
<i>Otro día y la forma breve</i>	28
II. Tematización de la poesía: el poema, el poeta y la inspiración.....	38
<i>El poema</i>	39
<i>El poeta</i>	44
<i>El origen de la poesía</i>	51
III. Interpretación ideológica de <i>Otro día</i>	57
<i>Otro día como ejemplo de cinismo ideológico</i>	57
<i>La poesía y la producción ideológica</i>	66
Conclusiones.....	74
Bibliografía.....	78

Índice de figuras

1	Propuesta de análisis.....	19
2	8 septiembre 2016 Jis	20
3	1 de septiembre 2016 Jis.....	22
4	22 de diciembre 2014 Jis.....	24
5	22 de agosto 2016 Jis.....	26
6	18 de abril 2017 José Ignacio Solórzano.....	27
7	30 de enero 2017 José Ignacio Solórzano.....	30
8	28 de noviembre 2017 José Ignacio Solórzano.....	31
9	16 de febrero 2016 Jis.....	33 y 59
10	10 de septiembre 2016 Jis.....	33
11	3 de septiembre 2013 José Ignacio Solórzano.....	34
12	9 de marzo 2017 Jis.....	35
13	26 de octubre 2018 José Ignacio Solórzano.....	35
14	27 de mayo 2013 José Ignacio Solórzano.....	40
15	14 de agosto 2015 Jis.....	41
16	15 de julio 2016 José Ignacio Solórzano.....	42
17	21 de agosto 2019 José Ignacio Solórzano.....	43
18	7 de septiembre 2016 José Ignacio Solórzano.....	45
19	15 de febrero 2012 Jis.....	46
20	22 de marzo 2015 Jis.....	46 y 61
21	17 de mayo 2016 José Ignacio Solórzano.....	48
22	26 de agosto 2016 Jis.....	49
23	12 de septiembre 2014 Jis.....	52 y 61

24	2 de junio 2013 Jis.....	53
25	29 de marzo 2015 Jis.....	55 y 71
26	12 septiembre 2016 Jis.....	65
27	26 de marzo de 2017 Jis.....	64
28	José Ignacio Solórzano 13 de mayo 2019.....	67
29	4 de enero 2017 José Ignacio Solórzano.....	69
30	14 de octubre 2016 Jis.....	70
31	5 de junio 2017 José Ignacio Solórzano.....	72

Agradecimientos

A mis padres.

A mis hermanxs.

A los Burger Friends (Caldo y Edgar).

Al 21 de diciembre (Alvar, Uhthoff, Javo y Jules).

A los Bebés Buda (Samantha, Alonso, Nahja, Diana, Moni, Fredy, Lazo y Quique).

A Toro y Franco por su amistad y clases.

A Tamayo y Nora.

A Chapi y Jocsan.

A Nikol.

A mi asesor por su paciencia e interés en el proyecto.

A Jis por darme tema de tesis y crear las viñetas que me acompañaron en la carrera.

A los profesores que me enseñaron la importancia del trabajo duro, honesto y desinteresado en torno al conocimiento.

A mis tías, primxs y sobrinxs.

A la casa del maestro por ser un espacio de crecimiento laboral y personal.

A la UNAM y a la UTokyo.

A México y Japón.

Introducción

El desarrollo histórico de la caricatura en México ha estado ligado a coyunturas políticas y al estado del proyecto moderno de libertad de expresión. Dependiendo de los conflictos sociales y el nivel de censura, la caricatura ha tenido un tono mayor de combate y oposición política con más o menos impacto, o se ha encargado más bien de la sátira social. Formalmente transita desde el chiste u ocurrencia a formas más complejas de humorismo y las posibilidades entre ellas.

Siguiendo esa premisa general, un momento en que podemos hablar de una generación relevante de caricaturistas es el Porfiriato. Respaldados por la libertad de expresión contemplada en la constitución de 1857, ellos hacen de la caricatura “el gran recurso catártico del pueblo”, el cual “certifica la cuantía de la opresión y, de paso, celebra las virtudes cívicas de los dibujantes, el riesgo ciertamente físico que implica cada dibujo” (Monsiváis “La distorsión es la semejanza” 31). En este periodo se ubican José María Villasana, José Guadalupe Posada, Álvaro Pruneda, Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carreón, los cuales trabajaron en publicaciones como *El Ahuizote*, *El hijo del Ahuizote*, *El Ahuizote Jacobino*, *El diablillo Rojo*, *México Nuevo* y *El Colmillo Público*. Con el estallido de la Revolución, la caricatura crítica tiene su contraparte conservadora organizada en torno a la revista *Multicolor* con artistas como Ernesto García Cabral, Pérez y Soto, Santiago R. de la Vega e Islas Allende. Tanto el ala liberal como la conservadora cuentan con una enorme calidad artística y tendrán impacto en décadas siguientes.

Tras el fin de la Revolución y la hegemonía callista implantada, la caricatura dejó de tener impacto político y funcionó bajo el cobijo del poder. Su objetivo ya no era la lucha

ideológica sino “la publicidad de la era moderna” (Monsiváis “La distorsión es la semejanza” 34). El campo de la caricatura estuvo dominado al menos tres décadas por Ernesto García Cabral, El chango, ya presente en los tiempos revolucionarios, y Miguel Covarrubias, El chamaco, ambos con un estilo cosmopolita e influido por corrientes como el *art nouveau* y el *art déco*. En esta época, y hasta 1950, se desarrolla también una sátira social que depende fuertemente del “desfile de tipos y arquetipos” (Monsiváis “La distorsión es la semejanza” 35). Dentro de este género destaca Andrés Audiffred, que abonó a conceptos como “la mexicanidad” y unidad nacional, puntos centrales de la ideología priista que permeará por varias décadas.

En los cincuenta, Abel Quezada sustituye ese paradigma y usa los tipos nacionales de manera más comprometida. Su contribución principal es que “transforma el cartón político para adecuarlo a los requerimientos de nueva expresión, de sustitución del chiste por el sentido del humor, de burla *cultural* (mucho más que política) del PRI y sus verborragias” (Monsiváis “Epílogo” 304). Esta línea es continuada por Eduardo del Río, Rius, en los sesenta, pues a través de historietas como *Los Supermachos* y *Los Agachados* usa el humor con fines propagandísticos y pedagógicos, luchando por ampliar el campo y eficacia de la libertad de expresión. Gracias al trabajo de Quezada y Rius en los setenta se conforma una generación llamada en años siguientes como la ‘vieja guardia’, a la cual se le suman Rogelio Naranjo, Helio Flores y Bulmaro Castellanos Loza, “Magú”.

Gracias a la experiencia previa, desde finales de los setenta hasta principios de los noventa se consolida una nueva generación de caricaturistas entre los que se encuentran Rafael Barajas “El Fisgón”, Manuel Ahumada, Antonio Helguera, “Rocha”, “Efrén”, Luis Fernando, “Falcón”, José Trinidad Camacho “Trino” y José Ignacio Solórzano “Jis”. Prueba del cambio generacional es que ellos se sienten más cómodos con la denominación

monero que con las de caricaturista o ilustrador (García 253). El relativo incremento de libertades sociales y políticas con respecto a la generación anterior hace posible la convivencia del dibujo abiertamente político con otros que ya no ven este tema con la misma urgencia que antes. De acuerdo con Trino, los *moneros* de la vieja guardia “vivieron un México represivo y sus cartones eran irreverentes y defendían una postura con valentía. Nosotros, la nueva generación, tenemos una realidad política diferente y abierta, todo eso gracias a que ellos ampliaron la visión” (García 282). Jis y Trino son citados continuamente como el caso extremo de caricatura divergente de los temas y motivos tradicionales.

En contraste con lo conservador de su lugar de origen (Guadalajara) y quizás motivados por eso, estos *moneros* innovaron con un estilo basado en un “humor irreverente y escatológico” (García 248), que incluye reflexiones sobre el sexo, los desechos humanos, las drogas o la pornografía. En sus inicios esto les provocó censuras y reconvenciones públicas de personajes como Carlos Monsiváis, Luis González de Alba y colegas como Magú y El Fisgón, que reprochaban su falta de compromiso político (Villarreal 1 y 2). Finalmente su trayectoria —que inicia con la revista local *El galimatías*, continúa con el suplemento *másomenos* de *unomásuno* y se consolida en *La Jornada*— les dio un lugar importante dentro de la tradición de la caricatura en México, cuya aportación en conjunto más influyente son los personajes de *El Santos* y *la Tetona Mendoza*.

José Ignacio Solórzano (21 de septiembre de 1963) a pesar de funcionar armónicamente en la dupla con Trino, ha trabajado por su cuenta en periódicos como *Siglo XXI* y en publicaciones de la cadena Multimedios como *Público* o *Milenio diario*, en el cual todavía participa con la serie de cartones *Otro día*, objeto de esta tesis. En ésta puede verse más claramente su estilo particular. A diferencia de Trino, que sí se considera un crítico del sistema aunque sin tener un tono militante (García 283), Jis se muestra aún más ajeno a lo

que cotidianamente se entiende por política y prefiere temas más cercanos a la filosofía, la estética y la cultura. Esta apertura a nuevos intereses y no estar ligado a una función pragmática inmediata de denuncia ha provocado que sus cartones sean un espacio sumamente productivo para la innovación y experimentación de este género dentro de la tradición.

Entre esos aspectos innovadores, uno muy interesante es el contacto de la caricatura con otros medios o artes, y hacer de éste un tema dentro de la obra misma. Para los estudios literarios, uno de estos cruces pertinentes es la relación entre caricatura y poesía. Ya se ha mencionado con anterioridad —incluso por Jis mismo— que las viñetas presentan puntos en común con la literatura y géneros líricos como el *haiku*¹. Sin embargo, hasta el momento no existe un estudio que ahonde en esta observación y señale qué aspectos estilísticos o formales de los cartones la sostienen. Asimismo, tampoco se ha hecho mención de otras posibles relaciones intermediales relacionadas con la poesía, como las referencias al fenómeno poético².

Tomando en cuenta estos vacíos, el objetivo de esta tesis consiste en exponer de manera más detallada y apoyada en herramientas teóricas la relación que la obra establece con la poesía. Para lograr esto primero fue necesario elaborar un corpus con todas las viñetas que hiciesen alguna referencia directa a lo poético a partir de los ejemplos que el autor publica en sus redes sociales (en específico, una página y un perfil de Facebook). Por razones de practicidad se decidió delimitar la investigación a dichos medios, pues son la

¹ “Creo que uno de los aspectos bonitos de este género artístico llamado caricatura es su carácter híbrido; unas veces está más cerca de las artes gráficas y otras se aproxima a expresiones de la literatura como la poesía, el haikú o el cuento, pero casi siempre se queda en la zona perdida ésa que ya les pertenece” (García 253). Cfr. “No creo equivocarme al afirmar que lo que hace Jis es arte sacro. Se trata de un grafista cercano a lo poético. Sus cartones (chocante anglicismo) son como haikus: concisos, filosos y desconcertantes” (Fernández).

² Se entiende aquí por fenómeno poético el conjunto de elementos implicados en la poesía como hecho cultural, lo cual incluye su producción, el producto poético en sí y su recepción.

manera más fácil de acceder a los cartones actualmente, constituyen una muestra representativa de la obra y no presentan diferencias respecto a las versiones impresas. Una vez hecha esta selección se realizó el análisis formal y temático de los cartones, tomando en cuenta tanto la parte verbal como la visual de cada uno.

Los resultados de dicha labor están organizados de acuerdo a tres perspectivas diferentes de análisis. La primera, contemplada en el capítulo 1, trata de la caracterización de *Otro día* como obra intermedial. En este apartado se estudia la obra a partir de las relaciones que sostiene desde su medio, la caricatura, con la poesía. La decisión de considerar en este estudio estas artes como medios y no géneros o modos parte de la noción de que ambas en su desarrollo histórico han desarrollado estrategias propias y distinguibles a partir de las cuales expresar cierto contenido. La definición de medio utilizada aquí por lo tanto es la de un “canal o sistema de comunicación”³ (Schmidt apud Rippl 9) funcional e identificable a un nivel cultural. Aclarado esto, hay dos posibilidades principales en las que la caricatura y la poesía interactúan. Una son las *referencias intermediales*, concepción estrecha de intermedialidad propuesta por Irina O. Rajewsky (2005) que consiste en la presencia efectiva de un sólo medio (la caricatura) evocando con sus recursos a un medio otro (la poesía). Esto a su vez puede darse a través de menciones directas, atmósferas que recuerdan a lo poético y cartones metaintermediales que hablan sobre el cruce de ambos medios. La otra posibilidad es el uso de la brevedad como metaforma en común entre las viñetas y la poesía. En esta sección, a partir del estudio de lo breve en las tradiciones literarias oriental y occidental realizado por Stephen Reckert en el libro *Más allá de las neblinas de noviembre* (2001), se describe la utilización y apropiación que *Otro día* hace de recursos históricamente cultivados dentro del paradigma de lo mínimo.

³ “channel or system of communication”. Traducción propia. A partir de aquí todas lo son.

En el capítulo 2 se retoma el punto de las referencias intermediales, sólo que en lugar de hablar de cómo aparecen formalmente como en el capítulo uno, se describe su aspecto temático. En particular, se consideran tres apartados diferentes. El primero está orientado al poema y cómo aparece cuando es mencionado, siendo las diferentes posibilidades: referencias a lo poético en general, poema como ejemplo concreto, poema como acción y poema como escritura. Después se le otorga un lugar al poeta. En esta parte se señala principalmente la manera en la que se satirizan o suscriben lugares comunes en torno a la producción poética. En último lugar también se considera el origen de la poesía, habiendo dos grupos importantes: aquellas viñetas que le asignan una procedencia material y aquellas que la estiman como el resultado de fenómenos metafísicos.

Finalmente, el tercer capítulo consiste en retomar algunas de las características de la obra planteadas en los dos capítulos anteriores para analizarlas desde una perspectiva ideológica, haciendo énfasis en dos aspectos en particular. El primero es la manera en la que *Otro día* hace uso del *cinismo* como ideología, para lo cual se retoman las definiciones de dichos conceptos dados por Slavoj Žižek en *El sublime objeto de la ideología* (1992). El segundo trata de la forma en la que algunos cartones hacen referencia a la producción ideológica de la serie. En dicha sección interesa sobre todo la ilustración del proceso poético como homólogo al modelo de historización planteado por Fredric Jameson en *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1989). Ambos análisis se hacen tomando en cuenta el contexto de antagonismo entre la caricatura y la poesía como formas históricas de representación.

