

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Textos ilustrados o ilustraciones textuales

La relación entre la poesía visual y la historieta en América Latina (1985-2009)

Christoph Müller

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2023, 10

pp. 54-71

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1980>

Zitierweise

Müller, Christoph. 2023. „Textos ilustrados o ilustraciones textuales. La relación entre la poesía visual y la historieta en América Latina (1985-2009).“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 10/2023, 54-71.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.10.1980>

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Christoph Müller

Textos ilustrados o ilustraciones textuales

**La relación entre la poesía visual y la historieta en América Latina
(1985-2009)**

Christoph Müller

es vicedirector de la biblioteca,
director del departamento Biblioteca
Digital y director de varias colecciones
en el Instituto Iberoamericano de la
Stiftung Preußischer Kulturbesitz en
Berlín.

mueller@iai.spk-berlin.de

Palabras clave

poesía visual – poesía concreta – historieta

1. Introducción

En su «Análisis de la interpretación de la imagen en la poesía visual en México» Rosario Rosas Escalona define la forma de expresión lírica *poesía visual* como «una hibridación entre la imagen y la palabra [...] una total fusión [de las dos] que separadas no funcionarían o al menos no tendrían la misma resonancia» (Rosas Escalona 2008, 179). También nombra los componentes más importantes de la *poesía visual* y la intención que subyace a su uso:

[E] poeta visual utiliza elementos extras como son objetos, imágenes, números, etc. que pueden brindar al espectador una imagen directa y visual, que atraiga la atención del espectador con un solo parpadeo, a la vez proporcionándole elementos para diferentes interpretaciones. (Rosas Escalona 2008, 179)

Esta combinación de elementos verbales y visuales pretende, por un lado, facilitar al observador la comprensión del contenido y, por otro, abrir diversas posibilidades de interpretación.

En su manual, que se ha convertido en la obra de referencia para la producción e investigación del cómic, *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, Will Eisner describe por su lado la forma de texto gráfico de la *historieta* (*comic* o *graphic novel*):

The format of comics presents a montage of both word and image, and the reader is thus required to exercise both visual and verbal interpretive skills. The regimens of art (e.g., perspective, symmetry, line) and the regimens of literature (e.g., grammar, plot, syntax)

become superimposed upon each other. The reading of a graphic novel is an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit. (Eisner 2008, 2)

Así, una *historieta* se caracteriza también por una mezcla de elementos verbales y visuales que ayudan al lector a captar y comprender el contenido que se quiere transmitir.

Aunque a primera vista la *poesía visual* y la *historieta* parecen tener una relación formal directa debido al estrecho e inseparable vínculo entre imagen y texto, un segundo vistazo revela una diferencia central. La base literaria de ambos es fundamentalmente diferente. Si la primera es la poesía, es decir, una expresión muy reducida y estilizada de los estados interiores o de las circunstancias exteriores de un individuo, la tarea de la otra es narrar hechos y acciones más complejas a medida que se desarrollan.

Formalmente, esto da lugar a una distinción fundamental. Como sugiere Rosas Escalona, en la *poesía visual* se crean y utilizan vínculos específicos y únicos entre la palabra y la imagen que permiten captar el mensaje del texto «en un solo parpadeo». En la *historieta*, en cambio, se desarrolla todo un sistema de esas unidades de imagen y texto portadoras de significado, cuya repetición crea una forma de expresión específica con la que se transmite el contenido respectivo. Eisner escribe al respecto:

Comics employ a series of repetitive images and recognizable symbols. When these are used again and again to convey similar ideas, they become a distinct language – a literary form, if you will. And it is this disciplined application that creates the «grammar» of sequential art. (Eisner 2008, 2)

Con el trasfondo de esta ambigua demarcación formal entre la *poesía visual* y la *historieta*, este texto explorará la cuestión fundamental de la relación entre ellas. En un primer paso, se harán algunas reflexiones teóricas más profundas sobre las similitudes y diferencias entre las dos formas de expresión literario-artísticas, así como su tratamiento en los textos poetológicos centrales y en la literatura científica. En una segunda etapa, se presentarán y analizarán obras ejemplares de artistas latinoamericanos para rastrear estas coincidencias e incompatibilidades formales entre ambas formas de expresión. El análisis se concentrará en los artistas latinoamericanos, porque ya a mediados del siglo XX los *estridentistas* mexicanos a la estela de José Juan Tablada, los *noigandres* brasileños en torno a Augusto y Haroldo de Campos, comprometidos con la *poesía concreta*, y los argentinos Edgar Bayley y Edgardo Antonio Vigo – actores destacados en las diversas iniciativas argentinas de internacionalización de la *poesía visual* – dieron impulsos centrales a la *poesía visual* y fueron líderes mundiales en el desarrollo posterior de este arte (cf. Drucker 1996, 40-44; Espinosa 2004, 13-33; Kirchof 2012a, 17-35; Barisone 2017, 13-19). Tal y como demostró la *Bienal Internacional de Poesía Visual/ Experimental* (organizada por Araceli Zúñiga y César Espinosa en México y en otros países a partir de 1985) con numerosas obras de artistas latinoamericanos e internacionales, esta forma de poesía es generalmente reconocida en América Latina y tiene una importancia artística central. Por ello, en la *poesía visual* latinoamericana

puede leerse todo el desarrollo creativo de esta forma de expresión artística (cf. Rosas Escalona 2008, 178; Zúñiga 2017).

2. La historieta en la teoría de la poesía visual

Si se observan las consideraciones poetológicas de los distintos representantes de la *poesía visual* y sus conceptos artísticos, se encuentra que la *historieta* y ciertos elementos y factores de su concepción y estética son de importancia central, al menos para las manifestaciones individuales de la *poesía visual*.

Aquí influyeron especialmente los representantes de la llamada *poesía concreta*, un subgénero de la *poesía visual* desarrollado en los años 50 del siglo XX por un lado por un grupo de poetas de lengua alemana impulsado por el suizo-boliviano Eugen Gomringer y por otro lado por un grupo de poetas brasileños liderado por los hermanos Augusto y Haroldo de Campos. En su poesía los dos grupos de poetas, que colaboraron muy estrechamente y se inspiraron mutuamente, se dejaron guiar, entre otras cosas, por los efectos de las combinaciones de las letras y los sonidos de las palabras. En su texto de 1954 «vom vers zur konstellation» (del verso a la constelación)¹, poetológicamente fundamental para la *poesía concreta*, Gomringer escribe sobre esta cualidad del lenguaje, recién percibida a mediados del siglo XX:

[...] durch ihren modernen zeichencharakter hat sich [...] die schrift an die notwendigkeit der schnelleren kommunikation angepaßt. sie wird neben der gesprochenen sprache so notwendig, wie es optische eindrücke neben akustischen sind. zugleich tritt sie in den bereich praktisch-ästhetischer wertung. die schlagzeile und das schlagwort schlagen nicht nur durch lautkombination und inhalt, sie schlagen auch durch das schriftbild (Gomringer 1972, 153)².

