

**Correlación Entre Tarjeta Postal Y Novela Gráfica: Una Propuesta Artística**

**Autorreferencial Sobre Los Miedos**

**Alejandro Valencia Domínguez**

**Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales**

**Asesor**

**Santiago Mesa Romero**

**Magister en Antropología**

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**MEDELLÍN**

**2021**

**Correlación Entre Tarjeta Postal Y Novela Gráfica: Una Propuesta Artística**  
**Autorreferencial Sobre Los Miedos**

**Alejandro Valencia Domínguez**

**Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales**

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA**  
**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**  
**MEDELLÍN**

**2021**

*A mi madre y a mi padre, Patricia y Gustavo*

## **Agradecimientos**

En primer lugar, agradezco a mis padres, Gustavo Valencia y Patricia Domínguez. Además, a mis hermanas Geraldine y Andrea por apoyarme y creer en mí incondicionalmente. A mis amigos y compañeros Anderson Gómez y Manuela Gutiérrez por animarme y estar en cada momento. A mis maestros, por compartirme sus conocimientos sin los cuales no me encontraría en este punto. Finalmente, agradezco también a mi asesor Santiago Mesa quien me apoyó en el proceso de construcción del proyecto.

## Tabla De Contenido

|  |           |
|--|-----------|
| <b>RESUMEN</b>   | <b>6</b>  |
| <b>INTRODUCCIÓN</b>  | <b>7</b>  |
| <b>OBJETIVOS</b>   | <b>10</b> |
| <b>OBJETIVO GENERAL</b>  | <b>10</b> |
| <b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>   | <b>10</b> |
| <b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>  | <b>11</b> |
| <b>DECLARACIÓN DE ARTISTA</b>  | <b>13</b> |
| <b>JUSTIFICACIÓN</b>   | <b>15</b> |
| <b>1. ESTADO DEL ARTE</b>  | <b>16</b> |
| 1.1 LO AUTORREFERENCIAL EN EL ARTE   | 16        |
| 1.2 ANTECEDENTES DE LA NARRATIVA GRÁFICA: RECONOCIENDO UN FORMATO Y MEDIO MULTIDISCIPLINAR | 25        |
| 1.3 ANTECEDENTES DE LA TARJETA POSTAL: MÁS ALLÁ DE LA INTERACCIÓN SOCIAL                   | 30        |
| <b>2. METODOLOGÍA</b>  | <b>36</b> |
| <b>3. EL INDIVIDUO Y SUS MIEDOS: A UN PASO DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA</b>                    | <b>40</b> |
| <b>4. DECONSTRUCCIÓN DE LA NARRATIVA GRÁFICA Y LA TARJETA POSTAL</b>                       | <b>49</b> |
| 4.1 NARRATIVA GRÁFICA  | 49        |
| 4.2 TARJETA POSTAL   | 58        |
| <b>5. PROPUESTA ARTÍSTICA AUTORREFERENCIAL</b>   | <b>69</b> |
| 5.1 MEDIOS, MÉTODOS Y FORMATOS   | 70        |
| 5.2 ANTECEDENTES   | 73        |
| 5.2.1 NARRATIVA GRÁFICA  | 73        |
| 5.2.2 TARJETA POSTAL   | 75        |
| 5.2.3 MIEDOS, MEMORIA E IMAGINACIÓN  | 77        |
| <b>6. CONCLUSIONES</b>   | <b>94</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b>  | <b>97</b> |

## Resumen

El presente trabajo, que se constituye desde la investigación creación –en la modalidad de monografía– propone una correlación formal y conceptual de dos medios y formatos artísticos representados en la tarjeta postal y la narrativa gráfica, para generar una propuesta artística autorreferencial fundamentada en los miedos propios, con la finalidad de crear un ejercicio de introspección y autorreflexividad, donde pueda adaptar las experiencias personales que hayan impactado en mi vida y llevarlas a la formalización visual y escrita.

**Palabras claves:** autorreferencial, narrativa gráfica, tarjeta postal, dibujo análogo y digital, correlación, miedos, introspección.

## Introducción

Cada individuo se desarrolla en su determinado contexto, en el cual, las experiencias que van surgiendo a lo largo de su vida irán configurando su respectiva manera de entender el mundo o, mejor dicho, su mundo, forma de comportarse, interactuar y de enfrentarse a esa realidad. En este sentido, es inevitable que cada individuo, el cual puede ser cada uno de nosotros, sea partícipe de acontecimientos que le genere alguna clase de incomodidad, temor y miedo, sentimientos que harán que esos sucesos queden plasmados en su memoria, y quizá repercutan en su identidad.

El miedo es un sentimiento que se encuentra inscrito en la misma naturaleza humana, de hecho, tiene una explicación biológica, la cual se fundamenta en su importancia para preservar la vida, adquiriendo entonces un valor de supervivencia, para detectar el peligro inminente y poder escapar de él. Pero cada persona o individuo, tiende a tener varios miedos que no puede controlar, estos pueden variar de persona a persona y estar asociados con cosas tan simples y a su vez tan complejas como lo puede ser una situación o una experiencia, en donde se encuentran involucrados objetos, pensamientos, criaturas, entre otras cosas. Entonces, desde la intriga personal por redescubrir algunos de mis miedos surge la incógnita de cómo representarlos.

Así es que, la presente investigación-creación se propone estudiar los miedos propios a través de la experimentación artística, trabajando en conjunto, dos medios y formatos de expresión, los cuales son: la narrativa gráfica y la tarjeta postal, con la intención de desarrollar una propuesta artística, de carácter narrativo y visual, que se encuentre sustentada en la autorreflexividad y la autorreferencialidad.

De esta manera, la metodología que se emplea para la realización de este proyecto es de carácter mixto, por una parte, fundamentado desde la propia producción artística y por otra, desde las herramientas que provee la estrategia metodológica de investigación cualitativa, auto-etnografía. Recurriendo, por esta razón, a la reconstrucción de momentos, experiencias, y acontecimientos que hayan generado en mí alguna clase de significancia en relación con los miedos.

Entonces, este proyecto monográfico tiene como objetivo desarrollar una propuesta artística autorreferencial que tendrá como tema de reflexión los propios miedos y que busca una correlación formal entre novela gráfica y la tarjeta postal. Para lograr esto procuro una aproximación a mi propia yoidad (*selfhood*), poniéndome como objeto de estudio, además se plantean tres objetivos específicos, los cuales son desarrollados cada uno en un eje temático o capítulo.

El primero de estos, plantea explorar los conceptos individuo y miedo en relación con la creación artística. Aquí, se trae a colación algunas definiciones de los conceptos de pertinencia al trabajo, desde varias áreas del conocimiento, como lo son: la sociología, psicología y filosofía, todo esto con la intención de llegar a un acercamiento de los respectivos conceptos y generar conexiones dialógicas entre los mismos, además de desarrollar conclusiones que permitan la continuación de la obra artística, como: ¿cuáles podrían ser los mayores causantes de miedo? y ¿cómo estos pueden ser usados para la creación artística?