Una vez agotados los puntos anteriores, se procederá a su recapitulación en la sección de conclusiones. De esta manera la tesis presentará un ejemplo concreto en el cual la literatura está en diálogo con otro medio que previamente no había sido tomado en

cuenta aún por la crítica. Se espera contribuir a valorar la obra de Jis porque representa un ejemplo de creación original y compleja escrita en español que cuestiona categorías como la división entre alta y baja cultura, la partición de las artes y el valor de algunos medios sobre otros.

Capítulo 1: *Otro día* como obra intermedial

La *intermedialidad* es un concepto relativamente nuevo que tiene como antecedente disciplinar los estudios interartísticos. Estos buscaban dar cuenta de la relación entre formas artísticas de la alta cultura, como la que hay entre la literatura y la pintura, mediante conceptos como la ecfrosis. Por su mutabilidad y sus inestables bases ontológicas, el concepto de “Arte” dejó de ser útil para pensar productos culturales y fenómenos cada vez más complejos que no cabían en su esquema (Clüver 28-30). Es por eso que se optó por virar al de *medio*. Varios académicos (especialmente del mundo germánico) contribuyeron a este cambio, aunque se considera que Aage Hansen-Löve fue el primero en usar el término “Intermedialität” en 1983 (Clüver 32).

Sin embargo, no existe y no es posible llegar a un acuerdo sobre qué se entiende por *medio*. Desde el nacimiento de los estudios intermediales como disciplina, estos se han configurado como “un fenómeno comprensivo que incluye todas las relaciones, tópicos, y asuntos investigados tradicionalmente por los estudios interartísticos”⁴ (Clüver 32). En lugar de definir un único objeto de estudio, los estudios intermediales han establecido tipologías y clasificaciones funcionales que sirven como guía para el análisis de obras concretas.

Otro día de José Ignacio Solórzano es en sí misma una obra intermedial, pues desde una perspectiva semiótica, es un ejemplo de *combinación de medios*⁵ (Rajewsky 51). Como

⁴ “a comprehensive phenomenon that includes all the relations, topics, and issues traditionally investigated by Interarts Studies”.

⁵ También conocido como multi-media, pluri-media o *mixed media*. Se trata de la traducción de “media combination”, categoría propuesta por Irina O. Rajewsky como una de las tres acepciones estrechas de intermedialidad que la autora establece para el análisis de configuraciones mediales concretas, en oposición a

cualquier otra viñeta, mezcla lo visual y verbal para crear una propuesta comunicativa nueva en la que estos se complementen. Sin embargo, el objetivo de este estudio no se centra en las relaciones del texto y la imagen al interior de la caricatura, aunque se les haga referencia tangencialmente. El enfoque que se busca explorar considera a la caricatura como un nuevo medio con recursos y estrategias propias, como ejemplo de lo que Jens Schröter llama intermedialidad sintética (*synthetic intermediality*): “el proceso de una fusión (sexualmente connotada) de varios medios en un nuevo medio —el intermedio— que en principio es más que la suma de sus partes”⁶ (Schröter, apud Rippl 13). Este medio caricatura, a su vez, entra en contacto de diferentes maneras con el medio poético⁷, entendido como cierta configuración cultural e histórica del medio verbal asociado a la subjetividad, lirismo, enunciación y autoproducción.

Tomando en cuenta lo anterior, este capítulo se enfoca en dos relaciones entre los medios caricatura y poesía que tienen una importancia fundamental para la estructura de la obra. La primera es la manera en que Jis evoca o refiere con sus propios recursos elementos exclusivos de la dimensión verbal de la poesía. La segunda refiere al hecho de que tanto las viñetas de Jis como la poesía breve canónica (arte culto, escrito) son variantes de un mismo

definiciones amplias que la contemplan como condición fundamental del análisis (47). El concepto se refiere a productos en los que dos o más medios, convencionales y distinguibles en su propia materialidad, colaboran para la creación de un todo significativo mayor (ópera, cine, caricatura, cómics, etc). Las otras dos posibilidades contempladas son la transposición medial (*medial transposition*), en la que un producto específico se traduce a otro medio (adaptación de un libro al cine), y las referencias intermediales (*intermedial references*), en las que un medio evoca o imita con sus propias herramientas a un medio ‘otro’ (51-53).

⁶ “the process of a (sexually connoted) fusion of several media into a new medium -the intermedium- that supposedly is more than the sum of its parts”. Por su definición, esta categoría coincide en gran medida con la *combinación de medios* de Rajewsky descrita en la nota anterior. La diferencia es que ésta se enfoca en la interacción que medios semióticos convencionales tienen para la producción de una nueva obra, mientras que Schröter hace énfasis en que ese proceso supone casi siempre la creación de un nuevo medio. Dependiendo qué perspectiva se adopte, el cine o la caricatura pueden considerarse productos multimediales o medios sintéticos.

⁷ Esta afirmación no presupone que la relación entre la caricatura y la poesía sea biunívoca. La caricatura también entra en contacto con otro tipo de géneros breves, como podría ser el refrán, el dicho popular, el albur o la minificción. Sin embargo, el enfoque escogido para este estudio se limita a explorar el contacto con lo poético.

paradigma comunicativo que tienen en común la miniaturización y condensación como principales elementos significantes. En esta sección se propondrá la brevedad como metaforma funcional en dichos medios.

Cabe aclarar que ambas relaciones ocurren en niveles diferentes de análisis. La primera pertenece a las referencias intermediales (*intermedial references*): “estrategias constitutivas de sentido que contribuyen a la significación general del producto medial: éste usa los recursos propios de su medio, ya sea para referir a un trabajo individual y específico producido en otro (...), o para referir a un subsistema medial específico (...) o a otro medio *qua sistema*”⁸ (Rajewsky 53). Algo importante que aclarar es que en esta concepción de intermedialidad se considera que sólo un medio está presente materialmente en oposición con el referido. De ahí que en esta sección interesará sobre todo destacar cómo ocurre la representación visual y caricaturesca de la poesía, y la reflexión meta-medial implícita que esta operación necesariamente conlleva.

A su vez, el fenómeno estudiado en la segunda sección se puede clasificar como un caso de transmedialidad (*transmediality*) de la manera en que es entendida por Wolf como “fenómenos transmediales que no son específicos a medios individuales (motivos, variación temática, narratividad) y que aparecen a través de una variedad de diferentes medios”⁹ (apud Rippl 12) o como lo que Schröter llama intermedialidad transmedial o formal (*formal or transmedial intermediality*): “estructuras transmediales (como la ficcionalidad, ritmicidad, estrategias compositivas, serialidad) que no son específicas de

⁸ “meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in other medium (...), or to refer to a specific medial subsystem (...) or to another medium *qua system*”. Propuesta de categoría de Irina O. Rajewsky. Para ver su tipología completa véase nota 5.

⁹ “trans-medial phenomena that are non-specific to individual media (motifs, thematic variation, narrativity) and which appear across variety of different media”.

un solo medio, sino que pueden encontrarse en diferentes”¹⁰ (apud Rippl 13). De ahí que el punto central de este apartado sea analizar elementos estilísticos de las viñetas que confirmen que la brevedad efectivamente constituye una forma transmedial.

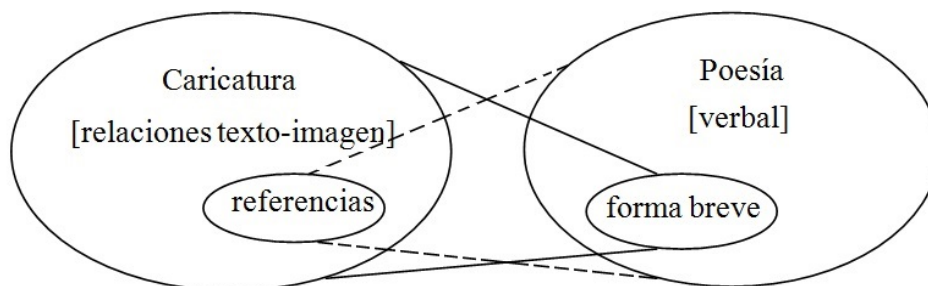


Fig. 1. Propuesta de análisis

En la figura 1 se sintetiza el análisis propuesto. Cada uno de los óvalos principales corresponde a los medios entre los que ocurren los fenómenos a estudiar, la caricatura y la poesía. Abajo, entre corchetes, se señalan los medios semióticos implicados. Las referencias se ubican tan sólo como una posibilidad dentro de la obra; dado que materialmente no está presente la poesía, su relación respecto a éstas se marca con líneas punteadas. En el caso de la forma breve, su uso es compartido por ambos medios, sin

¹⁰ “transmedial structures (such as fictionality, rhythmicity, compositional strategies, seriality) that are not specific to one medium but can be found in different media”. La diferencia entre las tipologías de Wolf y Schröter está en que el primero define fenómenos dentro de su visión de intermedialidad, concepto amplio que incluiría cualquier caso en que las fronteras mediales se crucen, mientras que el segundo propone maneras diferentes de entender o hablar sobre la intermedialidad, es decir, discursos intermediales. Por lo anterior, la postura de Wolf es ligeramente más adecuada para este análisis. Las otras posibilidades de su tipología son transposición intermedial (*intermedial transposition*, adaptación de un medio a otro), referencias / relaciones intermediales (*intermedial relations / references*, evocación de un medio en otro) y multi o plurimedialidad (*multi or plurimediality*, obras compuestas de varios medios). Por su parte Schröter además de la intermedialidad transmedial y la sintética (véase nota. 6) menciona la intermedialidad transformacional (*transformational intermediality*, representación de un medio en otro) y la intermedialidad ontológica u ontomedialidad (*ontological transmediality or ontomediality*, la afirmación de que ningún medio está ni ha estado realmente aislado) (Rippl 13-14).

embargo sólo representa una parte de lo poético, mientras que constituye la totalidad de *Otro día*.

Otro día y las referencias intermediales

El estilo artístico de Jis explora un terreno intermedio entre lo figurativo y lo abstracto. Dicha forma plástica abona y construye un contenido acontecimental¹¹ y efímero en las viñetas. Es posible trazar una relación entre la forma plástica y el tema de la poesía, aunque la mayor parte de las veces no es claro si la primera es así por estar sujeta a la segunda o porque sigue el estilo dictado por la obra en general. Sin embargo, sí hay ejemplos inequívocos en los cuales la parte visual de la caricatura evoca de manera casi explícita lo poético.



Fig. 2. 8 septiembre 2016 Jis¹²

¹¹ La noción de *acontecimiento* es un concepto importante dentro de la filosofía. En este estudio se suscribe la definición general dada por Slavoj Žižek, como “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que irrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido” (*Acontecimiento* 16).

¹² La etiqueta “Jis” corresponde a la página del autor en Facebook: <<https://m.facebook.com/lachora/>>. Por otro lado, “José Ignacio Solórzano” designará su perfil personal: <<https://www.facebook.com/profile.php?id=651992866>>.

El efecto humorístico de la viñeta correspondiente a la figura 2 depende del contraste de la acción del poeta de salir a buscar temas con su incapacidad para ver la verdadera naturaleza de su esposa. Para que esto funcione, el espectador del cartón de Jis debe tener una perspectiva privilegiada en la cual perciba justo aquello que el personaje masculino omite. Ésta se construye a partir de dos elementos, el cuadro de texto que aterriza la interpretación fijando el tema y situación en la que busca enfocarse y, probablemente más importante para el éxito del cartón, la caracterización visual de la musa, con la cual *interrefiere*¹³.

El aspecto más notorio de su representación son elementos que expresan su potencia sexual; está desnuda, con proporciones y postura que la hacen parecer deseable y con fluidos en la vulva. En la mitografía existen muchos antecedentes que establecen la misma relación entre energía creativa, erotismo y divinidad. El ejemplo más evidente es la diosa griega Baubo, representada en algunas de sus ilustraciones y figurillas como una mujer desnuda con las piernas abiertas montando una cerda o como un cuerpo sin cabeza cuyo rostro se encuentra en el torso y acaba en los genitales. Su atributo principal es “un tipo de *indecencia* benéfica, asociada al humor, a la risa y al placer de la fertilidad” (Sheridan). Su aparición en la mitología, en especial en el *Himno homérico a Deméter*, consiste en consolar a dicha diosa por la pérdida de Perséfone a través de gestos y burlas que la mueven a la risa. Tomando esto en cuenta, puede argumentarse que si bien Jis no hace una referencia directa a Baubo, sí se sirve de parte del imaginario cultural que ésta y otras diosas han formado a lo largo de los siglos. Además, la presencia de dicha tradición encaja muy bien con las viñetas, en parte por su relación con la poesía (sabemos de estos

¹³ A. Kibédi Varga establece una serie de criterios para la descripción de relaciones texto-imagen: 1. distinción entre el nivel del objeto y el metanivel discursivo, 2. simultaneidad o consecución del texto frente a la imagen, 3. unicidad o serialidad del objeto y 4. disposición idéntica o separada del texto e imagen, que en el segundo caso presenta las variantes: coexistencia (misma página sin referencia mutua), interreferencia (misma página con referencia mutua) y correferencia (diferente página con referencia mutua) (33-42).

personajes en gran medida por los poemas homéricos) y en parte por la dimensión humorística que seres como Baubo introducen.

Junto a los componentes sexual-eróticos que sirven de base para la representación hay otros que refuerzan la condición generadora de la musa. Se encuentra rodeada de chispas, estrellas, puntos, una luna y una corchea, con las que se crea un aura de misticismo o magia. Otras formas no claras emergen de su espalda y cabeza. Estos objetos son la manera que la caricatura tiene para suplir algo que no puede plasmarse enteramente de forma visual: la esencia poética, la inspiración o la energía creadora. Por lo tanto, este ejemplo no sólo tematiza la poesía, sino que realiza un “como si” (*as if*) de lo visual como poético, en lo que Rajewsky entiende como “cualidad de formación ilusoria”¹⁴ (54) de las referencias intermediales. Así es cómo la imagen confirma con gran independencia la premisa dada por el cuadro de texto, al grado que podría prescindir de éste. Incluso la condición de desplazamiento de la musa de su verdadera naturaleza también tiene una expresión visual al representarla realizando la labor doméstica de lavar los platos.



Fig. 3. 1 de septiembre 2016 Jis

¹⁴ “Illusion forming quality”.