Para él, esta «comunicación más rápida» («schnellere kommunikation») es el resultado de un proceso de «formalen vereinfachung. es bilden sich reduzierte, knappe formen. oft geht der inhalt eines satzes in einen einwort-begriff über, oft werden längere ausführungen in form kleiner buchstabengruppen dargestellt» (Gomringer 1972, 153)³.

Para Gomringer, este proceso de desarrollo da lugar a una estrecha relación entre el lenguaje de la nueva poesía y el lenguaje de la vida cotidiana:

[...] bedeutet diese verknappung und vereinfachung der sprache und der schrift das ende der dichtung? gewiß nicht, knappheit im positiven sinne – konzentration und einfachheit – sind das wesen der dichtung. daraus wäre zu schließen, daß heutige sprache und dichtung

¹ Basado en su intención de hacer el lenguaje más fácil y claro, Gomringer y los otros autores de *poesía concreta* prescindieron de la distinción entre mayúsculas y minúsculas. Por eso en todos sus textos sistemáticamente utilizaron minúsculas. En todas las respectivas citas, esta ortografía original se reproduce sin cambios.

² [...] a través de su carácter moderno como signo [...] la escritura se ha adaptado a la necesidad de una comunicación más rápida. se hace tan necesaria junto al lenguaje hablado como las impresiones ópticas lo son junto a las acústicas. al mismo tiempo entra en el ámbito de la evaluación práctico-estética. el titular y la palabra clave no sólo golpean a través de la combinación de sonidos y el contenido, sino también a través del tipo de letra (traducción mía).

³ simplificación formal. se forman formas reducidas y concisas. el contenido de una frase se funde a menudo en un término de una sola palabra, y los enunciados más largos se presentan a menudo en forma de pequeños grupos de letras (traducción mía).

gemeinsames haben müßten, daß sie einander formal und substantiell speisen würden. diese verwandtschaft [...] besteht manchmal [...] im alltag, wo aus schlagzeilen, schlagworten, laut- und buchstabengruppen gebilde entstehen, die muster einer neuen dichtung sein können [...] (Gomringer 1972, 154)⁴.

Esta reducción a las palabras esenciales previstas por Gomringer, que expresan el contenido del poema de forma breve y sucinta en el estilo de los «titulares» y, en la medida de lo posible, en el lenguaje cotidiano del lector, fue asumida por los miembros del grupo brasileño de *noigandres* tanto en su práctica literaria como en sus reflexiones sobre teoría literaria. En numerosas publicaciones poetológicas y manifiestos sobre lo que a menudo llamaron «poesía nova», retomaron este nuevo principio de comunicación entre el poeta y el lector.

En el manifiesto «nova poesia: concreta», publicado en 1956 en la revista *ad - arquitetura e decoração* de São Paulo, Décio Pignatari – uno de los más importantes representantes brasileños del concretismo junto con los hermanos de Campos – describe la relevancia y la sencillez cotidiana de la nueva *poesía concreta*. Al encadenar palabras clave y construirlas de forma que recuerden a los titulares de los periódicos, también muestra formalmente cómo debía producirse la nueva comunicación en la poesía:

uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular. A importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até às histórias em quadrinhos (Pignatari 1975, 41).

La poesía concreta debe estar lo más cerca posible de la realidad de la gente, y para ello debe orientarse lo más cerca posible del lenguaje de los medios de comunicación de masas y de la publicidad. Para él, esto incluye claramente las *historietas* (port. *histórias em quadrinhos*). No profundiza esta mención de las historietas explícita y muy poco habitual en los textos poetológicos del grupo. Pero se puede concluir de ello que, por un lado, las «histórias em quadrinhos» parecen haber sido para él un elemento natural de comunicación de masas a mediados del siglo XX. Por otro lado, los convierte así en un modelo para la rápida captación del mensaje del texto en el primer momento de su contemplación por el ojo del lector, que es el objetivo de la *poesía concreta*, ya que se nutren de la vida lingüística cotidiana de poeta y lector.

Al principio de su manual, Will Eisner describe esta cualidad comunicativa de las *historietas*, que ha surgido por su uso generalizado a lo largo del tiempo. De este modo, respalda indirectamente la opinión de Pignatari al subrayar la experiencia de lectura compartida por autores y lectores, que están formados tanto verbal como

⁴ [...] ¿significa esta abreviación y simplificación del lenguaje y de la escritura el fin de la poesía? ciertamente no, la abreviación en un sentido positivo – la concentración y la simplicidad – son la esencia de la poesía. de ello se desprende que el lenguaje y la poesía actuales deben tener algo en común, que se alimentarían mutuamente de manera formal y sustancial. este parentesco [...] existe a veces [...] en la vida cotidiana, donde los titulares, las palabras de moda, los grupos de sonidos y letras dan lugar a formaciones que pueden ser patrones para una nueva poesía (traducción mía).

visualmente y, por tanto, pueden captar con la misma rapidez las combinaciones de texto e imagen:

From the first appearance of comic strips in the daily press at the turn of the twentieth century, this popular reading form found a wide audience and in particular was a part of the early literary diet of most young people. Comics communicate in a «language» that relies on a visual experience common to both creator and audience. Modern readers can be expected to have an easy understanding of the image-word mix and the traditional deciphering of text. Comics can be «read» in a wider sense than that term is commonly applied (Eisner 2008, 1).

Es cierto que las *historietas* no se mencionan explícitamente en los demás textos poetológicos de los poetas brasileños de la *poesía concreta*. Pero si observamos con más detenimiento la antología de textos teóricos publicados por Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos entre 1950 y 1960 sobre la poesía concreta, podemos concluir que las *historietas* debieron tener una gran importancia en su carácter ejemplar, sobre todo para el tipo de comunicación entre el poeta y el lector.

La portada del volumen, diseñada por el propio Pignatari ya en 1965 (cf. Campos 1975, 4), se caracteriza por cuatro viñetas superpuestas en el margen izquierdo, en las que cuatro figuras muy diferentes articulan tesis provocadoras sobre la poesía.