El segundo, consiste en reconocer los componentes formales, conceptuales y semánticos de la novela gráfica y la tarjeta postal. Por lo tanto, se genera un rastreo histórico de estos dos medios y formatos de comunicación y expresión, donde se muestra cuáles fueron sus respectivos



procesos de configuración, tanto formales como conceptuales, todo esto con la intención de dar cuenta de sus diferencias y similitudes, para llegar a una comprensión más holística de los mismos, esperando encontrar una manera de relacionarlos.

Por último, en el tercer capítulo se propone crear una obra que ponga en diálogo la narrativa gráfica y la tarjeta postal con los conceptos de individuo y miedo. De este modo, este es el espacio en el que se presentan los resultados, desarrollo de la investigación y la obra de una manera gráfica, procesual y metodológica. Además, se muestran algunos de los antecedentes de este trabajo, con proyectos anteriores relacionados con la narrativa gráfica y la tarjeta postal que pretenden demostrar el cómo llegué a este proyecto.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Presentar una propuesta artística autorreferencial que tendrá como tema de reflexión los propios miedos propios y la búsqueda de una correlación formal entre la novela gráfica y la tarjeta postal.

### **Objetivos Específicos**

- 1- Explorar los conceptos individuo y miedo con relación a la creación artística desde el campo de la gráfica.
- 2- Reconocer los componentes formales, conceptuales y semánticos de la de la novela gráfica y la tarjeta postal que apoyan el proceso creador.
- 3- Proponer una obra artística con la que se establezca un diálogo entre la narrativa gráfica y la tarjeta postal con los conceptos de individuo y miedo.

## Planteamiento Del Problema

A modo personal, en mi proceso formativo como artista visual se han desarrollado variadas inquietudes, en su mayoría desde el ámbito de la experimentación artística y por lo general apoyados en un interés por crear una propuesta artística construida con base a mi propia yoidad (*selfhood*), mis vivencias y experiencias. Una de estas inquietudes, se proyecta en un cuestionamiento personal, el cual consiste en el concepto del miedo y, por lo tanto, sobre cuál ha sido el papel que este ha desempeñado en mi vida. Que, al igual a cada persona o individuo, tengo miedos particulares que podría nombrar como propios; incrementando, así, mi interés por generar una propuesta artística que se enfoque y dé cuenta de estos. De esta manera, formulo la pregunta: ¿Cómo usar mis experiencias relacionadas con el miedo para construir una propuesta artística?

Además, he podido reconocer la novela gráfica y la tarjeta postal como dos medios y formatos de expresión que me permiten llevar a cabo la formalización de mis intereses artísticos. Durante la experimentación con éstas he obtenido acercamientos a las formas visuales y narrativas que he pretendido. También, he querido demostrar la capacidad expresiva mediante el uso de estos medios, ya que, se ha puesto en duda su valor como campo de expresión artístico. Los lenguajes icónicos narrativos, en general, como medios de expresión se han presentado como un asunto de debate por parte de la crítica y la academia, por este motivo, aun hoy en día son prácticas que siguen en constante evolución como género artístico, a pesar de habersele otorgado la categoría de “novenos arte”. Aunque la tarjeta postal haya hecho parte de un movimiento tan amplio e importante como el “arte postal” en la escena artística, tanto nacional como internacional, es fáctico que no hayan sido abordadas todas sus posibilidades creativas. Entonces ¿Hasta qué punto es legítimo que

estos discursos entren en el mundo del arte y cómo este proyecto monográfico puede ayudar a su legitimación?

En teoría, no se ha visto una propuesta artística que trate de integrar estos dos medios y formatos de expresión de la manera que se propone aquí. Por tanto, lo que se pretende es encontrar una forma de hacerlo, y mediante el proceso, obtener reflexiones de carácter personal y autorreferencial. Así pues, Para esta situación se plantea la siguiente pregunta ¿Qué estrategias metodológicas se pueden implementar para llevar a cabo la correlación entre la tarjeta postal y la narrativa gráfica?

De esta manera, atendiendo directa o indirectamente las diferentes inquietudes que aquí se plantean, se propone seguir como base de este proyecto monográfico la siguiente pregunta: ¿Cómo desde la experimentación artística puedo desarrollar una propuesta autorreferencial sobre mis miedos?

## **Declaración De Artista**

Me considero una persona fascinada por los misterios que se ocultan tras el alma humana, los temores que permanecen en este lugar. Por estas razones, tomo como eje principal en mi producción y procesos artísticos el tema del individuo y sus miedos. Así es que, me concibo a mí mismo como punto de referencia para indagar en estos asuntos, por lo tanto, estudio vivencias personales, frustraciones, sueños, complejos y la manera propia de entender la realidad; asuntos que trato de rescatar mediante mi obra, adoptando estas experiencias que suelen parecer simples, pero que conllevan una gran carga en el desarrollo de la identidad y las maneras de enfrentarse a la vida.

De modo que, los medios artísticos que implemento para formalizar este objetivo son la narrativa gráfica y la tarjeta postal. Me interesa la experimentación en relación con estas formas de expresión, tanto de manera análoga como digital. Me aferro a estos porque cada uno se convierte en un medio integrador de lenguajes particulares culminando en uno independiente, lo que genera una comunicación más directa. Ambos son de naturaleza bimedia, por tanto, me permite la implementación de texto e imagen para generar historias autorreferenciales sobre acontecimientos personales, en los cuales trato de incorporar elementos tanto realistas como imaginarios para recrear momentos que evocan en mí emociones de temor y miedo.

Los intereses técnicos y estéticos en los que direcciono mis propuestas artísticas se encuentran relacionados con la comunicación de la imagen y su estilización, desde la simplificación de las formas y su lenguaje particular, hasta la composición de la imagen y el color como creador de atmósferas representativas de sentimientos y emociones.

Las bases metodológicas en las que fundamento mi trabajo van desde la autorreflexividad, proceso que es acompañado con la experimentación y producción artística, con técnicas como el sello en borrador, el *frottage* o la recolección de información en bitácora personal y diálogos con allegados para la reconstrucción de relatos que validen narrativas de los acontecimientos llevados a cabo en un espacio-tiempo determinado, entre otros.

## Justificación

Las razones que motivan esta pesquisa son a nivel personal y profesional, se aspira a que llegue a tener relevancia académica dentro del área de conocimiento de artes visuales. En este sentido, procuro una aproximación a mi propia yoidad (*selfhood*), acercándome a un proceso de introspección. Busco generar una reflexión de carácter autorreferencial respecto a mis miedos y, para esto, adopto dos medios de expresión, los cuales son: la narrativa gráfica y la tarjeta postal. A razón, pretendo exaltar la capacidad expresiva de un sujeto mediante la correlación de estos formatos, que aparentemente son tan diferentes, pero que al momento de desglosarlos se encuentran muchas relaciones, por esto, el trabajo se lleva a cabo desde la experimentación artística, esperando concluir en un lenguaje propio. Por lo tanto, se espera desarrollar una propuesta artística.