En el ejemplo anterior la poesía no se trata como una característica latente, sino como una labor o técnica llevada a cabo por los personajes, los cuales discuten el proceso a través de un diálogo casual. A pesar de esto, el espacio y su representación visual va acorde con el lado romántico de la creación poética. El poeta se presenta como una suerte de explorador que se escabulle entre las ramas buscando en la naturaleza las ideas necesarias para su texto. Asimismo, esto se complementa con los tonos fríos del fondo, las líneas caprichosas del árbol y trazos rectos para marcar las sombras de los objetos con una textura particular. Además de esta creación plástica del ambiente, en la viñeta hay una referencia visual inequívoca a un aspecto de la poesía: la metáfora. Para Chantal Maillard esta figura del lenguaje se distingue de otras como la metonimia o la analogía en que “sintetiza, superponiéndolos, campos conceptuales distintos. Y, cuando más alejados estén estos entre sí y más sorprendente sea la <superposición>, mayor será su poder de innovación” (99). El pájaro cumple precisamente con dicho papel, pues a pesar de que sus metáforas parecen absurdas y descabelladas, tiene precisamente la habilidad intuitiva de encontrar relaciones no habituales, aspecto más importante que un lenguaje elevado o culto para la formación poética (por eso se dice que “gracias a él la poesía se armaba”). La viñeta complementa esta idea al evidenciar con la pura imagen uno de los mecanismos que hacen posible la integración de términos diferentes: la similitud visual, que en este caso se da entre la luna y el cacahuete. En resumen, este cartón en contraste con la figura 2 hace referencia a la poesía a partir de un aspecto técnico en el cual existe un punto de encuentro entre ambos medios.



Fig. 4. 22 de diciembre 2014 Jis

Ejemplos menos evidentes son los basados en la repetición de atmósferas y escenarios que se relacionan con la manera en que se aborda la poesía. La figura 4 se enfoca en representar un momento de inspiración previo al acto artístico, inmerso en un ambiente meditativo y sublime. El posible humor, más sutil que la mayoría de la obra, surge de la disonancia que la navidad como tema produce en un fondo que no le pertenece; incluso parece ser un mero pretexto para la escritura. La burla hacia el poeta es menor que en ejemplos como la figura 2, de ahí que sobre todo contraste con ésta en elementos como el color, al preferir el mismo tono azul de la figura 3. Dicha decisión contribuye a un efecto de sentido de profundidad y tranquilidad con la cual se busca llegar a la creación poética, reforzado por el globo de pensamiento, propio de la caricatura, que permite al espectador acceder al espacio íntimo del poeta. A parte de esto, se repite la misma luna menguante de las figuras 2 y 3. Si bien ésta es de por sí un motivo o tópico central de la lírica oriental y occidental, en este caso se introduce además la particularidad de estar a través de la ventana.

Para comprobar la eficacia y presencia de este recurso en su dimensión poética puede compararse el cartón con un ejemplo lírico que también lo usa. El siguiente es un *tanka*¹⁵ escrito por Eifuku Mon'in, poeta japonesa del periodo Kamakura:

Neya made mo	Penetrando aun hasta mi cuarto,
hana no ka fukáki	el perfume de flores
haru no yo no	en las noches de primavera
mado ni kasumerú	entra por la ventana
irigata no tsukí.	con la nebulosa luz de la luna.

(JCP, 395 apud Reckert 151)

El principal atributo de este poema consiste en hacer coincidir lo interior y personal, representado por el cuarto, con lo exterior, indicado por la presencia de las flores y la luna. Estos dos elementos invaden el lugar a través de una presencia casi fantasmagórica (de las flores llega sólo el aroma y de la luna la luz), de tal forma que los límites entre los objetos y los espacios se vuelven sumamente difusos. Dicha coincidencia de los contrarios es una preocupación central de la poética breve y se ahondará en ésta en el siguiente apartado. Por el momento, lo que merece ser destacado aquí es que el mismo efecto ocurre en la figura 4 gracias al mismo elemento lunar pero esta vez puesto visualmente. La ventana no sólo está abierta, sino que las cortinas soplan hacia adentro incrementando la sensación de irrupción del espacio íntimo. La luna forma parte del acontecimiento poético y psicológico del cartón, no como mero adorno sino ayudando a producirlo.

Las referencias intermediales en el sentido que se han analizado aquí suponen siempre un ejercicio de identidad y diferencia entre los medios en comunicación (Rajewski 55). Por un lado se trazan analogías entre diferentes recursos tratando de evidenciar

¹⁵ Composición tradicional poética japonesa que consta de cinco versos de 5-7-5-7-7 moras.

similitudes, como podría ser un efecto de sentido similar producido por cierto tono de color y una combinación de palabras específicas. Por otra parte, es evidente que estas cosas de ninguna manera serán nunca absolutamente equivalentes. El medio que refiere además de plasmar su visión sobre lo otro, también define sus propios límites o virtudes, es decir, se constituye a sí mismo (Rajewsky 57).

En las figuras 2, 3 y 4 las referencias pesan más del lado de la similitud, pues se privilegia mostrar la manera en que el dibujo y situaciones caricaturescas pueden representar y tematizar lo poético. Del lado de la diferencia la caricatura se coloca frente a la poesía como un medio orientado a una visión del mundo desacralizadora, práctica y estoica, frente lo ideal y sublime de lo poético. En *Otro día* hay viñetas que se enfocan en dicho aspecto y además lo expresan de forma explícita, en algo que podría considerarse una reflexión meta-intermedial.



Fig. 5. 22 de agosto 2016 Jis

La figura 5 también presenta el tópico de la luna nocturna a través de la ventana como en la figura 4, prefigurando una escena relacionada con algo profundo o dramático. Tal parece ser el caso al ver al personaje de la izquierda, al cual leemos y observamos primero por

convenciones de lectura occidentales. Éste se encuentra sumido en una auténtica crisis de identidad al verse confrontado con la contradicción entre una existencia material, representada por la carne, y la noción de un orden superior, ideal, representado por la poesía. Dicho lugar común, introducido y desarrollado dentro de la viñeta se subvierte cuando llegamos al diálogo del personaje femenino. Al colocarse en un nivel de consciencia superior, que corresponde a la consciencia del propio medio, le resta trascendencia al supuesto predicamento presentado con anterioridad. La caricatura establece su división respecto a lo poético y la performativa al introducir un personaje cuya función es ser disruptivo e irreverente.



Fig. 6. 18 de abril 2017 José Ignacio Solórzano

Algo similar ocurre en la figura 6. El tema central está orientado a confrontar la caricatura con la poesía, pero no tanto en aspectos técnicos, sino en implicaciones culturales y sociales de lo que es o no posible mostrar en cada uno de estos medios. En específico se retoma la discusión de la representación de la violencia y actos brutales. En el contexto del cartón, la poesía es mala candidata por varios motivos; si las heridas y sufrimiento del toro son aproximados a partir de la seriedad de una elegía el resultado

podría llegar a ser patético o irrespetuoso. Asimismo, estereotípicamente los poetas usarían un discurso figurado que trazaría una distancia u ocultamiento considerables entre los hechos y su representación. El extremo opuesto está marcado por el licenciado, caracterizado por un lenguaje plenamente descriptivo sin un grado de emotividad. Incluso el propio cartón le resta importancia a través de elementos formales: tiene medio cuerpo fuera del marco y él mismo debe dar cuenta de su presencia para no pasar desapercibido con un globo de pensamiento. La caricatura se presenta a sí misma como mejor opción, pues permite una representación casual, más ligera que la poética y más cercana que la legal. Igualmente, el humor sirve de recurso para revisar la violencia sin que esto suponga una revictimización o trauma.

Recapitulando, puede afirmarse que Jis no se limita a presentar lo poético como tema, sino que cuando le hace referencia utiliza los recursos de la caricatura para evocarla a pesar de su ausencia material. Se mencionaron tres variantes en que esto ocurre: ejemplos donde la evocación es inequívoca, un ejemplo donde los elementos visuales contribuyen a una atmósfera poética y casos de viñetas autoconscientes del contraste entre ambos medios. En la siguiente sección la perspectiva utilizada estará enfocada a analizar *Otro día* en tanto obra lírica.

Otro día y la forma breve

La serie de viñetas de Jis posee características que la acercan a la forma poética de la brevedad. Por mencionar una, la elección de un cuadrado en lugar de un rectángulo como manera de organizar el cartón le da una sensación de mayor confinamiento y miniaturización. Asimismo, a diferencia de la caricatura política cuya eficacia depende en

gran medida de un referente externo con relevancia coyuntural, los cartones están contruidos para que la condensación de sus elementos forme unidades coherentes capaces de ser consumidas y compartidas sin importar la fecha, a pesar de que esporádicamente se establezcan breves serializaciones o hilos entre cartones. Prueba de esto son las páginas del autor en redes sociales desde las cuales comparte tanto las viñetas más recientes como las de años pasados, las cuales llegan incluso a desempeñar una función similar al *meme*¹⁶.

Tomando en cuenta esta premisa, las viñetas al pertenecer al paradigma de lo breve reproducen de manera casi forzada en el medio de la caricatura una serie de recursos asociados típicamente a la poesía, y sobre todo, a la tradición poética oriental¹⁷: “una forma poética radicalmente condensada y concentrada impone, o al menos favorece, cierto número de procedimientos estilísticos y retóricos como la alusión, la paradoja, la elipsis, la ambigüedad, la forma aforística, la preferencia del símbolo a la metáfora o el símil, etc.” (Reckert 317). De estos, la alusión, el símbolo y la ambigüedad son recursos con importancia estructural en *Otro día* que merecen ser comentados por separado.

Además de la reconocida importancia de la intertextualidad en los estudios literarios en general, ésta tiene una expresión específica en el recurso del *honkadori*, utilizado en la escritura del *haiku*, en el cual se alude inequívocamente a una obra ampliamente conocida a la cual se le agregan nuevos significados¹⁸ (Reckert 73). De esta forma, la composición no construye su sentido desde cero en su estrecho margen, sino que se apoya en la tradición.

¹⁶ El término *meme* fue propuesto por primera vez por Richard Dawkins en su libro *The selfish gene* y refiere a la unidad mínima de transmisión cultural (192). El significado actual ha cambiado para designar específicamente a los memes de difusión amplia en internet (Martínez 7).

¹⁷ Por motivos prácticos y debido a que se ha mencionado la similitud de los cartones con el haiku, en esta sección se hace referencia principalmente a dicha forma poética. Sin embargo, los recursos descritos no le son exclusivos y pueden aplicarse a otros géneros pertenecientes a otras tradiciones, como podría ser el poemínimo.

¹⁸ La particularidad del *honkadori* respecto a otros ejemplos de intertextualidad es que al darse en composiciones ultra breves designa al mismo tiempo un recurso retórico y un subgénero de los haikus. La

En *Otro día* este mismo proceso ocurre, pero ya no intertextualmente, sino intermedialmente¹⁹ al hacer referencia a productos literarios y de otras artes.



Fig. 7. 30 de enero 2017 José Ignacio Solórzano

En la figura 7, al tratarse de una composición humorística, la referencia original aparece transgredida. El humor procede del contraste y yuxtaposición de una obra ampliamente prestigiosa en el contexto mexicano, como es el cuento “¿No oyes ladrar los perros?” de Juan Rulfo, con los memes, algo asociado a la juventud, a la cultura masiva y al mundo actual, para luego rematar internamente con un comentario irónico haciendo obvia la disonancia. Sin embargo, a pesar de que la referencia es inequívoca, la presencia de la obra original no es tan fuerte más allá de la frase y la caracterización de los personajes.

Hay otro ejemplo que podría considerarse plenamente un *honkadori* intermedial.

dificultad de su uso estriba en que la obra original debe estar presente, como si se re-escribiera, pero dando pie a un nuevo poema: “El más acabado refinamiento de esta forma de intertextualidad, que implica la superposición no ya de imágenes sino de temas, es el *honkadori* o variación alusiva, definida como un eco de palabras o situaciones de una obra célebre del pasado, presentada de manera que queden incorporadas en un significado nuevo, en que, sin embargo, el de la obra original también está aún presente y es reconocible” (Reckert 74).

¹⁹ En el sentido de *transposición medial* en la división de Rajewsky. Véase nota 5.

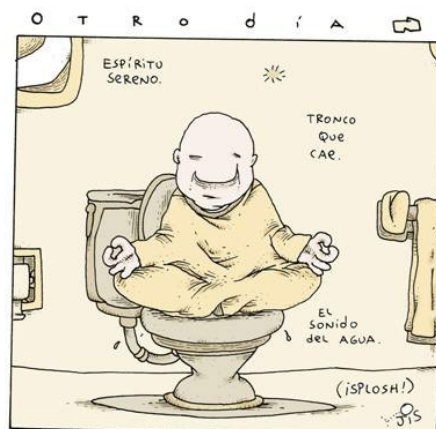


Fig. 8. 28 de noviembre 2017 José Ignacio Solórzano

Se trata de un caso idóneo, pues incluso hace referencia a la tradición del haiku, y a su representante más famoso, el texto del chapoteo de la rana de Matsuo Múnefusa mejor conocido como Bashō, el cual se reproduce a continuación:

Furuike ya	La vieja alberca...
káwasu tobíkomu	sonido del agua
mizu no otó	donde la rana se zambulle.

(*Hk*, i, 340 apud Reckert 302)

Este haiku ha generado una cantidad inconmensurable de variantes, traducciones y comentarios. Por motivos prácticos, este estudio suscribe la interpretación²⁰ de Slavoj Žižek, quien considera que sus tres versos capturan la irrupción de un momento efímero y fugaz en un escenario precontencional, atemporal e inamovible: “En un efecto tan inmaterial, la fugaz casi-nada de la apariencia pura se solapa con la eternidad, el movimiento se solapa con la quietud, el ruido con el silencio eterno, un momento singular

²⁰ Esta lectura sobre el poema se hace como parte de la explicación que Žižek hace del registro de lo imaginario en la tónica lacaniana. El acontecimiento sensible del salpicar de la rana sería análogo al momento psíquico en el cual las imágenes flotan a ras del sentido previo a su simbolización.

del sentido con el Sin-Sentido” (Žižek *Acontecimiento* 137). En otras palabras, algo tan mundano como el ruido de la rana en un estanque (ni siquiera la rana en sí) representa la materialización de lo absoluto en la realidad sensible.