1 | Portada del libro *Teoria da poesia concreta* de Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos (1975)

Los protagonistas de las viñetas representan diferentes épocas de la existencia humana, así como todo un espectro de figuras típicas de la *historieta*. A través de bocadillos, se ponen en sus bocas eslóganes que pronuncian, por así decirlo, en nombre de la humanidad, cada uno con la mano cerrada en un puño poderoso y beligerante. Se trata de afirmaciones centrales sobre la *poesía concreta* y, sobre

todo, su diferenciación activa de la poesía tradicional. Si la primera frase de la primera viñeta no deja de ser una descripción de lo que es la poesía concreta («A POESIA É CONCRETA E PARTICIPANTE»), las otras tres frases son declaraciones de guerra a los críticos retrógrados («MOMIRRATOS DE ANTÂNIO») y a los seguidores de una poesía que oscurece la realidad («FALSOS MÁGICOS DILUIDORES») que vivirían sin escrúpulos a costa de los demás («CHUPINS DESMEMORIADOS»). Llama la atención que las frases de los bocadillos estén escritas en mayúsculas. Como demuestran las citas de Gomringer y Pignatari, las minúsculas en todo el texto eran en realidad una marca registrada de la *poesía concreta*. No sólo porque las mayúsculas se utilizaron para el resto de la escritura en la portada del libro, sino también porque el tipo de letra en los bocadillos da al lector pistas sobre el tono y la expresión de la declaración (cf. Eisner 2008, 2-5) se utilizaron aquí mayúsculas y, por tanto, dan a las declaraciones aquí un énfasis aún mayor. Así pues, parece que Pignatari estaba familiarizado con las convenciones formales de la producción de *historietas*.

Las figuras que hablan en cada caso también están adecuadamente elegidas en la forma en que están dibujadas. El hombre prehistórico musculoso está vinculado a los conceptos de concreción y participación de la nueva poesía. La visión retrospectiva de los ataques producidos durante décadas a la *poesía concreta* por parte de sus opositores la proporciona el astronauta que representa el futuro. El portador de esmoquin y sombrero de copa, que parece más bien un producto de los salones de finales del siglo XIX y del XX, se refiere aquí irónicamente a la victoria de la nueva poesía orientada a la realidad sobre la poesía tradicional subjetiva y transfiguradora, de la que él podría ser un representante. Y, por último, es la caricatura de un típico invitado a una fiesta de mediados del siglo XX, con pajarita y chaqueta de esmoquin blanca, que también señala irónicamente que todo lo que sigue – es decir, la antología – está dirigido a los «parásitos» sin memoria, por lo que se referirá a las personas del negocio literario, así como del negocio cultural en general, los que él podría representar aquí.

A pesar de la ironía y la sátira que emanan de los dibujos tipificados y de las frases orientadas al lenguaje cotidiano brasileño, sobre todo desde la perspectiva actual, las viñetas son bastante serias en su estructura y enunciados. En consonancia con la intención de la *poesía concreta*, despiertan inmediatamente el interés del lector, expresan con frases claras a modo de titulares la intención central del volumen, que en resumen es presentar la teoría de la *poesía concreta* y defenderla así contra toda crítica, y las afirmaciones verbales se hacen aún más claras y fáciles de entender por la representación gráfica. El tono combativo que evocan los puños cerrados, las mayúsculas y las fórmulas provocadoras se encuentra también en los propios textos poéticos.

El uso de viñetas en la portada de este volumen es una clara señal de que para los más importantes representantes de la *poesía concreta* las *historietas* eran ejemplares para su teoría y sobre todo para su concepto comunicativo. Al mismo tiempo, también forman un puente con los desarrollos posteriores de la *poesía visual*. Al fin y al cabo, cuando el volumen apareció en 1975, el apogeo de la *poesía concreta* se había producido hacía ya una década o década y media. Entretanto, los

conceptos del Pop Art y de Fluxus habían influido fuertemente en la *poesía visual* de los años sesenta, aún más comprometida con la vinculación del arte y la vida cotidiana que el concepto de lo concreto. El espectador debía participar activamente en el proceso creativo y, por supuesto, debían utilizarse y combinarse objetos, imágenes y frases procedentes directamente de los medios de comunicación y, explícitamente, también de las *historietas* en composiciones siempre nuevas (cf. Drucker 1996, 48-49, 51, Smith 1996, Barisone 2017, 230-234, Espinosa 2017, 22).

Ornela Barisone profundiza en ello en su estudio *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)* en la obra del grupo *poema/proceso* activo en Brasil hacia 1970. Los poetas de este grupo en torno a Álvaro de Sá, Moacyr Cirne y Wladimir Dias Pino trabajaron con piezas fijas poéticas y cotidianas en composiciones siempre nuevas y experimentales, que pusieron a disposición de los lectores, entre otros, para la construcción independiente de versiones (cf. Barisone 2017, 221). Para que esto fuera posible, tomaron como modelo la lectura de *historietas*, según Barisone, ya que ésta podría sustituir la forma tradicional de leer la poesía (cf. Barisone 2017, 224). Como describe Barisone, formalmente «[l]as variaciones del poema-proceso se basaron en la historieta y el uso de signos no verbales», donde estos fueron entendidos por el grupo como un «modo de comunicación universal» (Barisone 2017, 228).

Como demuestra Barisone, esto no fue un fenómeno puramente brasileño. Más bien, este concepto fue retomado por el poeta argentino Edgardo Antonio Vigo y adoptado en su propia práctica artística. A través de él, los trabajos de sus colegas brasileños y la teoría que los sustenta se difundieron en Argentina y fuera de ella en la revista *Diagonal Cero*, publicada en La Plata (cf. Barisone 2017, 228-235). La profunda significación que este concepto poético y comunicativo, que se inspira explícitamente en las *historietas* y, sobre todo, en su lenguaje y modo de comunicación, tuvo en el desarrollo posterior de la *poesía visual* es descrita acertadamente por Barisone:

Con soluciones diversas, desde ambos sectores de Latinoamérica: por un lado, Vigo y los integrantes de *Diagonal Cero* desde La Plata y, por otro lado, Álvaro de Sá y los integrantes del poema-proceso desde Brasil, exploraron el lenguaje de la tira dibujada enfatizando en la inclusión de códigos semióticos y en la lectura creativa. Esto [...] contribuyó a un modo de participación y de contacto con el lector participante quien debía adecuarse a nuevos esquemas perceptivos y ampliar sus concepciones tradicionales de obra, lector, autor (Barisone 2017, 235).