Entonces, la importancia de esta investigación radica en la reconstrucción de momentos, experiencias, recuerdos y acontecimientos propios, para desarrollar historias de carácter autorreferencial y obtener conclusiones acerca de mis miedos, tales como, ¿Cuáles son? ¿Qué los produjo? ¿Aún siguen presentes en mí? ¿Cuál es la forma visual que yo les puedo dar?

Finalmente, se aspira a que esta investigación sirva como material referencial teórico-práctico, ya sea en artes o en alguna otra área del conocimiento dentro de las humanidades, debido al carácter reflexivo y auto-analítico que se plantea aquí.

## 1. Estado Del Arte

### 1.1 Lo Autorreferencial En El Arte

Con la intención de llegar al entendimiento de lo autorreferencial en el arte, se propone una investigación del tema desde la intertextualidad, consultando asuntos que pueden conllevar una relación implícita o explícita del tema. La palabra “autorreferencia” resulta aún absuelta de las definiciones categóricas y significantes que provén entidades como la *RAE* (Real Academia Española). Aun así, se tratará de llegar aquí a una definición a partir de la etimología de la palabra y alguna de sus componentes léxicos. No obstante, y teniendo esto en cuenta, la palabra “autorreferencia” se construye a partir del elemento compositivo *auto*, el cual, es una raíz griega y según el *Diccionario Etimológico Castellano En Línea* significa “(por sí mismo)” (2010). A esta, la prosigue la palabra “referencia”, definida y deconstruida por el *Diccionario Etimológico Castellano En Línea* de la siguiente manera: “está formada por raíces latinas y significa nota explicativa, sus componentes léxicos son: el prefijo re-(intensidad, Repetición), ferre (llevar), más el sufijo encía (cualidad de un agente) (2017). Atendiendo a estas indicaciones, se puede hablar del significado de esta palabra como una “nota explicativa de sí mismo, por sí mismo”. Es decir, lo que implica lo autorreferencial es que un sujeto personifique simultáneamente dos papeles: el primero, de un investigador, y el segundo, como su objeto de estudio<sup>(\*)</sup>; tratando así, de encontrar una explicación o respuesta de sí mismo. Por lo tanto, al ponerse el sujeto como su propio punto de referencia, implica, de alguna manera, adentrarse en un proceso de autorreflexividad.

---

<sup>(\*)</sup> Esto, en el sentido de una aproximación al sujeto – objeto desde el arte y no desde la ciencia.



Para expandir esta idea, se tiene el artículo de Falcón (2010) titulado *La "autorreferencialidad" de la experiencia estética*, en el cual, el autor habla del concepto de lo "autorreferencial" en el arte, explicando que este se da como consecuencia del fenómeno de "reflexividad" que se presenta mediante la relación entre la experiencia estética y la aparición de lo artístico. Nos habla acerca del carácter paradójico de esta palabra, ya que cuestiona, simultáneamente, los principios de "identidad" y de "contradicción". Así pues, Falcón expone:

La autorreferencia aparece en una "re-presentación" de la identificación de "sí mismo" por "sí mismo", exigiendo una alteridad que entraña un "efecto retorno" sobre una forma de recurrencia aporética. En tanto "referencia", se muestra como una tendencia a cierto y determinado fin u objeto. Su movimiento necesita del principio de "identidad" y pone en juego necesariamente la noción de "diferencia" (2010, p. 30).

Queriendo decir con esto que en la aplicación de la autorreferencia se pone en cuestión la "yoidad(selfhood)" como si de otro se tratase, el primero que pregunta es el mismo que responde y así sucesivamente creando un círculo vicioso. Esta paradoja puede ser representada por el fenómeno de la banda de Möbius.<sup>(\*)</sup>

---

<sup>(\*)</sup> La banda o cinta de Möbius o Moebius es una superficie con una sola cara y un solo borde.



**Ilustración 1.** *Banda de Möbius* (2012). Clara Parra - Mercedes-Benz Museum - UN Studio. Rescatado de [Clara Parra - Mercedes-Benz Museum - UN Studio | AC / CA Arquitectura contemporània / Contemporary Architecture Issues (compo3t.blogspot.com)].

Esta paradoja sobre lo autorreferencial, se puede apreciar en el arte de manera muy certera gracias a la obra escrita que hace referencia a la conferencia del filósofo Martin Heidegger (1996) conocida como *El origen de la obra de arte*, en esta conferencia, el autor tomó como base la pregunta por la esencia del arte, teniendo como premisa el planteamiento de que la obra de arte da origen al artista y que el artista da origen a la obra de arte y, por lo tanto, no pueden ser uno sin el otro. El filósofo expone que:

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte (1996, p. 1).

De esta manera, se presenta a la obra de arte y el artista como un conjunto indisoluble, que se dan origen mutuamente, representando así esa característica de lo autorreferencial. Teniendo en cuenta todo esto y la definición planteada, surgen las preguntas: ¿Qué temas se pueden relacionar con lo autorreferencial? O ¿Qué lenguajes artísticos utilizan lo autorreferencial como herramienta

de apoyo? Entonces, para la comprensión sobre lo que se ha dicho al respecto, se encuentran trabajos como el de Kohan, S. A. (2016) *Escribir sobre uno mismo* en el cual, se toma la escritura del yo como objeto de estudio, por lo tanto, se trata de mostrar los diferentes formatos que existen sobre la escritura del yo, además, los desglosa, y expone sus características, identificando las claves para convertir el material biográfico en formas literarias. Algunas de estas claves son: transformar la experiencia en ficción, registrar la propia vida para mirarse en un libro, partir de la experiencia para encontrar un buen material literario, tomarse como personaje, entre otras. Aquí, se habla generalmente de dos vías para poner por escrito el material biográfico, el primero sería el del género autobiográfico, del cual, Kohan explica que “consiste en el relato de la propia vida hecha por el protagonista” (2016, p. 2). En segundo lugar, Kohan menciona que “la novela, el relato, la poesía, géneros alimentados por la experiencia vivida directa o indirectamente padecida o gozada, en los que podemos incorporar elementos autobiográficos y, además, otorgarles el sentido que prefiramos, agregando, metamorfoseando, exagerando, inventando a gusto”, un asunto directamente relacionado con la ficción, o la auto-ficción, que sigue tomando como base las experiencias propias, pero se pueden manipular a gusto.

Estos dos aspectos se presentan de forma clara en el trabajo de Martínez Mogollón, J. D. (2014) *Deicidio e introspección: Caminos hacia la liberación del miedo a la muerte en esplendor de la mariposa de Raúl Gómez Jattin*, texto en el cual, se propone examinar la obra literaria de Raúl Gómez Jattin, titulada en *Esplendor de la mariposa* (1993) que se encuentra enmarcada en el género de la poesía y la autobiografía; en este poemario, el autor propone buscar un camino hacia la liberación del miedo a la muerte; temática que surge a partir de una de sus últimas experiencias en vida, pues Raúl Gómez según Martínez “reconoce su encierro físico en una clínica ,o “cárcel

de salud”, en donde los designios de su espíritu le harán saber el fin de su transitoriedad en la tierra, haciéndole sentir la proximidad de su propia muerte” (2014, p. 3), siendo entonces esta obra para el autor un elemento de introspección y de autorreconocimiento en donde se acercará a una respuesta de sus inquietudes existenciales sobre la muerte y que, a su vez, servirá como testimonio de esto.