La figura 8 más que una parodia debe entenderse como una reelaboración íntegra del original; todos sus elementos estructurales poseen algún equivalente: aparece el tema de la perturbación del agua y los tres versos. Sobre esta base idéntica ocurren las aportaciones propias de la caricatura. La primera sería la recontextualización escatológica obvia, que por lo dicho anteriormente puede considerarse una radicalización del objeto mundano que produce el acontecimiento y no su subversión. Otro cambio es la posibilidad de la caricatura de agregar una onomatopeya. En el texto de Bashō la rana es invisible y se sabe de ella por la referencia a su sonido. Esto mismo ocurre al no poder ver el interior de la taza del baño, sin embargo sabemos qué pasa por el *¡splosh!* de la parte inferior, puesto entre paréntesis como agregado a la estructura del haiku. La onomatopeya por lo tanto termina traduciendo el acontecimiento en sí, en lugar de sólo hacerle referencia con las palabras “el sonido del agua”²¹. Finalmente, la viñeta al tener una parte visual y otra verbal puede comunicar con cada una mensajes diferentes, contrastantes o complementarios. En este caso al agregar un monje como protagonista de la escena, Jis liga la tradición del haiku a una corriente de pensamiento concreta (el budismo zen), algo que no se menciona explícitamente en el texto de Bashō.

Otro punto de coincidencia con los haikus es que a pesar de constituir unidades por sí mismos, los cartones están relacionados entre sí por una compleja red de referencias, símbolos tradicionales, temas y atmósferas. Sobre la importancia del símbolo, Reckert

²¹ Algunas traducciones han buscado reproducir en la estructura del haiku la dimensión sonora del suceso a través de una onomatopeya, como ocurre con la figura 8. Cfr. la traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya “Un viejo estanque/ salta una rana ¡zas!/ chapaletéo” (Paz 580).

menciona que es ideal para la forma breve al ocupar menos espacio que la metáfora o la comparación, que necesitan hacer claras las semejanzas de los objetos o conceptos en juego. Inclusive, por principios económicos, se dice que las palabras casi siempre funcionan simultáneamente desde su sentido literal y otro simbólico: “las palabras individuales del poema, independientemente de su función sintáctica, adquieren una funcionalidad *semántica* adicional extraordinariamente eficaz y económica, al mismo tiempo denotativa y connotativa, y el poema mismo gana una mayor densidad y profundidad” (71). Aprovechando esta cualidad de los símbolos, Jis crea los propios y los reutiliza a lo largo de la obra:



Fig. 9. 16 de febrero 2016 Jis



Fig. 10. 10 de septiembre 2016 Jis

En los ejemplos los pájaros representan diferentes personajes del proceso creativo (el poema y el poeta), pero son variaciones de un mismo símbolo de lo poético. Asimismo ambos aparecen en una atmósfera muy similar, marcada por el mismo color del fondo y la representación de un espacio doméstico en el cual el ave es un visitante momentáneo. Esta capacidad de colapsar muchos significados es otra de las propiedades que Reckert subraya

de la poética breve, con el principio de condensación y *coincidentia oppositorum*²². Esto, sumado a la ambigüedad y no secuencia de los cartones, da al autor mayor campo para significar más con menos. Además de la repetición de símbolos con ligeros cambios, Jis también reitera motivos enteros.

Entre otras fijaciones y obsesiones del autor, hay muchas viñetas en un hospital psiquiátrico o con los ya mencionados monjes zen. Se trabaja con una red de temas, personajes y lugares que asumen “cualidades especiales de tono y atmósfera que después se comunican automáticamente a cualquier nuevo poema en que aparezcan” (Reckert 71), o en nuestro caso, cartón.

El uso de una forma reproduce cierto orden del mundo y viceversa: “tales procedimientos, y la condensación misma que permiten o facilitan, corresponden a formas de pensamiento, sentimiento y expresión (...) asociados con Oriente (...), y constituyen en conjunto un lenguaje poético que, como cualquier otro lenguaje, no sólo refleja sino que condiciona y plasma el pensamiento” (Reckert 317). En Jis esto no es la excepción, por lo que se cultiva sobre otras cosas la ambigüedad y lo fugaz.



²² Tipo especial de condensación que implica la presencia simultánea y no dialéctica de significados contrarios. Este recurso es fundamental en la configuración histórica de la poética breve (124).

Fig. 11. 3 de septiembre 2013 José Ignacio Solórzano

La mayoría de cartones presentan una situación similar a la de la figura 11: no procesos sino instantes precisos en los cuales ocurre algo enigmático, interesante o extático y cuya permanencia se percibe muy frágil. Al omitirse siempre el contexto, existe inherentemente en todos los casos algún tipo de elisión. Además de esa ambigüedad inevitable, el cartón anterior la propone como tema al señalar la indiscernibilidad, y por qué no, coincidencia, entre los contrarios de perversidad e inocencia en el ámbito lúdico, sobre todo ante la presencia de la fascinación y el deseo. La imagen no desarrolla una respuesta; el personaje no tiene una expresión clara y su representación corporal volcada hacia el hoyo sólo aumenta la idea de obsesión.

En la obra de Jis la ambigüedad descrita arriba varía. En unas el referente es muy fácil de ubicar, siendo probablemente la representación del propio autor en un contexto familiar el caso más transparente. El extremo opuesto son viñetas sin ningún equivalente en la realidad. Entre estos dos polos se establece un continuo que depende en gran medida de la aparición o no de elementos formales propios de la viñeta humorística y el cómic, como se observa en el siguiente ejemplo.

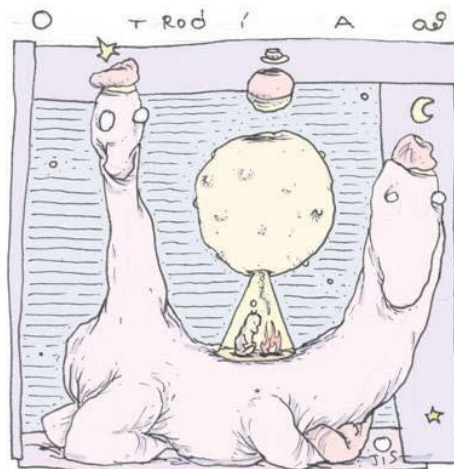


Fig. 12. 9 de marzo 2017 Jis

Fig. 13. 26 de octubre 2018 José Ignacio Solórzano

La figura 12 posee componentes gráficos y verbales que restringen la interpretación e incluso le otorgan potencial narrativo, haciéndola muy similar al panel de un cómic o una novela gráfica. El cuadro de texto se usa para plasmar una suerte de narrador, mientras los globos de diálogo lo complementan para proseguir la breve situación propuesta. En su conjunto toda la parte textual se encuentra en una relación de interreferencia con la imagen, de manera que ambos aspectos colaboran para que predomine una modalidad anecdótica. En la figura 13, la ausencia de esos componentes construye una indeterminación extrema y por lo tanto más cercana a una forma plenamente lírica²³. Esto se confirma en otra diferencia, esta vez a un nivel macro estructural, con el marco. En el primer caso funciona plenamente como paratexto que dicta los límites de la viñeta y permite identificarla como perteneciente a la obra, junto al título “Otro día”, un garabato que cambia de cartón a cartón y la firma de Jis. En el segundo también está el título y las rúbricas, sin embargo los límites del cartón respecto a sus paratextos son mucho más difusos. El marco se construye de adentro de la imagen hacia afuera, provocando el efecto de sentido de que se está produciendo a sí misma y decide sus fronteras. Elementos como éste suplen la pronominalización, que en un poema constituye la enunciación del sujeto lírico.

Independientemente del modelo de viñeta que se trate (con tendencia a lo narrativo o lo lírico) todas poseen un alto grado de autorreferencialidad. En el caso de las viñetas con texto, las reflexiones filosóficas, aforísticas o con tintes aporísticos como en las figuras 11 y 12 no pretenden validez universal alguna, sino que se asumen como normales y propias en

²³ Se entiende aquí lírica como el modo comunicativo que construye una subjetividad a partir de la auto-enunciación de una primera persona y cuya existencia está restringida a la obra que la produce (Combe 153). Para la descripción de la figura 13 como *lírica* también vale la pena retomar una atribución histórica de esta modalidad: el sentimiento lírico, la noción de que la experiencia lírica privilegia “la resonancia afectiva de los acontecimientos (...) mucho más que su simple evocación, bajo el modo descriptivo y narrativo” (151).

el mundo ficcional²⁴ propuesto en cada ejemplo sin mayor explicación. Por otro lado en los cartones sin palabras y de indeterminación fuerte como en la figura 13 el contenido es la mera reproducción y experimentación con el estilo plástico que define y dota de identidad a *Otro día* (por ejemplo, la elección de colores, ausencia de líneas rectas, personajes con rasgos faciales no detallados, objetos como lunas y sombreros flotando, fondos a base de trazos cortos, etc.).

En resumen, la alusión, el simbolismo, la ambigüedad y la autorreferencia son recursos propios de la forma breve de carácter *transmedial*²⁵, es decir, que pueden darse sin problema en medios tan diferentes como son la poesía canónica y la caricatura. Reckert es consciente de esta propiedad y al final de su libro *Más allá de las neblinas de noviembre* describe cómo lo breve lidera un cambio de paradigma en las artes y ciencias durante el siglo XX, caracterizado por un viraje hacia el relativismo y antipositivismo (319), análogo o con muchas cosas en común con la tradición de pensamiento oriental. El análisis de las viñetas de Jis demuestra que éstas se inscriben en este proceso cultural por su inclinación al vacío, al cambio, al absurdo, y a lo inaprensible por la razón, sin embargo, señala sobre todo que, a otro nivel de análisis, lo breve puede considerarse una metaforma cuya expresión puede tener lugar en medios²⁶ diferentes.

²⁴ Existe una discusión dentro de la teoría literaria sobre si el modo o metagénero de lo lírico (al cual, según lo argumentado hasta ahora, se inscribiría la obra de Jis) posee un carácter ficcional. La postura que este estudio suscribe es la de Pozuelo Yvancos, quien aboga por una concepción de la ficción que ubica lo fundamental del acto mimético no en la imitación sino en lo que ésta tiene de creación: “La esencia misma del pensamiento de Aristóteles ha sido entender la actividad *poiética* como la reproducción de la realidad por medio de su modelización artística. Imitar no es sólo reproducir sino <hacer>, <crear>” (254). Con esta idea en mente, las obras líricas, así como cualquier texto literario, no simplemente reflejan un referente, sino que construyen la “textualidad literaria” (262) necesaria para que éste tenga lugar en absoluto, y a partir de la cual se organizan mundos y submundos posibles. En la viñeta ocurre lo mismo pero extrapolado al sistema semiótico propio de la caricatura.

²⁵ De la manera expuesta en la nota 10.

²⁶ Sintéticos o convencionales, como sería la caricatura y la poesía respectivamente. Véase nota 6.

Capítulo 2. Tematización de la poesía: el poema, el poeta y la inspiración.

En el capítulo anterior se analizó *Otro día* en tanto obra intermedial, privilegiando la descripción formal y estilística de cartones que hicieran evidente las relaciones entre la caricatura como medio con la poesía. Cuando se abordó el tema de las referencias intermediales fue sobre todo para observar de qué manera las viñetas evocaban visualmente lo poético y cómo se veían a sí mismas enfrentadas a un medio otro. Sin embargo, además de algunas menciones, no se profundizó en toda la tematización que se hace del fenómeno poético a lo largo de la obra. De acuerdo con *Otro día*, ¿qué es un poema? ¿De dónde surge la poesía? ¿Quién la escribe?

El objetivo de este capítulo consiste en examinar una vez más las referencias intermediales pero en esta ocasión prestando atención a cómo construyen una visión heterogénea de la poesía en la obra. Por razones prácticas el fenómeno poético se dividirá en tres secciones: el poema, el poeta y la inspiración, categorías a partir de las cuales se ha teorizado históricamente sobre la poesía²⁷ y que en Jis son sumamente productivas. A pesar de la división, se tiene en cuenta que en las viñetas los tres aspectos están relacionados o existen otros que no se mencionan.

Las diferentes maneras de representar la poesía en Jis evidencian una serie de intereses y fijaciones susceptibles de ser interpretadas ideológica y filosóficamente. Las conclusiones surgidas de este capítulo servirán de base para dicha aproximación en el capítulo 3, el cual también retomará algunas de las implicaciones más importantes del uso de la forma breve mencionado en el capítulo 1 en *Otro día*.

²⁷ El enfoque en el poema es central en las teorías objetivas, mientras el poeta y la inspiración lo son de las expresivas. Para una descripción a fondo de las orientaciones teóricas véase (Abrams “Orientación de las teorías críticas” 13-49).

El poema

Algo importante que recordar sobre las referencias intermediales es que están subordinadas al contexto y objetivos comunicativos de la obra que los trae a colación (Rajewski 53). Si se busca analizar la representación de la poesía en *Otro día*, valdría la pena entonces asentar una aproximación funcional y general del significado de la serie.

Una pista importante está dada por los elementos formales analizados en el capítulo uno. Paradójicamente, la ambigüedad, la contradicción y la fugacidad dotan de unidad a las viñetas. Ahora bien, dichos recursos funcionan en Jis para reproducir sucesos que remiten a una categoría mayor²⁸: ya sea porque se sublima algún elemento de la cotidianidad, los personajes tienen algún tipo de revelación o epifanía, o porque el cartón en sí es la experiencia estética que sobrepasa los límites de la lógica y la racionalidad (fig. 13). El mismo procedimiento pero a la inversa también es posible, con situaciones en las cuales algo altamente valorado pierde seriedad o importancia (fig. 5). El contenido de *Otro día* consiste entonces en explorar los límites, cruces y diferencias que existen entre la vida cotidiana racional y los aspectos inefables e inaprensibles de la experiencia humana, con el beneficio extra de que esto sirve como origen del humor.

El poema como elemento dentro de este contexto significativo tiene lugar formalmente de diferentes maneras. La más simple y menos común es la referencia a ejemplos poéticos concretos.

²⁸ Cfr. “El autodenominado ‘molusco tapatío’ crea alegorías de su día a día que al pasar a tinta sobre cartón se vuelven pequeñas epifanías. Ir al cine, el descubrimiento de un nuevo músico, un toque de mota, los pequeños instantes se vuelven pequeños actos de magia chamánica al ser dibujados por Jis” (Bernardo Fernández).