Llegados a este punto, volvemos a encontrarnos con los poetas de la *poesía concreta*, que también se esforzaban por renovar el lenguaje poético y el proceso de comprensión de la poesía, así como la participación activa de los lectores en el proceso de creación artística.

A partir de los años ochenta, la *poesía visual* se abrió conceptualmente hasta el punto de permitir todo tipo de combinaciones de imagen y texto, los artistas visuales también empezaron a dedicarse a esta forma de expresión y también se utilizaron nuevas técnicas como copadoras, escáneres y ordenadores. Como consecuencia, el lenguaje de la *poesía visual* se aleja cada vez más del lenguaje

poético tradicional y, al poder utilizar cada vez más fácilmente los elementos de los medios de comunicación, surgen nuevos sistemas de signos y significados en los que también intervienen la estética y los elementos del arte secuencial de las *historietas* (cf. Drucker 1996, 50-57, Rosas Escalona 2008, 181, 186, Espinosa 2017, 22).

3. La *historieta* como forma de expresión de la *poesía visual*

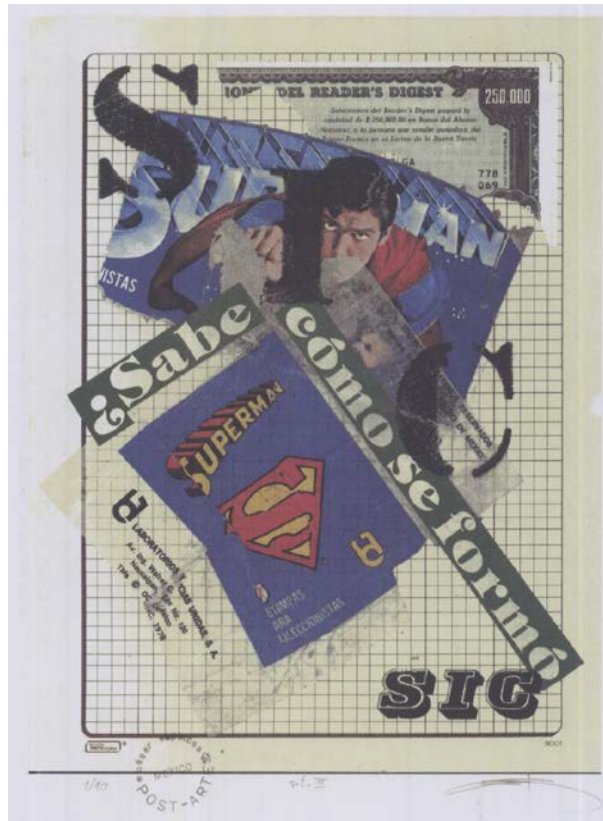
¿Cómo tratan los artistas latinoamericanos de los años 80 en adelante esta proximidad conceptual entre *poesía visual* e *historieta* en su trabajo práctico? ¿Qué elementos utilizan?

Una base representativa para responder a estas preguntas es la selección de obras expuestas entre 1985 y 2009 en México y varios otros países como parte de la *Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental* (cf. Zúñiga 2017). Durante décadas, esta bienal ha ofrecido regularmente una plataforma de intercambio y presentación a los artistas visuales que trabajan gráficamente con la escritura y los textos, y a los poetas que combinan sus textos con gráficos, collages e imágenes. Esta bienal es un evento internacional con participantes de muchos países del mundo, pero uno de sus puntos centrales es la producción artística de la *poesía visual/experimental* de América Latina, lo que se debe, entre otras cosas, a que fue iniciada y organizada por un equipo curatorial mexicano, Araceli Zúñiga y César Espinosa. Su objetivo decidido era utilizar las bienales para estimular la producción de poesía visual, especialmente en México (cf. Zúñiga 2017, 23). Sin embargo, gracias a la orientación internacional, lograron ofrecer una visión representativa de la producción en América Latina, que pudieron enriquecer con posiciones de otros países.

En 2017, en colaboración con el Museo Universitario del Chopo de la UNAM, que ha asumido la función de archivo de la Bienal (cf. Paredes Pacho 2017, Espinosa 2017), Zúñiga y Espinosa publicaron una selección de las obras expuestas a lo largo de los años en el libro ilustrado antes mencionado, que constituye la base de este ensayo. A pesar del abanico estilístico, formal, material y lingüístico de las obras recogidas en el volumen, llama la atención el hecho de que los ecos y los elementos de las *historietas* se encuentran en las obras una y otra vez. Se pueden identificar tres tipos de tratamiento de las *historietas*: 1. las *historietas* ya existentes o extractos de ellas se integran en las obras como piezas de conjunto, 2. se utilizan elementos formales individuales típicos de las *historietas* en el diseño de una obra, 3. las obras individuales se construyen estructuralmente como *historietas*.

La forma más sencilla de procesar los elementos de la *historieta*, y la más acorde con las tradiciones de la *poesía concreta* y el *poema/proceso*, es la utilización de partes o fragmentos de viñetas existentes como parte de la propia composición. En el sentido de un collage, las viñetas o extractos de las mismas se colocan junto a los textos y otros elementos visuales, enriqueciendo así la obra con sus significados y niveles de significación inherentes.

Por ejemplo, en la serie «SIC», creada por César Espinosa a finales de los años ochenta, al artista utilizó un fragmento de un billete de lotería del *Reader's Digest*, una figurita de Superman y el sobre del paquete de figuritas en un collage titulado «Sabe cómo se formó», además de la combinación de letras SIC⁵, obligatoria para la serie, y la letra aparentemente recortada de un periódico (cf. Zúñiga 2017, 123; cf. Pineda 2013, 16-21).