En relación con el trabajo de Kohan se encuentra el de Cuasante Fernández (2018) *Las escrituras del yo y sus variantes funcionales*, escrito en el cual, se trata de diferenciar las motivaciones del escritor y las funciones del texto en cuanto es recibido por un público, todo esto, con la intención de comprender cuales serían las dimensiones de la escritura del yo. En cuanto a la primera problemática Cuasante expone que:

La interrogación existencial o el propósito testimonial, por poner solo un par de ejemplos, son móviles que se dan en gran parte de quienes deciden poner por escrito una experiencia, sea para hablar de sí mismos o de cualquier otro asunto (2018, p. 1).

De esta manera, el autor deja implícito que este tema se encuentra inscrito ya sea de forma consciente o inconsciente en lo que concierne al hombre respecto a sus inquietudes existenciales u ontológicas. Según el texto, esta premisa se hace evidente en el proceso de recordar, en sus experiencias propias, al comprenderse a sí mismo como el protagonista de su vida, situándose, desde su punto de vista en el centro del mundo. Como se ha mostrado ya en el poemario de Raúl Gómez Jattin.

Así mismo, se puede enmarcar la obra del escritor estadounidense Paul Auster, (1990) *La invención de la soledad*, en la cual, desde el ejercicio de la escritura, retoma sus memorias y experiencias, con la justificación de comprender su historia familiar, la relación distante de parte

de su familia hacia él y recordar a su padre en vida. En cuanto a la función que el texto puede llegar a tomar una vez sea adquirido por un público, el cinematógrafo Francisco D'Intino (como fue citado en Cuasante, 2018).

La escritura autobiográfica contribuye, pues, decisivamente a la perpetuación de la memoria histórica. Según interpreta D'Intino, dicha contribución tiene su origen en el sentimiento de la unicidad de lo vivido, que confiere a las propias experiencias una cualidad inestimable: la de ser dignas de ser transmitidas a los eventuales lectores (p. 7).

Por lo tanto, según este texto los escritos autobiográficos pueden funcionar como material referencial para el análisis sistémico y metodológico de una época, mostrando desde las anécdotas y testimonios personales la reconstrucción de una memoria histórica.

No obstante, se puede hacer mención del texto de Jirku y Pozo (2011) *Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción* donde se habla acerca de un nuevo interés en cuanto a la lectura y la escritura de la realidad; que surge en medio de un mundo donde la desorientación es lo que gobierna. Un interés, que se encuentra fundamentado en una perspectiva personal, íntima y privada, donde los escritores pueden dar testimonio de su perspectiva individual de la vida y a su vez entregársela a un público ansioso por lo mismo. De esta manera, se expone el cómo los géneros de la biografía y la autobiografía toman fuerza de nuevo en una sociedad contemporánea. En este escrito se plantea una definición del género literario autobiográfico donde los autores exponen que “La existencia de un yo individual que se revela a través de la narración del pasado se constituye, pues, en el fundamento epistemológico de la escritura autobiográfica (2011, p. 1). Con esta definición, que se refiere a la reconstrucción narrativa de uno mismo, de la vida propia a través de la escritura, queda claro que el género se encuentra directamente relacionado lo autorreferencial.

En Van Gogh, V. (2018) *Cartas a Théo* se presenta la recopilación de toda la correspondencia que tuvo Vincent con su hermano menor Theo, asimismo, el libro ontológico se muestra como una entrada a la mente del artista para conocer su historia de vida. Las cartas como testimonio de Vincent, dejan entrever la relación entre su vida y sus obras, donde se expresan sus sentimientos y emociones más legítimos.

Relacionado con esto se encuentra el ensayo de Maia (2018) *O retrato genial de Vincent van Gogh*, Aquí, la autora explica que “el propósito de este ensayo es reflexionar sobre el proceso de individuación de Vincent a partir de sus autorretratos y su correspondencia, particularmente la que intercambió con su hermano Theo” (2008, p. 2). Por tanto, este trabajo representa un camino a reconocer la obra autorreferencial de Vincent, desde una base psicológica y al mismo tiempo desde lo artístico y lo histórico. De esta manera, Maia señala que:

En cada uno de sus más de 40 autorretratos, Vincent van Gogh confirma la continua necesidad de explorar aspectos de su propia identidad. Cada vez que la miraba a la cara, luchaba por entenderse mejor a sí mismo. Vincent vivió el extremo artístico y existencial. Su trabajo nunca encajó en un solo movimiento artístico. Su estilo, absolutamente único, cambió según su inestable estado de ánimo. Se inspiró exageradamente en su propia imagen; expresó a través de él un mundo en fragmentación y buscó un marco que contuviera sus contenidos internos, buscando así la integración psíquica (2008, p. 2).

Así es que, en este texto se parte de los autorretratos que Vincent desarrollo a lo largo de su vida como objetos de análisis, para la reconstrucción de motivos que permitan reconocer las realidades y experiencias que llevaron al artista a concluir en dichas obras y a tener una vida

conflictiva. En otras palabras, sus autorretratos entendidos como la representación de su interior que fungían para él como elemento catártico, auto-analítico y reflexivo.

Para complementar, se presenta el trabajo de Camats i Petanàs (2015) *Autorretrato: la mirada interior* donde el autor parte de un estudio del autorretrato como medio de expresión artística, que conlleva implícito la capacidad de manifestar la personalidad, la forma de ser de su creador y su realidad íntima, a su vez, que su realización se convierte en un proceso de conocimiento propio para él. Para llevar a cabo este proyecto, el autor plantea un análisis de artistas de diferentes épocas, para encontrar precedentes históricos y llegar a una conclusión. Como menciona Camats "Si se quiere conocer más a fondo la personalidad de un pintor necesitamos analizar la obra que ha salido de sus pinceles-- especialmente sus autorretratos-- porque en ellas se refleja siempre lo que es el pintor" (2015, p. 99). Cabe resaltar que en el apartado número 4.2 titulado "El lenguaje del rostro" dedican un espacio a hablar acerca del artista Vicent Van Gogh, donde menciona que es real la necesidad del hombre (del pintor) de representarse a sí mismo o, mejor dicho, de representar su psiquismo, su mundo interior, su manera de sufrir y experimentar las emociones y, en particular, en este caso concreto, el sentimiento de la muerte no se manifiesta sólo en los autorretratos propiamente dichos, sino también en el modo de pintar una habitación vacía, un cielo estrellado, una bandada de cuervos, un campo de trigo. Hablamos de Van Gogh, pero se puede aplicar a todos (Franco Rella como fue citado en Camats, 2015).



**Ilustración 2.** *La habitación* (1888). Óleo sobre lienzo. 70.5 cm × 90 cm. Vincent Van Gogh. Postimpresionismo. Museo Van Gogh, Ámsterdam.