Fig. 14. 27 de mayo 2013 José Ignacio Solórzano

A comparación de la figura 8 que puede considerarse una reelaboración del original, la relación que la figura 14 establece con el objeto referido es más débil. La frase “poesía eres tú” sirve de índice a la rima XXI de Gustavo Adolfo Bécquer. Sin embargo, la situación retratada por la imagen difiere mucho de la presentada en dicho poema. En el cartón existe una doble subversión encaminada a restarle importancia a la poesía y los poetas. La primera se da con el contraste entre los personajes, recurso que ya ha sido mostrado en ejemplos anteriores (fig. 2, fig. 5); el pájaro masculino tiene la preocupación seria y legítima de no poder aprehender lo poético, a lo que su pareja desde lejos y distraída en otra ocupación le da ánimos como si se tratara de pescar. La segunda ocurre cuando el espectador ubica la referencia a Bécquer y nota la recontextualización humorística de su verso, sobre todo cuando ésta se combina con vocabulario coloquial como el término *darling* y ocurre dentro de una exclamación. En otras palabras, las referencias concretas funcionan como ese elemento ‘elevado’ venido a menos.

Otra posibilidad es mencionar lo poético en general.



Fig. 15. 14 de agosto 2015 Jis

En la figura 15 no hay una referencia directa a la escritura. Cualquier tipo de arte (en este caso la danza) puede ser el medio para acceder a “lo poético”, un estado pseudoconsciente al que se llega a voluntad, pero del cual es difícil salir. Dicho concepto cumple con la misma función que el fragmento de Bécquer en la figura 14, ser un elemento perteneciente a una categoría superior susceptible a ser subvertido, sólo que en aquel caso lo era por su lugar privilegiado en la alta cultura. En la figura 15 ‘lo elevado’ tiene que ver más con el carácter mágico o sagrado de la poesía. El cartón retoma la noción romántica del éxtasis a través de lo sublime: “En virtud de su propia naturaleza, lo auténticamente sublime arrebatada de alguna manera nuestro espíritu que, poseído de una *especial exaltación*, llénase de gozo y de orgullo, cuál si fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar” (Anónimo *Sobre lo sublime* 89 apud Argullol 82). Cabe recalcar que en la viñeta ‘lo poético’ equivale a ese estado de experiencia superior, en lugar de ser un simple medio para alcanzarlo.

A medio camino entre las referencias anteriores y aquellas que presentan a la poesía como simple plasmación del medio verbal en algún soporte físico, se encuentra una serie de

viñetas que representan a cierto sujeto enunciándose como poeta o afirmando que está realizando poesía, pero de maneras no convencionales.



Fig. 16. 15 de julio 2016 José Ignacio Solórzano

En la figura 16 el poema es el resultado del acto performativo de sustituir un animal con el propio cuerpo. Si se retoma la idea expuesta arriba de que lo poético es una fuerza incomprensible, el actuar de la artista podría serlo por su naturaleza irruptiva del orden normal de las cosas. Junto o independientemente de eso, el ‘poema’ del cartón representa un acto de creación ingeniosa que relaciona dos elementos típicamente separados en dos esferas distintas, los animales y los humanos, pero de forma literal. Es decir, la definición de metáfora de Chantal Maillard dada en el capítulo anterior se trastoca, de tal manera que la transposición no se da entre dos signos verbales, sino a nivel de referentes. De acuerdo a Iuri Lotman, en una retórica basada en la metáfora “lo que sustituye y lo que es sustituido no sólo no se corresponden plenamente según tales o cuales parámetros semánticos culturales esenciales, sino que poseen la propiedad diametralmente opuesta: la incompatibilidad” (29). La escena representada en la viñeta rechaza la metaforización, pues acepta los elementos en juego como plenamente intercambiables en todos los contextos. Lo

poético está marcado más bien por una retórica de la yuxtaposición, en la cual la coincidencia “de segmentos esencialmente imposibles de yuxtaponer deviene el principio formador del sentido del texto” (32) y provoca una pluralidad de interpretaciones diferentes a la pregunta: ¿por qué o cómo la persona suplanta un animal? En *Otro día*, por lo tanto, el poema puede o no estar escrito y puede o no estar configurado verbalmente; basta con que cumpla con funciones o propiedades consideradas poéticas.

Finalmente están los ejemplos en los cuales el poema sí constituye un objeto físico. En estos casos, que se comprobarán en las figuras seleccionadas como ejemplos en los siguientes apartados, se opta por su representación tradicional en hojas blancas escritas en máquina de escribir, o a lápiz o pluma fuente, salvo excepciones que por la condición plural de la obra son imposibles de referir individualmente. No obstante, cabe remarcar que es improbable la existencia de un ejemplo puro de este tipo de representación. Casi siempre se da de la mano y en combinación de los valores y connotaciones de las otras tres posibilidades expuestas arriba.



Fig. 17. 21 de agosto 2019 José Ignacio Solórzano

La figura 17 es un ejemplo de lo compleja que puede llegar a ser la noción de poema en *Otro día*. Por un lado existen elementos tradicionales como la hoja de papel sobre la cual se plasman los signos materiales que conformarán el texto. Sin embargo, los problemas empiezan cuando una mosca toma el lugar de las grafías, ¿por ser un animal y no un manchón de tinta dejaría de ser un poema? ¿Dónde se traza el límite? Luego se afirma que la obra es la mosca en sí y que además está de acuerdo con el proyecto. ¿El poema es la hoja de papel con la mosca pegada, el cuerpo de la mosca o el difícil proceso de conseguir una mosca viva y pegarla al papel cuando sería más fácil usar una muerta? Por lo visto, la tendencia de la obra es hacer de la categoría ‘poema’ y de cualquier otra un lugar para cultivar la ambigüedad y lo no dicotómico.

El poeta

Como ocurre con el poema, la figura del poeta en *Otro día* es muy versátil, así como la valoración que se le tiene. Como se hizo con la figura 17 para mostrar un ejemplo extremo de las posibilidades de representación del poema, puede realizarse un ejercicio similar con un poeta *sui generis*.



Fig. 18. 7 de septiembre 2016 José Ignacio Solórzano

En la figura 18 la poesía equivale a la canción, un formato más cercano a la cultura popular que el poema en una página. Esto hace que la relación del poeta con los referentes a los que dedica su arte sea más entrañable, al grado que le piden una canción más después de muerto. Incluso el gato se dispone a acompañarlo con maracas. Esta valoración positiva se refleja en que la osamenta del poeta muerto está dibujada de una manera que no es necesariamente burlesca y al dar a entender que su muerte significa la transformación de su poesía hacia terrenos más profundos y complicados. Todos estos elementos no satíricos contrastan con lo dispar de sus dos temas preferidos; similar al cacahuete y la Luna en la figura 3²⁹, Jis ridiculiza que se escoja el cacto y el gato sólo porque riman.

Así como un muerto puede desempeñar el rol de poeta, casi cualquier ser puede cumplir con esa función. Hay poetas primitivos, cavernícolas, pájaros, orangutanes, etc. No obstante, varios de estos aparecen una sola vez y hablar de sus características específicas está más allá del alcance de este estudio. Los siguientes ejemplos en esta sección se

²⁹ La figura 18 también entra dentro de los ejemplos de viñetas en los que la parte visual posee una relación inequívoca con la poesía. En este caso por la representación visual de dos palabras que riman.

centrarán en la representación del poeta moderno masculino³⁰. Asimismo, como se comprueba en la figura 18, Jis se mueve entre variantes de dos extremos en cuanto a la valoración del poeta: la legítima admiración y la burla. Dicho continuo servirá de guía para el subsecuente análisis.

En primer lugar están aquellos cartones que tienen como foco del humor al poeta, sin prácticamente ningún elemento que mitigue la burla como en la figura 18. Los motivos que la provocan pueden variar. Una posibilidad es que se critique el uso que estos hacen de su poesía para establecer una jerarquía de poder.



Fig. 19. 15 de febrero 2012 Jis



Fig. 20. 22 de marzo 2015 Jis

Las figuras 19 y 20 cumplen dicho objetivo recurriendo a un código visual sumamente similar. En primer lugar en el fondo se utilizan colores diferentes a los tonos azules y morados como los de las figuras 3 y 4 en las cuales burlarse del poeta no es prioridad. Luego, los hombres son notablemente más grandes que las mujeres, ocupan el lado izquierdo del cartón y parte de la sección superior, y son dibujados con trazos toscos.

³⁰ Jis en la representación de poetas humanos parte de lugares comunes. De ahí que el poeta sea típicamente varón. Como se verá más adelante y ya se adelantaba en las figuras 2 y 5, las mujeres funcionan de contrapunto humorístico de estos y suelen ocupar el lugar de musas.

Incluso uno tiene un enorme lápiz que funciona como símbolo fálico. Ambas mujeres están en la región derecha inferior del cartón, en una actitud pasiva (completamente acostadas), apabulladas por la presencia masculina. Los dos poetas buscan reafirmar esta posición ofreciéndoles escribirles un poema.

Como se aclaraba en el capítulo 1, la lírica consiste en un tipo especial de enunciación en primera persona. Para Emile Benveniste ésta consiste en “el acto individual de apropiación de la lengua (...), aquel al cual solamente se accede por medio de ciertas marcas que deja en su discurso” (Palma 39 y 40). En las viñetas el posesivo ‘mi’ funciona como ese deíctico que hace coincidir a la voz poética con su creador, acto que desplaza a las mujeres como objeto del acto enunciativo. En *Otro día*, como se confirmará más adelante, este esquema se reproduce al otorgar el papel de escritor siempre a los hombres y asignar a las mujeres el papel de musas, representándolas la mayoría de veces de forma deseable y en varias ocasiones sin ropa. Sin embargo, esto no se hace de manera acrítica, pues dicho lugar común se utiliza para burlarse de los varones. De ahí que los personajes femeninos de los ejemplos mostrados arriba desdeñen “el privilegio” de aparecer en el poema. Como en la figura 5, la situación desarrollada se subvierte en el mismo cartón cuando llegamos al segundo globo de diálogo. Las mujeres rechazan el arte de los hombres, restándoles poder y haciendo quedar su aparente virilidad como improductiva.



Fig. 21. 17 de mayo 2016 José Ignacio Solórzano

La figura 21 también está enfocada a la ridiculización del poeta, sin embargo por razones distintas. Visualmente no existe algún índice de virilidad notoria que después se subvierta; en lugar de eso, el personaje es caracterizado en traje, con una boina y consumiendo café. Se trata de una referencia al estereotipo de poeta de finales del siglo XIX y principios del XX, elegante y partícipe de círculos bohemios y tertulias. Esta representación se repite en varias viñetas cuyo foco es criticar la sobrevaloración del capital cultural en general y no su aplicación para obtener beneficios sexuales.

Con el advenimiento de la era capitalista, una de las reacciones culturales que más criticó dicho proceso económico y social fue el romanticismo. Si bien fue un movimiento diverso en cuanto a tendencias ideológicas (en lo político había tanto liberales como conservadores), todos sus representantes compartían cierta “antipatía por el capitalismo” (Fischer 64). El arte y la poesía fueron concebidos entonces como un refugio contra la alienación humana y la mercantilización (Fischer 61), idea que permeó en los años venideros y que aún tiene impacto en nuestra época. El poeta del cartón, partícipe de estas nociones, encuentra una contradicción fundamental entre la esencia de su profesión,

supuestamente relacionada con lo ideal e inefable, con su trabajo real. Su desvalorización como poeta es doble, pues por un lado trabaja en una de las instancias más visibles del círculo económico (la publicidad), y por otro lo hace anunciando un producto ligado plenamente a lo corporal (desodorantes). Asimismo su creación se distribuye masivamente, cuando un poema en teoría sólo debería ser leído y entendido por unos cuantos. En el remate del cartón su compañero al consolarlo desarticula la concepción idealista de la poesía, pues la reduce a un aspecto técnico —el uso de la metáfora— que no tiene porqué ser exclusivo del arte escrito culturalmente valorado y ve la masificación como un beneficio.

El poeta no siempre es el foco del humor. Cuando esto ocurre la representación del acto poético tiene dos variantes: una relacionada con la creación como momento de éxtasis, y la otra como momento de meditación, más cercana a lo sublime. Dependiendo del tono escogido la representación del protagonista cambia.



Fig. 22. 26 de agosto 2016 Jis

La figura 22 forma parte de la primera categoría. A diferencia de ejemplos anteriores (fig. 19, fig. 20, etc.) en los cuales el mecanismo del humor funcionaba principalmente por

contraste, en éste el recurso principal es la hipérbole. Lugares comunes de la creación literaria, como la hoja en blanco, el vacío o el borrador se muestran como los obstáculos que el poeta debe franquear para que surja el poema. Para hacer más dramático todo se exageran también elementos que no tendrían por qué representar un problema, como la pluma para escribir y la iluminación. Incluso la primera como en varias viñetas funciona como símbolo fálico responsable de la creación (de éste sale 'la gota' catalizadora del esfuerzo poético). Para este tipo de viñetas Jis opta por un personaje calvo, en estado de éxtasis o esfuerzo, pálido y con rasgos toscos sin llegar a lo grotesco como en la figura 19. Por su similitud física con Jis y por la aparición de éste como personaje en otras viñetas, no es descartable que el autor use su propia imagen como símbolo de creación. Para Rafael Argullol la identificación del poeta (en esta caso, monero) con sus personajes es una de las formas en las que se reafirma la subjetividad romántica (29). La viñeta usa este recurso, sin embargo la exaltación heroica del *yo* es uno de los elementos constitutivos de la sátira y el humor.

Finalmente, en los casos en los que la viñeta representa lo poético como proceso meditativo y profundo el poeta es una silueta blanca, con cabeza alargada y pocos trazos. La figura 3 es un ejemplo de esta posibilidad. Dicha representación privilegia el anonimato del poeta, lo que facilita que sus apariciones no sean el centro del cartón, sino una parte orgánica más del proceso creativo. Como en la figura 22, la figura 3 hace un comentario general de la poesía, por lo que el humor también cambia; es mucho más sutil y depende más del conocimiento del espectador sobre la metáfora que de la crítica o exageración de la poesía como profesión. A diferencia de los otros poetas mencionados, éste se relaciona con la naturaleza, se comunica con animales y busca en ellos ayuda para sus poemas.