2 | César Espinosa (México, 1989), *¿Sabe cómo se formó?*
Impresión laser a color (27,4 x 21,5 cm) (Zúñiga 2017, 123)

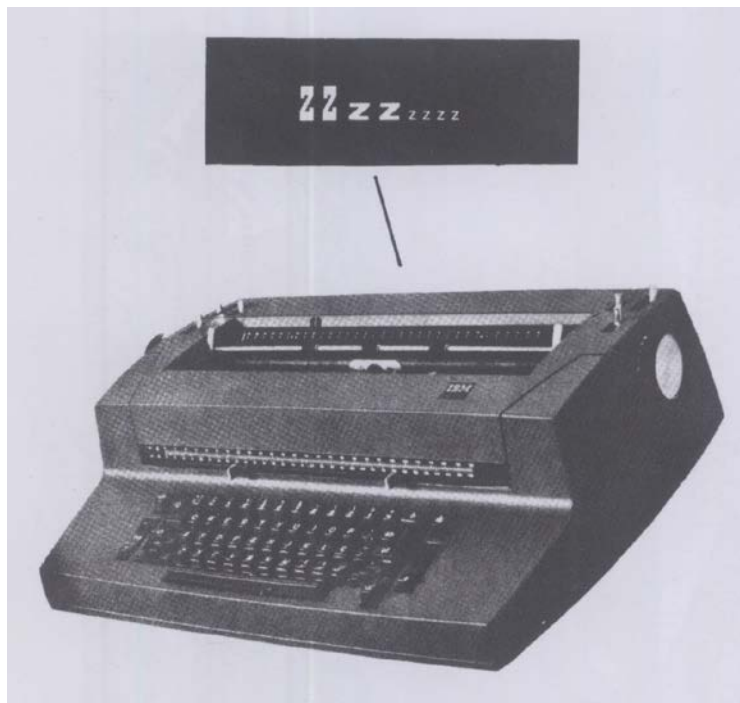
La imagen de Superman aquí da una pista de cómo se puede completar la frase de la pregunta que da el título. La frase termina después del verbo y faltan tanto el objeto como el signo de interrogación al final de la frase. Debido a la concisión de la imagen, el doble uso del nombre y la ubicación muy central de la señal de identificación del superhéroe, el lector completa automáticamente la frase.

Si la pregunta se sitúa en el centro de forma inequívoca y en el sentido de la *poesía concreta*, una posible respuesta sólo puede determinarse sutilmente. El fragmento del billete de lotería está escogido de tal manera que hay que mirar de cerca y leer el texto impreso, más bien pequeño, para entender con claridad que se trata de un billete de lotería.

⁵ «SIC» en la serie significa el término latino sic, que se utiliza como confirmación de una declaración y su reproducción exacta.

Se insinúa que debe haber una estrecha relación entre los superpoderes del héroe y la suerte del sorteo. Los superpoderes y la gran cantidad de dinero de un posible premio de lotería, que son símbolos de poder e influencia, dependen por tanto del azar. Así que, por un lado, el collage nos hace reflexionar sobre el hecho de que no todo el mundo tiene la suerte de conseguir poder e influencia. Por otro lado, se plantea la cuestión de cómo han llegado a ese nivel las personas que ya tienen poder e influencia en la sociedad. En el sentido del concepto de *poema/proceso*, la pregunta abierta y la combinación de la imagen de *historieta* y el fragmento del billete de lotería – ambos elementos de la cultura cotidiana – animan al lector a completar la obra intelectualmente, completando la frase y elaborando él mismo la respuesta a la pregunta.

Asimismo, los elementos de *historieta* se encuentran con relativa frecuencia en las obras de *poesía visual*. En particular, se utilizan bocadillos y caracteres con diseño gráfico específico.



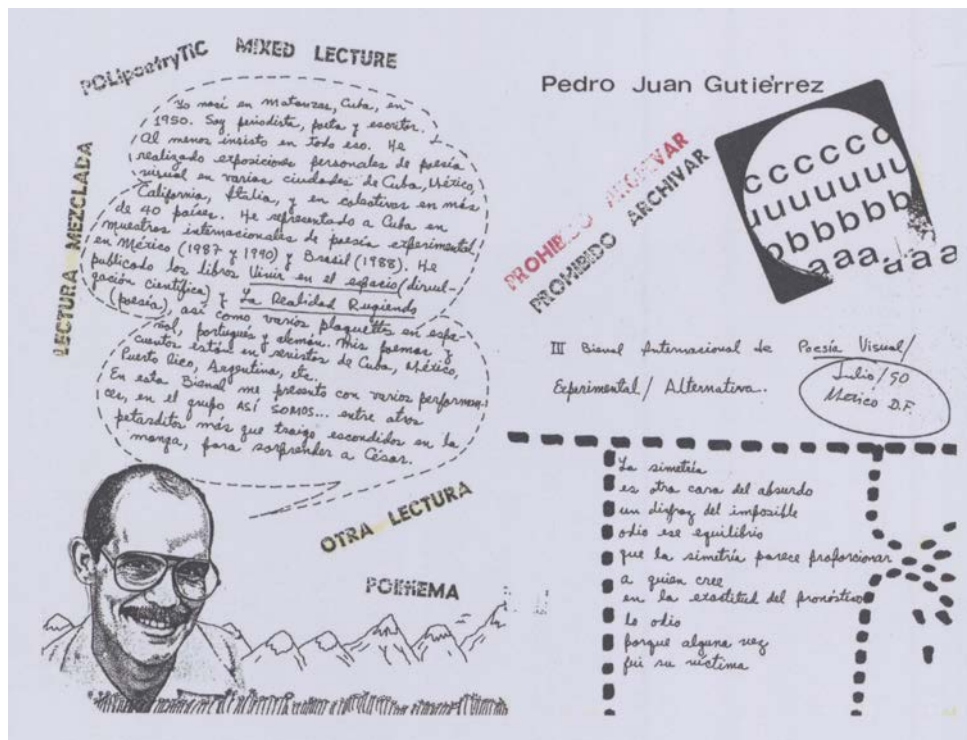
3 | Joaquim Branco (Brasil, 1978), *Máquina de versos*. Tarjeta postal impresa en offset (10 x 14,9 cm) (Zúñiga 2017, 67)

Por ejemplo, en la obra «Máquina de versos» (1978) el brasileño Joaquim Branco colocó un rectángulo negro sobre la reproducción de una fotografía de una máquina de escribir eléctrica, en la que la letra Z está impresa ocho veces en blanco. Utiliza tres tipos diferentes de escritura. Después de dos letras mayúsculas con serifas, hay dos minúsculas en negrita, seguidas de cuatro letras aún más pequeñas y finas. Entre el rectángulo y la imagen de la máquina de escribir hay una simple línea ligeramente inclinada que pone a ambos en relación directa. En el contexto de la experiencia de lectura de los observadores, que están familiarizados con los distintos tipos de bocadillos en las *historietas*, el trazo y el rectángulo se convierten automáticamente en un bocadillo estilizado a primera vista, cuya forma angulosa y

bastante técnica imita exactamente la comunicación que tiene lugar en las líneas de letras paralelas que produce una máquina de escribir que aquí, por así decirlo, está enunciando sonidos de sueño. La repetición múltiple de la letra Z es una forma de expresión onomatopéyica típica de la *historieta*, reproduciendo regularmente el sonido de la respiración de una persona dormida (cf. Eisner 2008, 24-26).