Recalcando, de esta manera, que un autorretrato, o en otras palabras la representación de uno mismo y la situación interior en la que nos encontramos, no tiene que estar directamente relacionada con la apariencia física, sino que se puede expandir a otros lugares que sean representativos para el autor, como es el caso particular de Vincent, que representa su habitación, su espacio íntimo, que conlleva toda su esencia, generando una atmosfera de tal magnitud que se puede reflejar su identidad.

Por otra parte, en el texto de Guasch (2009) *Autobiografías visuales: del archivo al índice* expone la idea de una “autobiografía visual”, que según explica Guasch esto se lleva a cabo “estableciendo nuevos nexos entre el autor, la vida y la descripción de ésta y el trabajo que la describe más allá del autorretrato” (2009, p. 19). Para llegar a una conclusión al respecto, se vale del estudio de la obra de artistas como On Kawara, Hanne Darboven, Mary Kelly, Sol LeWitt, Cindy Sherman y del cineasta Jean-Luc Godard, los cuales, adoptan la imagen o la imagen-texto. Para demostrar su metodología Guasch expone:

se generan preguntas alrededor de los procesos creativos que recurren al archivo, la relación entre el registro y el recuerdo, el diálogo entre el lugar y la memoria (lo privado, lo arcaico) y el concepto de índice a partir de la des-figuración del yo autobiográfico (2009).



De esta manera, es claro que lo autorreferencial en el arte es muy evidente, ya que, mediante los procesos de experimentación en los que el artista se introduce para desarrollar sus intereses, termina, en muchas ocasiones, por concluir en productos que reflejan su propia identidad o que, por el contrario, motivan a la transformación y evolución de la misma. Como principal motivo, sus obras condensan desde sus ideas y pensamientos, hasta sus sentimientos y emociones más profundas, lo cual, culmina en la construcción de una actitud respecto a la vida. Una actitud existencial y testimonial.

## **1.2 Antecedentes De La Narrativa Gráfica: Reconociendo Un Formato Y Medio Multidisciplinar**

Desde sus inicios, se plantearon dudas alrededor de la narrativa gráfica o los lenguajes icónicos como el cómic, la novela gráfica, la historieta, entre otras, respecto a su definición y validez como lenguaje artístico, todo esto, a pesar de ser el producto de la combinación de varios lenguajes. Como expone Eisner<sup>(\*)</sup>:

En general, y por motivos muy relacionados con el uso y la temática, el arte secuencial ha sido desdeñado, considerado indigno de serio debate. Mientras que sus principales elementos integrantes, a saber, el diseño, el dibujo, la caricatura y la escritura, han recibido consideración académica por separado, la combinación de todos ellos en un formato único se ha ganado un lugar insignificante en el mundo literario y artístico (1990, p. 7).

---

<sup>(\*)</sup> Libro escrito por el dibujante Will Eisner publicado en 1985 y revisado en 1990, en el cual, habla de los principios y métodos del cómic, sobre el proceso de impresión y el uso de computadoras en los cómics. Eisner siguió con un volumen complementario, *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, en 1996.

Pero, como es de esperarse, emergen teóricos que se preocupan por desestimar y contrarrestar este tipo de problemáticas, un ejemplo de estos es Scott McCloud, quien crea un ensayo de carácter teórico, contado a partir de viñetas, *Understanding Comics* (1995), en el cual, tiene como objetivo la legitimación del *arte secuencial*, como él le nombra a este tipo de narrativas gráficas, como un género artístico. Entonces, este ensayo se fundamenta desde la misma teoría del arte, haciendo alusión a la obra de René Magritte “esto no es una pipa” y a las nociones que esta trata sobre la representación y la percepción. Pasando a hacer una revisión histórica de los antecedentes de la comunicación que unan imágenes y texto, generando, de esta manera una línea temporal al respecto. Por último, desglosa el lenguaje para comprender el cómo están compuestos, como funcionan, que quiere conseguir y su relación con otras artes.

Aun así, en la actualidad, se evidencia un paradigma tan amplio como el uso común del término “cómic” deliberadamente para clasificar a cualquier tipo de narrativa gráfica, se pueden encontrar investigaciones como las de Romero (2013) *Comic books y novelas gráficas en su contexto genérico. Hacia una definición y clasificación de los textos icónico narrativos*, que trata, sobre todo, de ampliar el entendimiento de términos y de reconocer cada subgénero para exaltar sus significados, diferenciarlos cada uno por su autonomía y características propias frente a los demás. Como expone Romero:

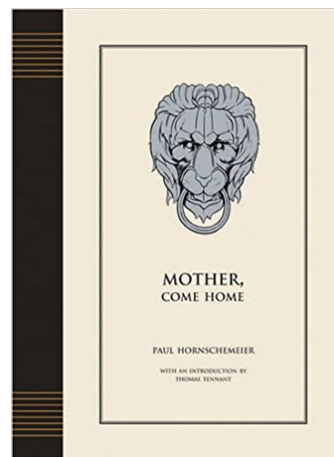
Las tiras cómicas, los cómics y las novelas gráficas comparten la característica común de emplear el mismo lenguaje icónico. Sin embargo, son tipos de texto diferentes que deben ser ubicados en su propio contexto para poder comprender sus especificidades genéricas (2018, p. 117).

De esta manera, el autor se aventura en la búsqueda por esas definiciones y contextos a los que pertenece cada uno de los subgéneros, dándonos de este modo unos exquisitos y amplios

resultados que concluyen en estas delimitaciones. Así pues, hay diferencias significantes entre cada lenguaje narrativo visual, como en el cómic y la novela gráfica, por ejemplo: los personajes de los cómics no se ven afectados por el paso del tiempo y sus identidades permanecen estáticas (Romero, 2018, p. 132), para esto, este autor pone de ejemplo al icónico cómic de héroes “Super Man” en el cual, su protagonista nunca cambia su identidad, su moral y ética, tampoco su entorno o contexto parece avanzar temporalmente, se presenta entonces de una manera paralizada. Por el contrario, Los personajes de las novelas gráficas sufren el paso del tiempo, ya que transforma su identidad y comportamiento, convirtiéndolos en seres distintos a los que iniciaron la narrativa (Romero, 2018. p.132), ejemplificándonos en este caso con obras como las de Neil Gaiman y Dave signal to Noise de *McKean* (1989), *Watchmen* de Alan Moore y Dave Gibbons *Watchmen* (1986), o *Mother, Come Home* (2002-2003) de Paul Hornsche, por lo tanto, exaltando el lugar de estas dentro del género “novela gráfica”. En otras palabras y a grandes rasgos, se puede decir que en la novela gráfica los personajes tienden a evolucionar progresivamente, desde lo temporal, lo emocional y lo moral en contraposición del cómic.