En resumen, se ha tratado de sistematizar la representación del poeta en cuatro grandes grupos: dos que lo satirizan (uno por su uso de la poesía en una jerarquía de poder y otro por sobreestimar su trabajo) y dos que no (uno orientado a la poesía como experiencia extática y otro como experiencia sublime). En general, se defiende la poesía como un tipo de experiencia sagrada y mística, pero también se señala su contraparte necesaria, falsos poetas que deben ser criticados y expuestos. En el siguiente apartado se confirma esta misma tensión entre lo material e inmaterial, y la esencia y el estado, en la contribución de Jis a la discusión del origen de la poesía y la inspiración.

El origen de la poesía

La pregunta por el origen de la poesía ha sido central para muchos escritores y pensadores a lo largo de los siglos. Simplificando las cosas, las posturas se han inclinado a concepciones idealistas, con raíces en el platonismo, o a otras basadas en la técnica, con fundamento en Aristóteles y su arte poética. Los mitos y creencias sobre la poesía en el imaginario cultural actual tienden al idealismo, pues son herederas de ideas románticas o de movimientos posteriores fundamentados en el ‘arte por el arte’.

Jis retoma esta discusión en sus viñetas y explora varias posibilidades. Aunque es difícil encontrar un ejemplo que suscriba totalmente alguna postura, sí hay cartones que se inclinan a algo más material o más inmaterial. En la figura 22 por ejemplo no hay alguna referencia a la inspiración; el poema surge del esfuerzo físico y mental del personaje. Además, se afirma que “la poesía es la gota que se escabulle entre tanto impedimento”, un

producto del trabajo del poeta³¹. Algo similar ocurre con la figura 3; a pesar de que el ambiente y el personaje sugieren que el origen de la poesía sea algo romántico, ésta termina siendo una labor sumamente técnica y que incluye un aspecto nada elevado, como un cacahuete.

Sin embargo, como se observó en el apartado sobre el poeta, la mayor parte de las veces Jis escoge un lugar común y lo subvierte al contrastarlo con su opuesto en la misma viñeta.



Fig. 23. 12 de septiembre 2014 Jis

En la figura 23 se hace referencia a lo extraño y hermoso como constituyentes de la poesía que no pueden verse a simple vista y que requieren de una habilidad especial, en principio del poeta, para ubicarlos y expresarlos en el poema. El cartón lleva esa premisa a sus últimas consecuencias, para preguntarse ¿por qué si dichos elementos son ajenos a la materialidad de los objetos y su presencia no es obvia, no los buscamos donde menos

³¹ Esta viñeta, sin embargo, admite otra interpretación aparentemente contradictoria: la poesía no es la materialidad que el lector recibe, sino ‘algo más’ que no alcanza a caber en su estrecho margen. La posibilidad (e incluso simultaneidad) de ambas interpretaciones es una evidencia más de la inscripción de *Otro día* al paradigma de lo breve y de la *coincidentia oppositorum* como retórica.

tendría sentido hacerlo, en algo relacionado plenamente al cuerpo y lo bajo, como las heces? De esta manera, el humor surge de plantear un contraste radical entre la verdadera esencia de las cosas con su estado actual. Sin embargo, similar a lo que ocurría en la figura 8, buscar lo sublime en lo escatológico no debe entenderse como una mera contradicción, sino como la coincidencia no dialéctica de los opuestos y a la noción de que la poesía puede estar en todos lados.

La misma estrategia se repite con otros tópicos sobre la creación poética. Tal es el caso de la figura de la musa, que ya aparecía en la figura 2. El acto mismo de darle una imagen y corporalidad va en contra de su estatuto ideal. Encima de eso, en dicha viñeta la esencia del personaje choca con su estado actual de ama de casa. A pesar de que su representación visual sugiere una dimensión superior, ella está en contacto con una tarea considerada intrascendente y cercana a las necesidades básicas (lavar platos para comer en ellos).



Fig. 24. 2 de junio 2013 Jis

La figura 24 presenta una situación sumamente similar en tema y elementos. Observamos casi la misma representación gráfica de la musa: una mujer deseable, desnuda, en una

posición en la que resaltan su busto y nalgas, y con figuras en la espalda. Su contraparte también es un poeta, sólo que en este caso es del tipo que usa boina y toma café como en la figura 21. El contraste entre la parte ideal y la material de la poesía esta vez consiste en transformar todo el acto de inspiración en un mero trámite. La musa le deja escrito los temas en su buró como si fuese una secretaria y además es ella quién también corrige los textos. Tanto en la figura 2 como en la 24 la representación del lugar común que sitúa a la mujer como desplazada a favor del hombre de la creación poética, confiriéndole el papel de musa, funciona para satirizar al hombre y minimizar su valor como poeta; ya sea por no ser capaz de ver la ‘esencia poética’ de su esposa o por delegar tareas que éste debería ser capaz de hacer.

Como ocurre con los poetas no satíricos, Jis tiene viñetas en las cuales su objetivo primordial no es burlarse de concepciones previas de la poesía, sino desarrollar su propia visión del fenómeno, con temas y elementos propios o recontextualizados de fuentes no tan conocidas. Dentro de estas propuestas está ubicar el origen poético en animales. En el capítulo uno se señalaba ya la importancia del pájaro como símbolo (fig. 3, fig. 9, fig. 10), fungiendo a veces de poema, poeta o su ayudante. Esta asociación no es tan extraña si consideramos su carácter efímero y libre dado por su vuelo y vinculación con el canto. Una innovación más clara es la relación de la poesía con las moscas, como en la figura 17 de este capítulo, o la 25.



Fig. 25. 29 de marzo 2015 Jis

Esta última viñeta en muchos sentidos es análoga a la figura 3. Ambas presentan un instante del proceso poético, enmarcadas por un texto externo que señala tres de sus elementos (“Pluma, papel y pájaro”, “La hoja en blanco, la mosca, y el poeta”) de los cuales uno es un animal. La diferencia principal es que en la figura 3 la función del pájaro es de colaborador, mientras que en la 25 la mosca tiene una importancia mayor en la existencia del poema. El instante efímero e impredecible en el cual se asienta en el papel se vuelve una condición de la poesía y parte fundamental de su futuro contenido. La mosca más que el pájaro en Jis tiene dimensiones místicas y sagradas. Esto puede interpretarse como una subversión más de la obra, sin embargo Mercurio López Casillas ha señalado antecedentes sólidos en culturas antiguas que soportan dicha concepción³². Independientemente de la verdadera intención en la elección de la mosca como símbolo poético, puede afirmarse que como complemento a viñetas meramente satíricas, existen otras que construyen una visión

³² “Las moscas en Jis son cercanas a la visión mística de las culturas arcaicas: en las orientales, donde se les tomaba como símbolo del alma errante que ya ha perdido todo contacto con lo físico; en la Grecia antigua, donde los dioses como Apolo y Zeus se transformaban en moscas; en África que veneran al dios Mosca; o entre los indios Navajo, donde Gran Mosca es una figura mítica”.

metafísica de la poesía plenamente funcional al interior de la obra y con propuestas originales.

Tomando en cuenta el análisis hecho de la representación del fenómeno poético en *Otro día*, se puede concluir que existen dos tendencias generales. La primera es la subversión de lugares comunes a partir de la *coincidentia oppositorum* mencionada en el capítulo uno. En las viñetas en las que ocurre esto es frecuente la crítica a la figura del poeta que sobreestima su profesión, la usa de forma ventajosa o es inepto para hacerla. La segunda es una visión no satírica que retoma concepciones de la poesía como experiencia extática, sublime o mágica, acorde a las fijaciones generales de *Otro día*. Cabe destacar que ambas posibilidades no son polos absolutos, sino que están en constante contacto y tensión, existiendo ejemplos difíciles de clasificar en alguna de las dos. En el siguiente capítulo se aventurará una interpretación que explique esta disparidad de tratamientos de manera que no sea considerada una consecuencia más de la naturaleza plural de la obra, sino algo susceptible a tener significado.

Capítulo 3: Interpretación ideológica de *Otro día*.

Como ya se adelantaba con anterioridad, el objetivo de este tercer capítulo es retomar algunos de los aspectos previamente estudiados de *Otro día* para analizarlos desde una perspectiva ideológica. Más que un estudio exhaustivo, este apartado busca enfocarse en dos características específicas: la manera en la que la obra participa de la tendencia contemporánea del uso del cinismo como ideología y la existencia de cartones metatextuales que hacen algún tipo de referencia a su producción. De esta manera se espera ofrecer una mirada que complemente y profundice las conclusiones alcanzadas en los apartados formales y temáticos de este trabajo.

Otro día como ejemplo de cinismo ideológico

La definición más elemental de ideología es el conjunto de creencias, presupuestos y valores que median entre “la realidad” en sí y la consciencia que se tiene de ésta. Esto implica un *falso reconocimiento*, es decir, que la ideología no sea tomada como tal por sus participantes, sino que estos asuman la mediación como la realidad misma. Esta noción puede resumirse idóneamente en la frase de Marx “*ellos no lo saben, pero lo hacen*” (Žižek *El sublime objeto de la ideología* 55), en referencia a la consciencia ingenua de la burguesía respecto al verdadero funcionamiento del modo de producción capitalista. De esta manera,

durante mucho tiempo la crítica a la ideología estuvo orientada a señalar y desarticular la distorsión de ciertas formaciones ideológicas³³.

Lo anterior presenta varios problemas al aplicarse a las sociedades contemporáneas, pues la tendencia actual consiste en que “la ideología imperante no pretende ser tomada seriamente o literalmente” (Žižek *El sublime objeto de la ideología* 55). Dicho contexto parece implicar la paradójica disolución del falso reconocimiento, condición *sine qua non* de la ideología para existir en primer lugar. De ahí que surja la ilusión de vivir en un mundo post-ideológico.

El filósofo Slavoj Žižek se opone a dicha idea y ofrece una nueva manera de concebir el concepto. Al estudiar la separación irónica respecto a la ideología en las sociedades actuales retoma la noción de *ideología cínica* de Peter Sloterdijk: una instancia en la cual el sujeto se reconoce en un lugar dentro de lo ideológico y, a pesar de poseer dicha conciencia, decide mantenerse en la misma posición (*El sublime objeto de la ideología* 56 y 57). Para Žižek esto es así pues “el nivel fundamental de la ideología, sin embargo, no es el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social” (*El sublime objeto de la ideología* 61). Es decir, a pesar de que se acepte la ideología a nivel de consciencia, ésta se reproduce inconscientemente en el nivel del hacer; más aún, no se considera la realidad como algo anterior a la ideología, sino que ésta sólo existe tras su conformación como tal por lo ideológico.

Antes de observar cómo es que dichos conceptos se aplican a los cartones, vale la pena establecer primero cuál es la relación entre cualquier texto cultural y la ideología. Para

³³ En la actualidad todavía se puede encontrar remanentes de esta concepción de ideología. Por ejemplo, en el contexto mexicano actual se ha hecho patente la manera en la que grupos conservadores engloban posiciones y perspectivas teóricas adversas bajo el mote despectivo de “ideología de género”.

Terry Eagleton, el texto no simplemente refleja una formación ideológica, sino que más bien la produce a partir de una preexistente: “el texto se constituye como una estructura: desestructura la ideología para reconstruirla en sus propios términos, más o menos autónomos, para procesarla y darle nueva forma en una producción estética” (564). En otras palabras, *la ideología del texto* representa la reescritura de cierta ideología a través de la significación textual, que es a su vez tanto forma como contenido. De manera semejante, Fredric Jameson propone entender el texto como “la reescritura o reestructuración de un previo *subtexto* histórico o ideológico” (66), el cual, paradójicamente, no existe positivamente fuera del texto: “la obra literaria u objeto cultural trae al ser, como por primera vez, la situación misma frente a la que al mismo tiempo es una reacción” (66). El texto en este modelo se entiende pues como la articulación, ideológica por sí, de una contradicción inaccesible directamente.

En el capítulo 2 se identificaron dos posibles configuraciones no absolutas de la poesía como referente abstracto que es textualizado en la obra. La primera es la no satírica, en la que ‘lo poético’ aparece como un fenómeno mágico e incomprensible. Como ejemplo de dicho tratamiento puede mencionarse la figura 9.



Fig. 9. 16 de febrero 2016 Jis

Al hablar de este cartón en el primer capítulo se señaló la presencia del pájaro como símbolo propio de *Otro día* para referirse a la poesía. Además, también se indicó la importancia de elementos como el tipo de trazo y el tono de los colores en la creación de atmósferas comunes a lo largo de la obra. Dichos componentes asociados a la brevedad, a los que se le puede sumar el punteado de los globos de texto y el corto diálogo, funcionan en este nivel de análisis como articuladores de la ideología de la viñeta. En este caso, el subtexto que es reestructurado es el antagonismo entre la poesía y la caricatura como tipos de representación. El cartón al evocar con sus recursos lo poético y presentar una situación considerada poética de manera no irónica, consigue establecer su medio como igualmente valioso que la poesía, capaz de suscribir un sistema de ideas en común (el pensamiento no-occidental racional descrito en el capítulo 1). Asimismo, este ejemplo funciona de acuerdo con la definición más tradicional de ideología, pues ésta no se expone como tal dentro del cartón. Tanto la parte visual como la textual colaboran en la representación de lo poético como entidad efímera y metafísica sin que exista algún guiño que busque desplazar dicha concepción como verdadera. Cartones como este, por lo tanto, son fáciles de interpretar ideológicamente, ya que no presentan discrepancias entre la representación textual y las operaciones productoras de ideología que la crean.

Otra situación ocurre con las viñetas en las que la poesía se vuelve un objeto para el humor. En el capítulo anterior se mostraron varios ejemplos en los que ‘lo poético’ no es tomado en serio como el ente sublime o majestuoso que supuestamente representa y que en general experimenta una desmitificación.



Fig. 20. 22 de marzo 2015 Jis



Fig. 23. 12 de septiembre 2014 Jis

Como ya se mencionaba con anterioridad, en la figura 19 la retórica del cartón está orientada al contraste. Mientras el diálogo del hombre y el trazo del dibujo (sobre todo en figuras del fondo) apoyan la ideología a favor de lo poético, el diálogo de la mujer y aspectos visuales como la diferencia de proporciones físicas entre los personajes establecen la distancia irónica del cartón. En el contexto del antagonismo caricatura-poesía, esta viñeta a partir de recursos plenamente caricaturescos (la clásica exageración de características, la posibilidad de globos de diálogo cómicos, y cierto uso de lenguaje como la utilización de diminutivos como *lapicito*) sitúa su medio como superior. Algo similar ocurre con la figura 23, parecida a la 20 en el esquema de colores utilizado y en la burla a lo poético. En tanto el texto explica la situación del cartón sin ironía, lo humorístico viene dado plenamente por la imagen que muestra el descubrimiento de Benito. Sin embargo, como se mencionaba en el capítulo 2, el cartón es lo suficientemente ambiguo para que pensemos que el perro es una estafa; pareciera más bien que efectivamente funciona y logra ver lo poético en donde nadie más puede, característica que se confirma en el aspecto fantástico del animal. En ese caso, la burla, subrepticia, sería hacia quienes leen poesía, acaso también los lectores del cartón.