Con la experiencia de la lectura de las *historietas*, el observador tiene la impresión de que la máquina de escribir, en la que tampoco se sujeta ninguna hoja de papel por el momento y que flota completamente desprendida de una estación de trabajo en el espacio libre, está simplemente dormida. Por lo tanto, la «máquina de versos» no está en uso en este momento. Los versos no se producen. Sin embargo, el bocadillo que simula el sueño indica que la máquina no está rota, sino que no se están escribiendo versos durante un periodo de descanso temporal.

En la obra «POLIpoetryTIC» (1990) del cubano Pedro Juan Gutiérrez, hay un ejemplo de bocadillo clásico que se supone que reproduce el texto pronunciado por una persona.

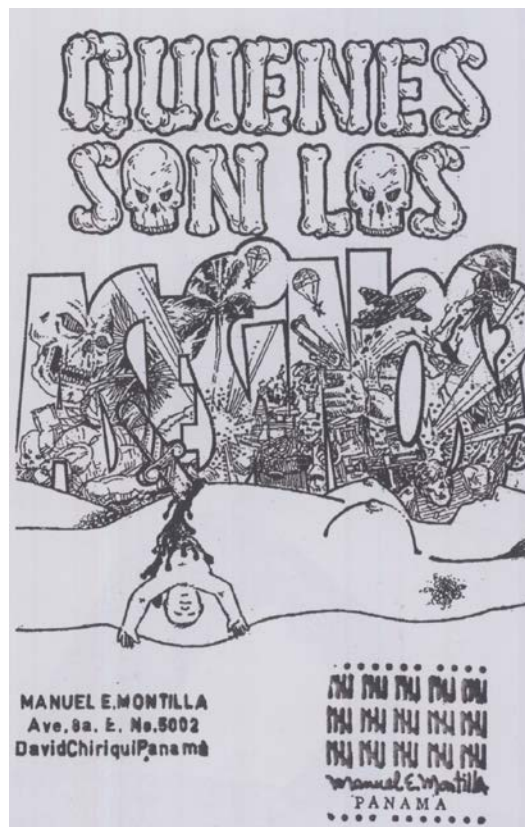


4 | Pedro Juan Gutiérrez (Cuba, 1990), *POLIpoetryTIC*. Verso, Electrografía b/n (21,6 x 27,9 cm) (Zúñiga 2017, 164)

Aquí es supuestamente el propio artista, junto a cuyo autorretrato se coloca un bocadillo bastante extenso delante de un paisaje montañoso dibujado en estilo de *historieta*. El bocadillo tiene la típica forma de una nube y también la típica prolongación en ángulo agudo, cuya punta apunta hacia la boca del orador para dejar claro que es él quien habla. El texto está escrito a mano, lo que le confiere autenticidad y subraya que es el propio dibujante quien lo articula. El contorno interrumpido de la burbuja de discurso en una *historieta* sería una señal de que aquí no se reproduce ningún discurso directo, sino sólo los pensamientos del

protagonista (cf. Eisner 2008, 24-26). Aunque el texto está formulado como un discurso directo del autor al lector, el retrato no lo muestra hablando, sino que aparece como una versión dibujada de una fotografía en la que el retratado sonríe a la cámara. En este sentido, la forma de bocadillo, que se utiliza más bien para los pensamientos, se ajusta al tipo de representación. Por lo tanto, el texto no debe entenderse como un discurso literal, sino que sigue siendo un texto concebido por el autor y transmitido de forma puramente escrita.

Un ejemplo muy impresionante del uso de caracteres específicamente diseñados (cf. Eisner 2008, 2-5) se encuentra en la obra «Quiénes son los asesinos» (s.f.) del panameño Manuel E. Montilla.



5 | Manuel E. Montilla (Panamá, s.f.), *Quiénes son los asesinos*. Electrografía b/n (27,9 x 21,5 cm) (Zúñiga 2017, 259)

El artista no utiliza aquí letras normales. Para la primera parte de su pregunta, dispone los huesos y cráneos dibujados de manera que formen las letras de las palabras «quiénes son los». Da a las calaveras, que representan las letras O, una expresión facial especialmente amenazadora dibujando las cuencas de los ojos y los arcos de las cejas sugeridos.

Escribe la palabra «ASESINOS» de tal manera que los contornos de las letras necesarias para entender la palabra son reconocibles en forma de bloque, pero las letras forman un plano de dibujo continuo propio. En un dibujo coherente con un estilo típico de *historietas* que reproduce con fuerza el movimiento y los sonidos,

recopila explosiones, armas, aviones, paracaidistas y otras calaveras en un panorama de atrocidades lleno de acción. En la parte inferior, la palabra está bordeada por la silueta de una mujer desnuda tumbada de espaldas con un cuchillo clavado en el vientre, aparentemente utilizado para cortar a un bebé que ahora cuelga boca abajo con los ojos cerrados y los brazos colgando sin vida a medio camino del cuerpo de la madre.

A través de esta drástica combinación de texto y representación gráfica específica, esta obra se convierte en una conmovedora y muy vívida denuncia de todas las formas de violencia bélica y criminal, que no se detiene ni siquiera en las más brutales mutilaciones y asesinatos de mujeres y niños indefensos.

Mientras que hasta ahora eran partes de *historietas* reales existentes o elementos individuales los que se utilizaban típicamente en las *historietas*, en la *poesía visual* también hay obras cuya estructura básica corresponde a la del *arte secuencial*.