**Ilustración 3** *Superman* (2013). Mariano Bayona y Diego Matos. El primer superhéroe. Editorarl Doldem



**Ilustración 4.** *Mother Come Home* (2009). Paul Hornschemeier.

Así mismo, en estudios tanto nacionales como internacionales, se centra la atención en múltiples aspectos de la novela gráfica y también sobre el cómic en general, esto debido a la alta concentración de lenguajes adjuntos que se reúnen en cada una de estas prácticas, lo cual, exalta sus capacidades comunicacionales desde lo lingüístico y lo visual, por lo tanto, se reconocen como lenguajes que pueden ser adoptados, investigados y clasificado desde lo multidisciplinar. Trabajos como el de Medina (2017) *El cómic después de la lluvia La maduración temática y lingüística de la novela gráfica en la obra de Alan Moore*, son un claro ejemplo de esto, pues en este caso, el autor muestra el cómo mediante el cómic se pueden integrar discursos provenientes de diferentes áreas del conocimiento, como lo pueden ser: lo sociológico, lo político, lo artístico e incluso lo filosófico.

Este trabajo sobre Alan Moore es importante en gran medida porque muestra cambios de paradigmas dentro de los lenguajes icónicos, marcando las diferencias entre sus diferentes géneros, como el cómic y la novela gráfica, de igual modo, en sus temáticas y formas de hacerlo. En propias palabras de Medina “Sus cómics transformaron la visión de estereotipos heroicos, de personajes maniqueos y de perspectivas simplistas. Sus protagonistas poliédricos y ambiguos planteaban dilemas morales y éticos que requerían una detenida reflexión e invitaban a la crítica social” (2017, p. 52). Por consiguiente, se demuestra un punto de ruptura histórico en cuanto a las formas de pensar, de ver, de vivir y crear el cómic, contribuyendo entonces a la creación de un lenguaje más amplio, dirigido a su vez a públicos mayores; un lenguaje con características propias que no se basan solo en la exaltación de ideologías políticas con mensajes ocultos, sino que, por el contrario, se centra en percepciones más personales, reflexivas y serias de la vida.

Además, en el trabajo sobre Alan Moore también queda claro el cómo un artista puede expresar sus sentimientos, pensamientos y emociones, esto, haciendo uso de este tipo de medios,

para no solo concluir con un producto dirigido para las masas, sino que también demuestra una percepción propia de su realidad y contexto. Una tesis que deja entrever estas apreciaciones sería la de Turnes (2009) *La novela gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real. Diálogos de la comunicación*, que habla acerca de la historieta y la novela gráfica como medios artísticos que se dirigen a las masas, y que por medio de sus componentes estéticos se puede llegar a explorar la realidad de una manera crítica.

Consecuentemente, lo autorreferencial comienza a calar dentro del radar de los escritores icónicos de cómics y novelistas gráficos, como se puede apreciar en el valioso trabajo de Roca (2011) *Memorias de un hombre en pijama. Astiberri Ediciones* donde, el mismo Roca recopila sus trabajos realizados en colaboración con la revista El País Semanal, también adjunta una historieta inédita de 12 páginas. Trabajo en el cual, se aprecian las intenciones auto-referenciales del autor. Aquí, es claro que el componente autobiográfico se convierte en el pilar de su proyecto. Como menciona Roca “Paco Roca se puso, en fin, a hacer periodismo, salvo que el objeto de ese periodismo era él mismo, su persona y pensamiento, los sucesidos que le iban ocurriendo.” (2011, p. 4).

Tal cual, el trabajo de Trabado (2012) *Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante*, analiza las diferentes maneras que tiene de representarse a sí mismo el creador de novelas gráficas. Pues Trabado expone que

La novela gráfica, como formato que se deshizo de las trabas editoriales, y el carácter experimental e innovador de los creadores más inquietos ha facilitado el encuentro entre el discurso del yo, anclado en la textualidad, y el lenguaje híbrido de la narración gráfica que se vale de una secuencia de imágenes para construir un relato (2012, p. 8).

De esta manera, se aprecian investigaciones que hacen referencia a la narrativa gráfica como un medio o herramienta para salvaguardar y reconstruir la memoria, tanto colectiva como individual, en algunas ocasiones desde un punto de vista histórico, como en la pesquisa que realiza De la Fuente Soles (2011) *La memoria en viñetas: historia y tendencias del comic autobiográfico*, el trabajo de Núñez (2018) *Miradas desde el cómic documental a problemáticas sociopolíticas en Colombia. Caminos condenados y no soy de aquí como casos de estudios o* como en la investigación realizada por Marín y Pulgarín (2019) *Severa Viñeta: El cómic y La novela gráfica colombiana como preservadores de memoria*, texto en el cual, los autores exponen la importancia de visibilizar a los artistas nacionales que integran dentro de sus cómics parte de la historia patria de Colombia, y que por ese motivo tienen el potencial para convertirse en material referencial de primera mano para la conservación de la memoria nacional. Para esto, nos ejemplifica con el cómic *Zambo dendé*.

Por último, es importante resaltar que en estos trabajos se demuestra el cómo la narrativa gráfica puede ser adoptada para desarrollar historias de no ficción y relatar sucesos reales como lo pueden ser problemáticas sociopolíticas, incluso de la misma realidad inmediata de una sociedad.

### **1.3 Antecedentes De La Tarjeta Postal: Más Allá De La Interacción Social**

En un primer acercamiento a la tarjeta postal, en el ámbito artístico latinoamericano se tienen investigaciones como las de Ramírez (2019) *Otras fuentes para otros relatos. Intersección entre el arte, la memoria y la historia de América Latina* en donde se hace uso de la historia de productos culturales, o artísticos, como lo sería la tarjeta postal de la puesta en escena artística en las décadas de 1960 y 1970, como estudio de caso, esto, con el fin de generar una reflexión

histórica en cuanto a la reconstrucción de historias fuera de la oficial. Aquí, Ramírez Monroy (Como se citó en Ramírez Monroy) describe esta práctica artística:

El arte correo consiste en la puesta en circulación de mensajes visuales, textuales, sonoros u objetuales, haciendo uso del sistema de correos, en torno a redes de individuos dispuestos a comunicarse mediante un lenguaje artístico/creativo, que hacen uso de recursos del medio postal tales como timbres, sellos, sobres o tarjetas; y se ajustan o transgreden las condiciones de envío propias del sistema oficial de correos que determinan tamaño, peso, restricciones y prohibiciones (2019, p. 11).

De igual manera, en la tesis de Ramírez (2017), *Cartografía y fragmentos de lo político y lo latinoamericano en el Arte Correo (1962 – 2001)*, el autor pretende demostrar que el arte correo ayudó a encontrar un camino, de carácter propio al arte latinoamericano pues expone que:

La práctica del arte correo contribuyó a reformular la identidad de un arte latinoamericano, al margen de las instituciones y desbordando las fronteras geográficas, gracias a la consolidación de los vínculos personales entre creadores procedentes de diferentes partes del mundo, y de la implicación política de los mailartistas como miembros de circuitos democráticos de creación y difusión de mensajes, quienes propusieron un sistema socio-artístico con pretensiones universales (2017, p. 13).

Asimismo, se tiene el trabajo de Navarrete (2013) *El conceptualismo latinoamericano y las poéticas marginales del arte correo*, en el cual, se pone como objeto de estudio a esta práctica. Aquí, se demuestra su potencial poético y político, también se destaca el importante papel que desempeño entre las décadas de 1970 y 1980, fungiendo como una práctica artística alternativa, donde sus participantes eran artistas pertenecientes a las vanguardias artísticas.