Dichos ejemplos son problemáticos al interpretarlos ideológicamente, pues es como si la obra trazara una “separación irónica” respecto a sus propios fundamentos. Es decir, parece que *Otro día* al volverse cómicamente contra la ideología de lo poético que algunas veces suscribe (como en la figura 9) “está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad” (Žižek *El sublime objeto de la ideología* 56), cumpliendo con las bases del cinismo ideológico descrito arriba. Esto ocurre tanto a nivel de obra, con la existencia simultánea de cartones que suscriben o subvierten lo ideológico, como a nivel de cartón. A continuación se revisarán dos ejemplos que condensan el funcionamiento ideológico de la obra.

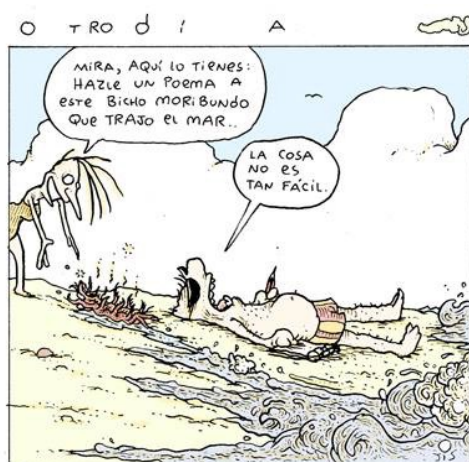


Fig. 26. 12 septiembre 2016 Jis

En la viñeta de la figura 26 los dos personajes representan dos actitudes diferentes respecto a la ideología de lo poético. Por un lado la mujer toma como literal la creencia de que la inspiración surge de situaciones extrañas y misteriosas de la vida, y actúa conforme a dicha idea, participando plenamente de la ideología en un falso reconocimiento. Por otra parte, el personaje masculino al decir que “la cosa no es tan fácil” se coloca a sí mismo en un nivel de consciencia superior que el de la mujer. Esto es así ya sea porque él conoce en qué

consiste realmente la esencia poética (dejando la concepción de la mujer simplemente como falsa) o porque desestima que algo así exista, convirtiendo sus palabras en una fachada para su holgazanería (su posición de relajamiento y el entorno de la playa contribuyen a dicha lectura). A estas dos perspectivas debe sumarse la del propio cartón.

De manera similar que la figura 6 que trata sobre el toro moribundo que pide la presencia de un caricaturista, la viñeta introduce la muerte como tópico privilegiado de la poesía. Sin embargo existen diferencias importantes. En el caso del toro, el discurso poético con su lenguaje figurado se mostraba como impotente o inadecuado para representar ciertas situaciones por su nivel de violencia, lo que hacía que el mismo sujeto moribundo solicitara la caricatura como mejor arte para representar su propia muerte. En la figura 26, a pesar de que la mujer considera que la poesía es la mejor opción para representar la muerte, la posibilidad de hacerle un poema al insecto se descarta por la poca seriedad que ésta tiene en el contexto de la viñeta. Ella está buscando casi cualquier tema que pueda servirle a él y el bicho (representado de forma desagradable y deforme) parece ser un mero pretexto para ese propósito. Tomando esto en cuenta, la ideología del cartón respecto a la representación de la muerte consiste en que la poesía sólo puede encargarse de ésta siempre y cuando no rebase cierto nivel de violencia o por el contrario, resulte insignificante. En esos casos, la caricatura se prefiere como opción. Debido a la ambigüedad que produce la frase “la cosa no es tan fácil”, no es posible saber exactamente qué características debe cumplir la muerte para ser representada por la poesía o si realmente no hay tales y el cartón únicamente desestima la función poética sin ofrecer alternativas. De esta manera la viñeta a pesar de que pretende mostrarse como neutral, ridiculiza la postura de la mujer, trazando una distancia respecto a la ideología de lo poético que ella representa, mientras que se alinea a la ambigüedad expuesta por el varón.



Fig. 27. 26 de marzo de 2017 Jis

En la figura 27 se reproduce un ejemplo en el cual la división entre la eficacia ideológica y la distancia irónica de las viñetas es todavía menos clara, sólo que esta vez en lugar de tematizar la poesía se habla de un contenido filosófico. Los personajes aparecen sumamente concentrados en la tarea de liberar a la mosca y toman dicha labor como un medio para llegar a una iluminación mayor. La labor de salir del cubo es pues de alguna manera análoga al reconocimiento de la ideología; ellos esperan que al liberarse puedan ver la realidad como realmente es. La creencia acorde a la crítica clásica a la ideología de que ésta puede superarse constituye por sí misma una postura ideológica. En el cartón, la ideología de los personajes que luego es puesta en duda por la mosca depende fuertemente de dicha idea.

Esto se confirma en el hecho de que la jaula sea transparente, haciendo referencia a que el falso reconocimiento implica la creencia de que se están viendo claramente las cosas cuando en realidad existe un filtro. Por el contrario, la distancia respecto al supuesto significado de resolver el enigma está dada por la mosca. Su impaciencia señala o que ella comprende de antemano los secretos del cubo y los considera una obviedad que no merece

la seriedad de los personajes, o que no existe ningún objetivo filosófico en lo absoluto y su interés es meramente utilitario. Como en la figura 26 las dos posturas respecto a lo ideológico están presentes, sin embargo la ambigüedad y lo sutil del humor no permiten saber de qué lado se inclina la viñeta.

A partir de esto se puede establecer que la distancia irónica respecto a la ideología no significa necesariamente su cancelación. Incluso ésta permanece intacta en su dimensión visual. Los principios que se han identificado como propios de la forma breve se confirman en el dibujo; éste no reproduce figurativamente un cubo con sus límites bien definidos, sino que tiene aristas y esquinas confusas en las cuales se mezcla lo externo con lo interno. Asimismo, la forma cuadrada del cartón que replica el dibujo de la jaula y su ligera inclinación hacia la izquierda ocasionan el efecto de que lo que ocurre dentro se repite externamente en una suerte de espiral. Si se acepta esta interpretación, el espectador pasa a formar parte del enigma, ya sea porque debe resolver la ambigüedad de la viñeta, o porque debe escapar, al igual que los personajes, de la jaula que supone la representación. En otras palabras, romper la cuarta pared de la viñeta. La forma caprichosa del dibujo constituye pues el polo visual del enigma filosófico, siendo el otro la parte textual, representada por los globos de texto y el cuadro de narración. Por lo visto, ambos polos colaboran en lo que se refiere a la relación entre la imagen y el diálogo entre los personajes, mientras que entran en tensión con la ambigüedad introducida por el cuadro inferior.

En resumen, los cartones señalados anteriormente cumplen con las características del cinismo ideológico de acuerdo con la concepción de Žižek: a pesar de que por momentos presentan el gesto (varias veces por motivos cómicos) de develar ciertas creencias como falsas o ridículas, siempre hay una instancia ideológica que se mantiene y que presenta una importancia estructural. Por los ejemplos dados, dicha ideología

(identificada con el pensamiento no racional-dicotómico en el capítulo uno) no se expresa exclusivamente en la parte textual o visual del cartón, sino que se configura de manera diferente en cada caso (a veces está dada por la ambigüedad de lo representado, otras simplemente ocurre en la elección del estilo artístico del cartón). Esta ideología puede coincidir con atributos, valores o mitos asignados históricamente a la poesía, dando lugar a cartones como los de la figura 8; en otras ocasiones, es su misma naturaleza inestable y desmitificadora la que posibilita y condiciona el cuestionamiento de usos y creencias en torno a lo poético. En dichos casos, la obra ubica la caricatura y poesía como opuestos ideológicos, jugando con la *paragone* o competencia entre las artes. Por lo tanto, la desigualdad en las maneras de representar la poesía estudiadas en el capítulo 2 no debe interpretarse como una mera incongruencia, sino como la manera normal en la que contemporáneamente se expresa la ideología.

La poesía y la producción ideológica

Antes, al hacer referencia a Terry Eagleton, se estableció que el texto cultural no refleja la realidad, sino que constituye “la producción de ciertas representaciones de lo real originadas en un objeto imaginario” (561). Este proceso implica a su vez la actualización de una ideología preexistente a partir de la significación textual (la organización de significantes y significados en la estructura de la obra). Esto quedó comprobado en el apartado anterior con el uso de la ambigüedad como ejemplo de principio estructural y con el análisis general de la forma breve en el capítulo 1. Si se recuerda la tendencia de la serie por la reflexión metatextual, no es raro que se muestre una viñeta que ilustra el arte como dicha producción ideológica.



Fig. 28. José Ignacio Solórzano 13 de mayo 2019

En este cartón, el énfasis de la obra no consiste en que ésta desarrolle un contenido oculto tras la forma, sino que tanto la forma como contenido participen en la producción de *otra cosa*, algo a lo que no se puede referir directamente pero necesita sacarse. El resultado de dicho proceso aparece en forma de gota, como si fuera el resultado puro de una destilación tardada (equivalente a la estructuración de la ideología por la forma). Su origen oculto y extraño se reafirma en lo grotesco y chocante de la escena, en la cual lo corporal tiene una gran presencia e importancia. La gota, que comparte la misma connotación sexual que la de la figura 22, funciona por lo tanto aquí como el síntoma de una dimensión inaccesible; un efecto que parece no tener una causa evidente.

En el apartado anterior al hablar de Jameson ya se mencionaba cómo el texto cultural al reescribir un subtexto ideológico o histórico producía la situación frente a la cual terminaba siendo una reacción. Dicho comentario ocurre en el contexto general del estudio que el autor hace de la historia al considerarla una causa ausente: “la historia nos es inaccesible excepto en forma textual, o en otras palabras, que sólo se la puede abordar por la vía de una previa (re)contextualización” (66). Al hacer esto, Jameson ubica una

homología entre la textualización de la historia y el funcionamiento de la psique de acuerdo con la tónica lacaniana³⁴ de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. La primera dimensión, lo Real, como la historia, representa todo aquello a lo que no puede accederse directamente, un núcleo traumático que sólo se expresa en sus efectos. Lo Imaginario trata del dominio de la apariencia, la primera relación que se tiene con la realidad misma antes de su simbolización, a partir de meras imágenes. Finalmente, lo Simbólico representa el orden que estructura la realidad y dicta los significados y normas a partir de los cuales nos relacionamos con ésta (Lacan 4-13).

En *Otro día*, como se adelantaba en el análisis de la figura 28, existen varias viñetas que hacen alguna referencia a este mecanismo. Si se recuerda la definición funcional sobre el contenido de la obra dada en el capítulo 2, se tenía que las viñetas presentaban un interés, o a veces una obsesión, con los aspectos inefables y misteriosos de la experiencia humana. Estos, entre los cuales se encuentra evidentemente ‘lo poético’ como entidad metafísica, suelen suplir el lugar que en el modelo de Jameson ocupa la historia, y en el de Lacan lo Real.

³⁴ Jacques Lacan desarrolló dicho modelo como parte de sus *Seminarios* en la Sociedad Francesa de Psicoanálisis y posteriormente en la École Freudienne de París entre 1953 y 1979. Asimismo se consideran dos épocas diferentes de la historia de la tónica: la primera llega hasta 1970 y se centra en lo Simbólico, mientras la segunda va de 1970 a 1978 y se enfoca en lo Real.



Fig. 29. 4 de enero 2017 José Ignacio Solórzano

En la figura 29 se usa la fiesta como cronotopo (Bakhtin 84) que suspende momentáneamente el orden simbólico. En dicho contexto se permite la aparición de manifestaciones que contradicen las normas sociales, corroborando la existencia de una dimensión inaccesible que se expresa indirectamente en situaciones absurdas. El carácter irruptivo de dichos actos se construye en el cartón a partir de la ubicación de la escena *in media res*, lo que deja al espectador en una perspectiva poco privilegiada en la que no sólo debe preguntarse por un código que explique la escena, como el personaje femenino, sino por su origen. Una vez más, este fenómeno recibe diversas interpretaciones y valoraciones. Para uno de los personajes (con similitudes físicas a Jis como algunos de los poetas descritos en el capítulo anterior) el acontecimiento de pedir perdón y arrojarse la bebida encima es una sublimación de la ‘peda’ que sólo ocurre cuando ésta ha alcanzado cierta profundidad. Para otro, dibujado en la orilla del cartón con rasgos agresivos, el hecho se reduce a ser un mero entretenimiento equivalente a los ‘putazos’. Independientemente de estas opiniones que contribuyen al efecto humorístico, el cartón en los hechos se pregunta por una manera de aproximarse a algo que en principio no puede ser alcanzado.



Fig. 30. 14 de octubre 2016 Jis

Lo anterior se observa con mayor claridad en la figura 30, la cual además introduce el tema del deseo. En el contexto del cartón, el ‘auténtico poema’ es una instancia de lo Real que nunca se alcanza; los intentos del poeta siempre producen un excedente que resiste a la simbolización, el cual puede ser comparado con el concepto lacaniano del *plus-de-gozar*; un ‘extra’ que es fundamental para que la dinámica del deseo ocurra en lo absoluto: “no es un plus que simplemente se conecte a un goce ‘normal’, fundamental, porque *el goce como tal surge sólo en este plus*”³⁵ (Žižek *El sublime objeto de la ideología* 85). Por lo tanto, la frustración que el poeta experimenta en la viñeta es necesaria para que el poema logre conformarse como el objeto-cause de deseo que es. Aparte de esto, el cartón en tanto objeto artístico tiene la posibilidad de experimentar una representación de aquello que en principio no puede ser representado, es decir ‘el verdadero poema’. El pájaro como símbolo de lo poético cubre este vacío, y se coloca entre paréntesis para remarcar su estatuto de excedente. Tomando en cuenta una vez más el contexto de antagonismo poesía-caricatura por la representación que las viñetas reestructuran, este ejemplo parece proponer

³⁵ Žižek hace uso de este concepto y su relación con la plusvalía marxista para hablar concretamente de lo ideológico. Para ver la analogía original, véase (Lacan *Seminario 16. De un otro a un otro* 17-19).

un punto medio, pues combina un elemento propio de la escritura como lo es un signo ortográfico con una imagen, más cercana a la caricatura. Cabe mencionar que en su interacción ambos elementos llegan a una especie de síntesis: por un lado el dibujo del pájaro cumple con la función de un enunciado separado de una cadena sintáctica, por otro se rescata la dimensión visual del paréntesis como un elemento que puede introducirse de forma independiente en un cartón. De hecho, eso ya había pasado en la viñeta del poema de Bashō (fig. 8) en el que los paréntesis se volvían signo válido dentro de su retórica.