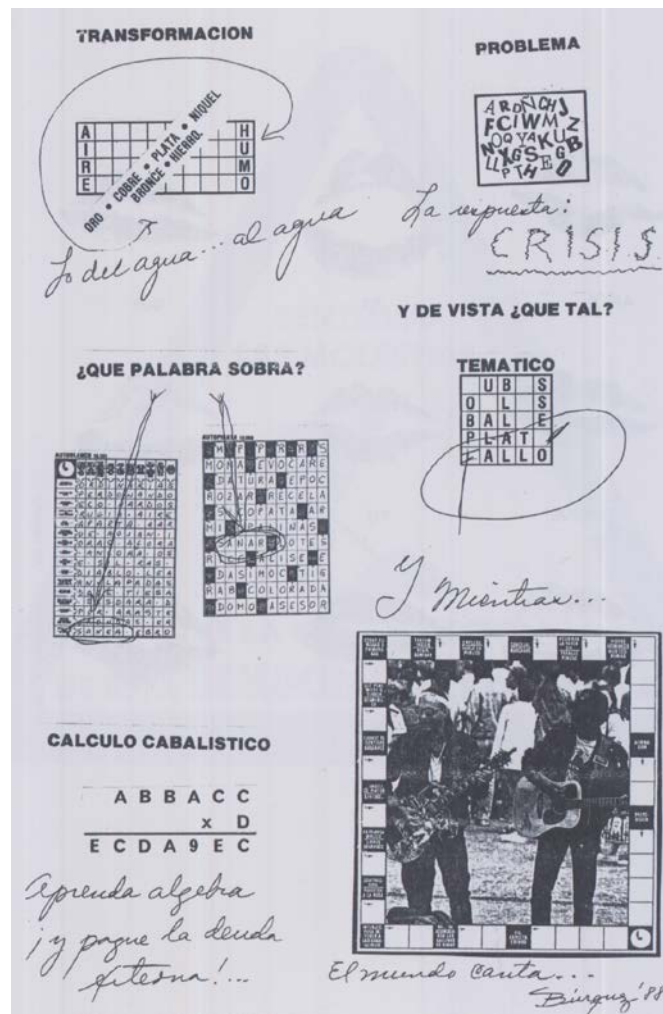
La obra «Masricas, maquillaje» (1986), del venezolano Alexis Bracho, por ejemplo, está estructurada como una típica *splash page* de una *historieta*.



6 | Alexis Bracho (Venezuela, 1986), *Masricas, maquillaje*. Electrografía b/n con orilla broquelada (31,5 x 21 cm) (Zúniga 2017, 66)

En la parte superior de la página, el título es claramente visible, enmarcando una imagen del protagonista, un robot con rasgos femeninos. A su lado y debajo hay recortes de periódicos en diferentes idiomas y de calendarios, recetas de cocina, notas, filas de letras y otros símbolos dispuestos como otras viñetas de una *historieta*. De acuerdo con la definición de Eisner de la *splash page* como «launching pad for the narration» y «frame of reference» (Eisner 2008, 64), esta

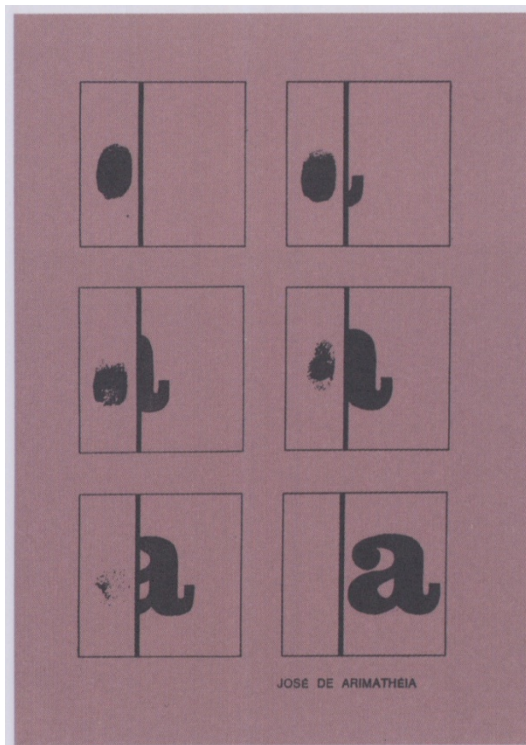
estructura despierta el interés y la curiosidad del espectador, que luego se fija en todos los detalles y abre así la obra pieza a pieza, bloque de texto a bloque de texto. También está estructurada como una *historieta* la obra «El mundo canta» (1988) del mexicano Sergio A. Búrquez. La combinación de las seis adivinanzas y su estructura de contenido, así como su distribución sistemática en las correspondientes seis zonas simétricas de la página, sigue la estructura de una página de una historieta, que dicta el flujo de lectura de izquierda a derecha y línea a línea de arriba a abajo (cf. Eisner 2008, 41-42).



7 | Sergio A. Búrquez (México, 1988), *El mundo canta*.
Electrografía b/n (33 x 21,6 cm) (Zúñiga 2917, 73)

Por último, como ya se ha explicado en la primera parte, son las obras del grupo brasileño *poema/proceso* las que más se acercan a la estructura secuencial de las *historietas*, en las que plasman desarrollos gráficos en dibujos sucesivos que tienen una gran similitud con las viñetas en cuanto a estructura y forma de ejecución. En una obra de Anchieta Fernandes (s.t., s.f.), por ejemplo, un punto y varios trazos se disponen sucesivamente para formar una especie de logotipo. En una obra de José de Arimathéia (s.t., s.f.), se trata de una letra a pequeña que emerge pieza a pieza

de detrás de una cubierta aparentemente semitransparente, desplazándola cada vez más a la derecha a lo largo de seis viñetas.



8 | Anchieta Fernandes (Brasil, s.f.), *Sin título*
Impresión offset sobre cartulina rosa
(42 x 29,6 cm) (Zúñiga 2017, 331)



9 | José de Arimathéia (Brasil, s.f.), *Sin título*
Impresión offset sobre cartulina rosa
(42 x 29,6 cm) (Zúñiga 2017, 333)

4. *Poesía visual e historieta. Dos artes interconectados*

La estructura y los elementos gráficos de la *historieta* se desarrollaron básicamente para reproducir de forma gráfica acciones más complejas y los movimientos, sonidos y conversaciones asociados a ellas, haciéndolos tangibles. Por lo tanto, son principalmente formas de expresión de la narración épica. Las formas de expresión poética no desempeñaron ningún papel, o sólo un papel muy subordinado, en su desarrollo. Es evidente, sin embargo, que tanto los elementos individuales como la estructura de las *historietas* a su vez eran adecuados para la producción de *poesía visual* y también se utilizaban con frecuencia para este fin. Como parte genuina de la cultura cotidiana, las *historietas* proporcionaron material e inspiración para la composición de imagen y texto en las obras de *poesía visual* a partir de los años 50 en la *poesía concreta* y, a más tardar, a partir de los años 60 en el Pop Art y en el grupo *poema/proceso* influenciado por éste y el movimiento Fluxus. Por ello, hasta el siglo XXI, las *historietas* se utilizan como elementos de construcción de forma habitual, se imitan elementos individuales o se construyen y diseñan obras de *poesía visual* según la estructura típica de las *historietas*.