Además, en Ramírez (2019) "*Latinoamérica existe en los vínculos: prácticas artísticas más allá del territorio*" trata de explicar, la forma en que artistas latinoamericanos desbordaron los límites del arte nacional, desarrollando nuevas prácticas inscritas dentro del arte postal como respuesta a situaciones sociopolíticas de su contexto, hasta concluir en un arte transnacional.

Igualmente, en el escrito de Pianowski (2014) *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*, se realiza un estudio a profundidad de documentos y publicaciones relacionados con la práctica del arte postal en Latinoamérica, entre las décadas de 1960 y 1970, esto, para comprender las conexiones y estrategias de comunicación que emplearon los artistas.

Así pues, en el texto de Alcino (2019) *Arte correo: una estrategia de resistencia política. In Jornadas Internacionales de Estudio sobre y desde Edgardo Antonio Vigo* se expone cómo el artista Edgardo Antonio Vigo, por medio de sus postales, que se tomaban un papel dentro del movimiento artístico "arte postal", fungieron como herramienta de contrapoder político, además, dieron cuenta a nivel internacional de las problemáticas de carácter socio-político que estaban inscritas en su país en aquel entonces.

Por otra parte, se tiene el ensayo de Ramos (2018) *Imágenes en fuga/palabras volanderas tarjetas postales de René Magritte y Nicanor Parra*, pues, nos acerca a la "práctica postal" como un elemento y medio de trabajo artístico. Aquí, se expone el cómo los artistas René Magritte y Nicanor Parra adoptan la tarjeta postal como una herramienta de uso artístico- sociopolítico.

Igualmente, en la tesis de Gómez (2013) *Postales en movimiento*, se presenta otra cara de la tarjeta postal, como soporte artístico autobiográfico y autorreferencial, creativo y metafórico, en el cual, el autor, en este caso el artista, adhiere sus experiencias, pensamientos, emociones y cuestionamientos en un formato como la tarjeta postal, esto sobre sus viajes por Latinoamérica.



Por otro lado, el trabajo de López (2021) *Patrimonio y emociones. La tarjeta postal en las guerras mundiales* habla de reconstruir la memoria, las emociones de aquellos que vivieron en carne propia los horrores de las guerras mundiales y, así, mostrar una cara más humana dentro de tales acontecimientos tan crueles; esto utilizando como fuente documental de primera mano a las tarjetas postales, que entregan información desde lo ilustrativo hasta lo testimonial. También en el trabajo de Almarcha y Villena (2012) *Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica*, nos presentan la posibilidad del uso de la tarjeta postal como material documental y referencial para contar la historia, para hablar de las memorias de los participantes de acontecimientos sociopolíticos.

En la pesquisa escrita por Azocar, Nitrihual Y Flores (2013) *La Patagonia en postales fotográficas: Misioneros salesianos y construcción de imaginarios sobre selk`nam, kaweskar y yámanas entre 1880 y 1920*, habla de la tarjeta postal como un medio con cargas ideológicas. Aquí, el autor nos argumenta a modo historiográfico, el cómo a finales del siglo XIX y a principios del XX los misioneros salesianos, utilizaron del proceso de su acción misionera en postales que serían distribuidas tanto a nivel nacional como en Europa, lo cual, tendría como consecuencias la creación de una mirada sesgada de la realidad, con argumentos ligados al “otro” y lo “salvaje”, demostrando, por lo tanto, una narrativa eurocéntrica y colonialista.



**Ilustración 5.** Tarjeta postal de la Serie MissioniSalesiane del VEN. Bosco – India – Serie II. (Archivo Iconográfico de la Universidad de La Frontera).

En otro lugar, Bernal (2016) *Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. Arte, Individuo y Sociedad* desarrolla un análisis en cuanto a la gráfica contemporánea, desde un punto de vista cultural y tecnológico; enfatizando de esta manera, en la evolución de la práctica y el grabado experimental como modelo ejemplar. Aquí Bernal menciona que:

El arte postal también ha encontrado en la gráfica las herramientas más efectivas para su creación: lo múltiple, la edición en formato papel –o similar- la transmisión de un mensaje, la capacidad de reproducción (fotomecánica, digital o manual) el concepto de ephemera y la trasgresión de los canales tradicionales de distribución artística mediante el sistema de correos (2016, p. 10).

El texto de Restrepo (2010) *En Memoria De La Tarjeta Postal (In Memory of the Postcard)* se presenta una revisión de manera histórica y memorativa acerca de cómo fue en su Edad de Oro, para reconocerlo como principal exponente de algunas formas de comunicación actuales. Por último, en el artículo de Gangadharan (2009) *Arte del correo: redes sin tecnología* se ponen en manifiesto ideas referentes a la manera en que la tarjeta postal y su sistema en red inspiró tanto a

las nuevas tecnologías como a sus usuarios entre las décadas de 1950 y 1970. De esta manera, se puede decir que abundan los estudios sobre tarjeta postal como un medio comunicacional, memorístico, como material documental para la reconstrucción de la historia e incluso como formato creativo, sobre el cual, se puede desarrollar una práctica artística.

## 2. Metodología

Al respecto de la presente investigación, se opta por la implementación de una metodología mixta, que por una parte se apoye en la propia producción artística y, por otra, que haga uso de las herramientas que provee la estrategia metodológica de investigación cualitativa, la auto-etnografía. La auto-etnografía, según Muñoz “es una estrategia de investigación que incorpora por una parte las tradicionales referencias a la actividad etnográfica, y, por otra parte, la propia biografía del investigador” (2014. p. 5), así pues, esta metodología se convierte en una opción viable para el desarrollo de la investigación, puesto que provee herramientas de carácter analítico que permiten indagar dentro de la individualidad de un sujeto y en el cómo se desarrolla en su determinado contexto. En este caso en particular, me centro a mí mismo como el sujeto sobre el cual se desarrolla la investigación, es decir, yo mismo me convierto en objeto de estudio.

En efecto, la auto-etnografía propone como base fundamental la recolección de datos autobiográficos, entonces “lo autobiográfico se convierte en la esencia, la sustancia o el elemento primordial, del cual, el etnógrafo hace uso para adentrarse en su propia experiencia personal y cultural.” (Guerrero, 2014). Por lo tanto, al seguir este procedimiento nos convertimos en investigadores que tienen como objeto de estudio a su propia yoidad (*selfhood*), por consiguiente, lo que se lleva a cabo realmente es un ejercicio de introspección, mediante el cual es posible llegar a la autorreflexión y generar una visión aproximada de lo que se investiga.

Entonces, los cuestionamientos de carácter autorreferencial generados en el transcurso de mi proceso de formación como artista visual, encuentran un camino para llevarse a cabo, ya que, evidentemente la “auto-etnografía es, al menos en parte, un relato de la propia experiencia.” (Muñoz, 2014, p. 5), exactamente lo que se pretende abordar en esta investigación. De esta

manera, la propia producción artística se puede implementar junto de la auto-etnografía. Como lo menciona Muñoz “La aplicación de esta estrategia etnográfica requiere de un entrenamiento específico en habilidades concretas para la introspección personal e interactiva.” (2014. p. 4), es decir, estas habilidades requeridas se pueden traducir, en mi caso, como estudiante de artes visuales, en la creación artística y su debida experimentación, ya sea por sus procedimientos, cualidades o herramientas que presentan un espacio para el relacionamiento con la yoidad (*selfhood*).