Fig. 25. 29 de marzo 2015 Jis

Otro ejemplo que vale la pena revisar de nuevo es la figura 25. En el capítulo anterior se usaba dicha viñeta como un caso de cartón no satírico que construía una visión de la poesía propia, para la cual símbolos como la mosca eran de gran importancia. En esta ocasión se busca agregar al análisis la manera en la que la viñeta representa un momento precontemplativo de la creación poética. Como en el ejemplo anterior, se ve al poeta en un escritorio y una silla realizando su profesión. En ambos casos, la poesía constituye su objeto-cause de deseo, siendo la principal diferencia que en la figura 30 se muestra la frustración, mientras en la 25 vemos el acto deseante en su forma plena. Esto impacta en la

representación visual del personaje, cuyo dibujo distorsionado va acorde con la ideología no cínica en torno de lo poético. Si se recuerda el análisis de Žižek sobre el haiku de Bashō descrito en el capítulo 1, el instante ilustrado en la viñeta sería equivalente al momento en que el agua del estanque se encuentra en plena quietud, antes de la perturbación de la rana. Esta situación más que relacionarse con la dimensión de lo Real, puede interpretarse acorde con lo Imaginario. De acuerdo con Žižek un acontecimiento es imaginario si “flota a distancia de su apoyo material, que lo representa y lo genera, en el dominio de frágil superficie entre el ser y el no-ser” (Žižek *Acontecimiento* 135). Tal es el caso con el punto en que la mosca toca el papel para dar inicio al poema: se trata de un momento fugaz con pocas bases sólidas, casi exclusivamente sensorial previo a cualquier simbolización, y que sin embargo la permite. La mosca funciona pues como la representación imaginaria de la simbolización del deseo y el texto.



Fig. 31. 5 de junio 2017 José Ignacio Solórzano

Finalmente, en la figura 31 se ven resumidos los puntos más importantes de este capítulo. Al igual que en los dos ejemplos anteriores, el cartón se centra en la figura del poeta solitario en su espacio de trabajo, con la diferencia importante de que en este caso

buena parte de la información del cartón depende de las nubes de pensamiento de los personajes. Así es como se reafirma el contexto de espera previo a la escritura, la cual se considera un acontecimiento que debe irrumpir el curso normal de las cosas. La mosca con su aparición repentina es para el escritor una “señal sagrada”, es decir, la materialización o efecto de una dimensión inaccesible para él. Lo interesante de la viñeta, es que dicha concepción sobre la producción artística que ha sido descrita a detalle anteriormente pasa a formar parte de la ideología de uno de los personajes, por lo cual también es susceptible al tratamiento cínico. El animal, como en la figura 27, cumple con esta función; a través de su pensamiento se sabe que para ella la situación no tiene nada de especial y considera al poeta alguien extralimitado en sus afirmaciones. La mosca en la obra se distingue por colocarse siempre en una perspectiva privilegiada y encima de algunas posiciones ideológicas.

Recapitulando, se puede afirmar que la poesía no sólo tiene una importancia formal y temática en *Otro día*, sino también ideológica. En dicho ámbito, cumple funciones relevantes entre las que pueden mencionarse ser el detonador de tensiones a lo largo de la serie, o representar una instancia de lo Real y un objeto-causa de deseo al interior de algunos cartones. Asimismo, se ha comprobado cómo esto ocasiona que varios elementos de la obra relacionados con la poesía como los pájaros o las moscas también adquieran nuevos papeles si son vistos desde esta perspectiva. Tomando en cuenta dicha interacción entre niveles de análisis se procederá en el próximo apartado a las conclusiones de esta tesis.

Conclusiones

El análisis presentado puso a prueba varios saberes y habilidades adquiridos en la carrera de Letras Hispánicas, como sería una base interpretativa no exclusiva a textos escritos, el uso de conceptos (y su historización) como poesía o lírica obtenidos en materias teóricas, o metodologías específicas para abordarlas. Estos a su vez se adaptaron para pensar un producto cultural diferente a los típicamente considerados en el plan curricular, lo cual contribuyó a una reconsideración de los posibles objetos de estudio que éste debe contemplar y al cuestionamiento de si es pertinente o no conservar ciertas categorías como la literatura o arte como las centrales en nuestro campo. Por otra parte, este trabajo también se caracterizó por el diálogo y contacto con otras disciplinas; en particular, se echó mano de nociones propias de los estudios medievales, de los estudios visuales y de la filosofía.

El resultado de dicha labor expresado en los tres capítulos anteriores demuestra la valía de *Otro día* como espacio de reflexión en torno a aspectos como el medio o las artes. Asimismo, establecer la poesía y su representación como punto de partida fue sumamente productivo para estudiar la serie a partir de diferentes perspectivas (formal-estilística, temática e ideológica) y la relación entre éstas. A continuación se presentarán las conclusiones más importantes alcanzadas.

En el primer capítulo al hablar de las referencias intermediales se argumentó que éstas implican forzosamente una dinámica de identidad y diferencia entre el medio que refiere y el que es referido. Del lado de la identidad, se señaló la manera en la que la caricatura evoca a partir de sus propios recursos a la poesía, así como la existencia de temas, motivos y atmósferas en común. Del lado de la diferencia, se destacó la presencia de

cartones metatextuales a partir de los cuales la caricatura se deslindaba de la poesía como un medio que presenta una visión del mundo desacralizadora, práctica y estoica, características que la dotan de ventajas sobre lo poético para la representación de ciertas situaciones. Esto constituye un caso en el cual un medio no tan prestigioso se ubica a sí mismo como superior en algunos contextos que otro altamente prestigioso.

Posteriormente, estudiar la brevedad como metaforma en común entre la caricatura y la poesía sirvió como demostración de que las relaciones entre ambos medios al interior de la obra iban más allá de meras referencias. A través de la descripción de elementos como el *honkandori*, el uso de símbolos, la *coincidentia oppositorum*, la ambigüedad y la autorreferencialidad, se afirmó que las viñetas de *Otro día* transitan por un continuo que pasa por ejemplos totalmente narrativos hasta los plenamente líricos. De esta manera, la lírica y lo breve como una de sus expresiones se identificaron como fenómenos transmediales, algo no tan común dentro de la crítica. De igual forma, se mencionó que *Otro día* al utilizar dichos recursos se inscribía a lo que Reckert identifica como un paradigma de pensamiento no racional-dicotómico típicamente asociado a oriente. Dicha inscripción dota a la obra de una dimensión política, a pesar de la afirmación inicial de que los monos de Jis no tienen que ver con lo que típicamente se asocia a este término.

En el capítulo dos se elaboró una aproximación funcional al significado de la obra, de manera que pudiera analizarse el papel que las referencias a la poesía cumplen temáticamente respecto a éste. Se considera que *Otro día* indaga los límites, cruces y puntos intermedios entre lo cotidiano y los aspectos inefables de la experiencia humana. En dicho contexto, el acontecimiento poético es un referente culturalmente asociado a lo metafísico susceptible de ser sublimado o subvertido. Para dicho propósito, los aspectos

estilísticos descritos en el capítulo uno como la ambigüedad o la coincidencia de opuestos resultan idóneos.

Sobre dicha base general la obra revisita y otorga una perspectiva propia sobre lugares comunes que rodean la creación poética. En cuanto al poema, se traza una definición amplia que incluye acciones, personajes y su representación usual como texto escrito en papel. Respecto al poeta, a través de su ridiculización o enaltecimiento la obra toma postura a favor o en contra de prácticas concretas concernientes a la poesía. *Otro día* se opone a que ésta sea usada como un medio para obtener capital cultural que se traduzca en favores sexuales o prestigio. En cambio, se muestra a favor de que el acto poético sea una búsqueda de experiencias sublimes o majestuosas. Ambas posibilidades se presentan a través de códigos visuales concretos. Algo similar ocurre con el origen de la poesía. Las musas se usan como contrapunto cómico que ridiculiza al poeta. En cambio, hay orígenes no satíricos como la inspiración por moscas o pájaros.

En el capítulo tres el concepto de ideología retomado de las concepciones de Eagleton, Jameson y Žižek sirvió de horizonte interpretativo para varios de los fenómenos anteriormente identificados en la tesis. El pensamiento no racional-dicotómico que la obra reproducía en el capítulo uno se estableció como la ideología que los cartones reestructuran a través de la significación textual (combinación de forma -elementos de la poética breve- y contenido -significado de la serie-). Asimismo, la diferencia en los modos de representar la poesía del capítulo dos y las reflexiones metatextuales respecto a la representación del capítulo uno se explicaron como la actualización del subtexto histórico de antagonismo por la representación entre la caricatura y la poesía. Ésta a su vez se manifiesta concretamente en el cinismo como forma ideológica, de acuerdo a la tendencia contemporánea de expresarla.

En el último apartado de la tesis, gracias al interés ya mencionado de la obra por la reflexión metatextual, se profundizó en el funcionamiento ideológico de *Otro día* y su representación. Para dicha labor, los conceptos lacanianos de lo Real y lo Imaginario resultaron significativamente útiles para el análisis. Entre los puntos más importantes obtenidos está que la poesía suele constituir una instancia inalcanzable de lo Real, lo que provoca su configuración como un objeto-cause de deseo imposible. En dicho marco, elementos recurrentes citados en capítulos anteriores como las moscas y los pájaros sirven de síntoma de lo poético o como su materialización. De estos animales, las primeras merecen una mención especial, pues además de cumplir con las funciones ya mencionadas, suelen representar una fuerza omnisciente que se coloca por encima de varias formaciones ideológicas y ser el detonador de la distancia irónica en las viñetas.

Otro día constituye pues una obra sumamente relevante en el contexto mexicano, principalmente por su carácter experimental, plural y sugerente que permite abordarla con diferentes herramientas y perspectivas. La presente tesis se ha enfocado en la intermedialidad, y en específico en la relaciones caricatura-poesía, como uno de los métodos para aproximarse a ésta, sin embargo las interpretaciones posibles están lejos de ser agotadas. Se espera que este estudio sirva como antecedente para futuras problematizaciones.

FFYL-UNAM

Bibliografía

- ABRAMS, Mayer Howard, “Orientación de las teorías críticas”, en *El espejo y la lámpara*. Nova, Buenos Aires, 1962.
- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Taurus, Madrid, 1999.
- BAKHTIN, M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*. University of Texas Press, Austin, 1984.
- CLÜVER, Claus, “Intermediality and Interarts Studies”, en Jens Arvidson (ed.), et al., *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Intermedia Studies Press, Manchester, 2007.
- COMBE, Dominique, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), *Teorías sobre la Lírica*. Arco/Libros, S.L., Madrid, 1999.
- DAWKINS, Richard, *The Selfish Gene*. Oxford University Press, Oxford, 1989.
- EAGLETON, Terry, “Hacia una ciencia del texto”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (ed.), *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. UAM-Iztapalapa y La Universidad de la Habana, México, 2010.
- FERNÁNDEZ, Bernardo, “Jis es dios”, en <<http://www.letraslibres.com/mexico/jis-es-dios>>. 12 de febrero 2015. Consultado 28 de octubre 2017.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*. Penguin Books LTD, Barcelona, 1978.

- GARCÍA, Elvira, *La caricatura en trazos*; epílogo de Carlos Monsiváis. Plaza & Janés, México, 2003.
- JAMESON, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor distribuciones S. A., Madrid, 1989.
- LACAN, Jacques, “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, conferencia. Traducción de Ricardo E. Rodríguez Ponte. Versión crítica de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2009.
- , *Seminario 16. De un otro a un otro*. Trad. De Nora A González. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, “Una musa y 3 caricaturistas”, en *Artes de México*, núm. 93 (marzo 2009).
- LOTMAN, Iuri M., “La retórica”, en *Escritos*, núm. 9 (enero-diciembre 1993).
- MAILLARD, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Anthropos, Barcelona, 1992.
- MARTÍNEZ TORRIJOS, Reyes, “El significado cultural del meme se propaga con el relajo cibernético”, en *La Jornada*. 8 de julio 2014.
- MONSIVÁIS, Carlos, “La distorsión es la semejanza (Caricatura y dibujo satírico en México)”, en Rafael Barajas, et al., *Aire de familia*; il. El Fisgón (seud.). Conaculta: INBA, México, 1995.
- , “Epílogo”, en Elvira García, *La caricatura en trazos*. Plaza & Janés, México, 2003.

PALMA CASTRO, Alejandro, “El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández”, en *Valenciana*, núm. 16 (vol. 8, julio-diciembre 2015).

PAZ, Octavio, *Versiones y diversiones*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.

POZUELO YVANCOS, José María, “Lírica y ficción”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Arco/Libros, S.L., Madrid, 1997.

RAJEWSKY, Irina O., “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A literary Perspective on Intermediality”, en *Intermedialité*, núm. 6 (otoño 2005).

RECKERT, Stephen, *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Gredos, Madrid, 2001 (Biblioteca románica Hispánica).

RIPPL, Gabrielle (Ed.), *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter, Berlín, 2016.

SHERIDAN, Guillermo, “Reventar de Risa”, en <https://www.letraslibres.com/mexico/reventar-risa>. 28 de febrero 2006. Consultado agosto 2019.

SOLÓRZANO, José Ignacio, <https://m.facebook.com/lachora/>. Página de Facebook. Consultado agosto 2018.

—, <https://www.facebook.com/profile.php?id=651992866>. Perfil de Facebook. Consultado agosto 2018.

VARGA, A. Kibedi, “Criteria for Describing Word-and-Image Relations” en *Poetics Today*, núm. 1 (vol. 10, primavera 1989).

VILLARREAL, Rogelio, “Jis y Trino” en *Metapolítica*, núm. 51 (vol. 11, enero-febrero 2007).

ŽIŽEK, Slavoj, *Acontecimiento*. Sextopiso, Madrid, 2016.

——, *El sublime objeto de la ideología*. Siglo xxi, México, 1992.