Una mirada a las obras expuestas en la *Bienal internacional de poesía visual/experimental entre 1985 y 2009* muestra que se trata de una práctica común en América Latina. Pero la utilización de la *historieta* como modelo y fuente de la *poesía visual*, tal y como fue desarrollada y reivindicada en la teoría, especialmente por autores brasileños y argentinos, no es en absoluto un fenómeno puramente latinoamericano en la práctica artística. Es cierto que entre las obras de los representantes latinoamericanos de la *poesía visual* que figuran en el catálogo de la bienal, hay ejemplos particularmente impresionantes de este enfoque artístico. Sin embargo, al mismo tiempo se pueden encontrar ejemplos de países no latinoamericanos, que también están impresos en el catálogo⁶. Las consideraciones y puntos de vista poetológicos de los representantes latinoamericanos de la *poesía visual* fueron, por tanto, formadores de estilo tanto en su época como para toda la forma de expresión artística de la *poesía visual* en el contexto internacional y han tenido una influencia duradera tanto en los métodos de trabajo como en la estructura de una obra de la *poesía visual*.

Bibliografía

- BARISONE, Ornela. 2017. *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*. Buenos Aires: Corregidor.
- CAMPOS, Augusto de, Décio Pignatari & Haroldo de Campos (ed.). 1975. *Teoria da poesia concreta. Textos crítico e manifestos. 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- DRUCKER, Johanna. 1996. «Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts.» En *Experimental – Visual – Concrete: avant-garde poetry since the 1960s*, ed. Jackson, K. David, Eric Vos & Johanna Drucker, 39-61, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- EISNER, Will. 2008. *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York / London: W.W. Norton & Company.
- ESPINOSA, Alfredo (ed.). 2004. *Poesía visual. Las seductoras formas del poema*. México: Aldus.
- ESPINOSA, César & Araceli Zúñiga. 2017. «Mil doscientos autores juntos.» En *La mirada transgresora. Bienales internacionales de poesía visual/experimental. 1985-2009*, ed. Zúñiga, Araceli & César Espinosa, 21-24, México: UNAM / Museo Universitario del Chopo.
- GOMRINGER, Eugen (ed.). 1972. *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*. Stuttgart: Reclam.
- JACKSON, K. David, Eric Vos & Johanna Drucker (ed.). 1996. *Experimental – Visual – Concrete: avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. 2012. *Novos horizontes para a teoria da literatura e das mídias: Concretismo, ciberliteratura e intermedialidade*. Canoas: ULBRA.
- KIRCHOF, Edgar Roberto (ed.). 2012a. «A poética do concretismo: Europa e Brasil.» En *Novos horizontes para a teoria da literatura e das mídias: Concretismo, ciberliteratura e intermedialidade*. ed. Kirchof, Edgar Roberto, 17-35, Canoas: Ed. ULBRA.

⁶ Cf. por ejemplo, las obras de J.M. Calleja (España) (cf. Zúñiga 2017, 76-78), Ryoskue Cohen (Japón) (cf. Zúñiga 2017, 85-87), Filimir (Mirosljub Filipović) o Dobrica Kamperelić (Serbia) (cf. Zúñiga 2017, 138 u.180) y/o Fenyvesi Tóth Árpád (Hungría) (cf. Zúñiga 2017, 378-379)

- PAREDES PACHO, José Luis. 2017. «Presentación.» En *La mirada transgresora. Bienales internacionales de poesía visual/experimental. 1985-2009*, ed. Zúñiga, Araceli & César Espinosa, 17-19, México: UNAM/Museo Universitario del Chopo.
- PIGNATARI, Décio. 1975. «nova poesia: concreta.» En *Teoria da poesia concreta. Textos crítico e manifestos. 1950-1960*, ed. Campos, Augusto de, Décio Pignatari & Haroldo de Campos, 41-43, São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- PINEDA, Carlos (ed.). 2013. *La palabra transfigurada. Poesía visual mexicana. I*. México: Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones del lirio.
- ROSAS ESCALONA, Rosario. 2008. «Análisis de la interpretación de la imagen de la poesía visual en México.» En *Humanitas. Anuario del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León* 35 (3), 175-188.
- SMITH, Owen F. 1996. «Fluxus, Experimentalism, and the End of Language.» En *Experimental – Visual – Concrete: avant-garde poetry since the 1960s*, ed. Jackson, K. David, Eric Vos, Johanna Drucker, 39-61, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- ZÚÑIGA, Araceli & César Espinosa. 2017. *La mirada transgresora. Bienales internacionales de poesía visual/experimental. 1985-2009*. México: UNAM/Museo Universitario del Chopo.

Resumen

Paralelamente al desarrollo de la escritura, también se desarrollaron formas artísticas de combinar texto y elementos visuales. En la llamada poesía visual se combinan formas actuales de escritura y lenguajes visuales. Con la aparición de la poesía concreta como forma especial de poesía visual a mediados del siglo XX, tanto en los países de habla alemana como en Brasil, así como con el desarrollo del Pop Art y el Fluxus, la poesía visual se acercó cada vez más a las formas específicas de expresión de la historieta. El grupo de poetas brasileños poema/proceso, que también influyó en la poesía visual de Argentina y otros países latinoamericanos, fue especialmente activo en este proceso.

A partir del análisis de las obras expuestas en la Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental entre 1985 y 2009 y publicadas en un libro ilustrado en 2017, se pone de manifiesto la estrecha relación entre poesía visual e historieta desde los años ochenta. En la poesía visual de los poetas y artistas latinoamericanos analizados hay numerosos ejemplos en los que han adoptado conceptos, elementos estructurales y formas de expresión de la historieta y los han implementado artísticamente en sus obras.

Abstract

Parallel to the development of writing, artistic forms of combining text and visual elements also developed. In this so-called visual poetry, current forms of writing and visual languages were combined. With the emergence of concrete poetry as a special form of visual poetry in the mid-20th century, both in German-speaking countries and in Brazil, as well as through the development of Pop Art and Fluxus,

visual poetry was brought ever closer to the specific forms of expression of comics. The Brazilian poema/proceso group of poets, which also influenced visual poetry in Argentina and other Latin American countries, was particularly active in this process.

Based on the analysis of the works exhibited at the Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental between 1985 and 2009 and published in an illustrated book in 2017, it becomes clear how closely visual poetry and comic have been linked since the 1980s. In the visual poetry of the Latin American poets and artists analysed, there are numerous examples in which they have adopted concepts, structural elements and forms of expression of the comic and implemented them artistically in their works.