Así es que, llevare conmigo una bitácora en la cual hare reportes escritos mediante periodos de autoobservación, inscritos en el desarrollo de mi producción artística, que consisten en realizar periódicamente bocetos tanto análogos como digitales, para estudiar el concepto del miedo, la figura humana y nociones básicas de perspectiva e iluminación, entendiendo la importancia de los escenarios, llevando todas estas formas y conceptos a la experimentación, buscando su descomposición para concluir en un estilo cartoon, representativo de la propuesta. También observo y estudio, portafolios y libros de fotografías, obras pictóricas clásicas y de artistas más contemporáneos que trabajen con técnicas tanto análogas como digitales para comprender, de esta manera, conceptos de composición y color, además de copilar imágenes de referencia para la construcción de las mías propias. Asimismo, leo relatos sobre terror, suspenso y drama que tocan temas sobre el miedo a la muerte, el vacío, la soledad, injusticias sociales, entre otros, de autores como H.p. Lovecraft o Edgar Allan Poe; novelas gráficas como *Muerdeñas*, de Mike Henderson, *Colder* de Paul Tobin o *Mause* de Art Spiegelman y películas de autores como Stanley Kubrick, John Carpenter, entre otros. Todo esto con el fin de, reconocer sus motivos de inspiración, su estética, conocer un poco de sus miedos y la manera en que los expresan a través de su arte.

En adición, recojo texturas que me llamen la atención, haciendo uso de la técnica de frottage con diferentes materiales como tizas, crayolas, grafito, pasteles, colores, entre otros. Realizo sellos en borrador, al igual que creo estampillas, ambos con diseños simbólicos, Redacto historias cortas sobre recuerdos, elementos, figuras o animales que pueda relacionar con mis miedos, circunstancias y experiencias que me hayan generado y aun me generen alguna clase de incomodidad, al respecto, anoto fechas, lugares, nombres o números. Experimento con tipografías, diagramaciones, tamaños y colores. Pruebo paletas de color, desde las referencias y de la teoría misma, apoyándome en las acuarelas, las crayolas, tizas pastel, marcadores, colores o digital.

Luego, hago una selección de las imágenes, las digitalizo y empiezo a hacer intervenciones sobre ellas, hago propuestas de color y de composición de la imagen, veo como el texto y la imagen pueden entrar de manera articulada en la pieza. En otras palabras, Tomo decisiones respecto a su formalización final. Recopilo todos estos elementos en la plataforma Photoshop, experimento con ellos, creando estampillas, juntando los sellos, las historias, tipografías y dibujos, tratando de crear así, postales que tengan una coherencia dialógica entre medios y llevándolos por último a la impresión física. También, estas experimentaciones las hago, en algunas ocasiones, de manera análoga.

Por otra parte, se hará uso de la memoria, y, por lo tanto, desde del recuerdo, tanto personal como compartido, pues es desde este aspecto derivado de la memoria que es posible adentrarse en la intimidad del yo para conocer y reconocer algunos de esos miedos profundos que se han desarrollado en la mismidad del ser. Para ello, se llevarán a cabo entrevistas a personas cercanas a mí que compartan conmigo algunos recuerdos o vivencias, esto con la intención de generar un acto memorístico colectivo para desarrollar historias y realidades actualizadas, además de pactada entre

los partícipes de dichos eventos. De igual forma, pretendo generar relatos cortos que sinteticen esas experiencias evocativas de mi pasado. Todo esto siguiendo lo que plantea Muñoz

cuando en la auto-etnografía se recuerdan experiencias pasadas, no se trata de trozos escogidos al azar o de recuerdos fragmentados sin sentido. Más bien, el etnógrafo selecciona algunos de los recuerdos con su enfoque de la investigación y los criterios de recogida de datos (2004, p. 4).

Por ello, es importante resaltar que la memoria, a consecuencia del pasar del tiempo tiende a degradarse y a oxidarse, teniendo como consecuencia el olvido, dejando en la penumbra de la mente y del ser, situaciones, experiencias, pensamientos e incluso sueños y pesadillas pasadas. De este modo, es pues que se pretende hacer uso de la imaginación para completar esos vacíos que se producen en la memoria y el acto de recordar, puesto que la imaginación tiene en su naturaleza impregnada la facultad de crear, inventar, ficcionar, fantasear e incluso distorsionar la realidad a gusto. Así, se reconoce entonces la pertinencia dialógica entre los dos conceptos, porque la imaginación permite contemplar un recuerdo desde miradas polisémicas, teniendo como consecuencia un sinfín de posibilidades de llenar vacíos y de sustituir.

Para conocer los fundamentos de la narrativa gráfica y la tarjeta postal se pretende la realización de un corto mapeo histórico de ambos lenguajes, que permita dar a conocer la manera en que se componen desde lo formal hasta lo conceptual, con la finalidad de redescubrir esos elementos compositivos y darles una mirada propia y personal. Igualmente, se quieren generar dinámicas y juegos entre los componentes de ambos con la intención de experimentar y obtener resultados no convencionales, para crear un lenguaje mixto que a su vez se desempeñe como un producto funcional homogéneo.

### 3. El Individuo Y Sus Miedos: A Un Paso De La Creación Artística

La noción etimológica que se subtrae de la palabra “individuo” se encuentra significada como indivisible, proveniente del latín *individuus*, formada por la negación “in” sobre el adjetivo *dividuos* “divisible”, lo cual, quiere decir, que el individuo no se puede comprender fuera de los márgenes de su unicidad. Asimismo, cada individuo conlleva una forma de ser única, pero a pesar de ello, se desarrolla a medida que tiene contacto con agentes externos a él. Compréndase a estos agentes como otros individuos, situaciones y objetos que pertenecen a un determinado espacio-tiempo, que concluye, a grandes rasgos, como un hábitad o espacio que ya deviene con una carga cultural. Como explica Acosta:

La posición del pensamiento llamada *certeza sensible*, no es otra cosa que la figura de la conciencia, en la cual, se supone la existencia real de las cosas fuera del sujeto. Tal suposición es posible de un modo irremediable, puesto que cada individuo o sujeto, nace en una época que es el producto de un proceso histórico demasiado amplio y complejo (2016, p. 21).

De esta manera, se reafirma la independencia de los objetos, los utensilios y de unas circunstancias preexistentes frente al o los individuos, además, de la compleja carga simbólica, social y cultural a la que se encuentran arremetidos cada uno de ellos; asimismo, se hace hincapié de lo que representaría la realidad para cada sujeto según su contexto. Kosík resalta que:

Los fenómenos y las formas fenoménicas de las cosas se reproducen espontáneamente en el pensamiento cotidiano como realidad (la realidad misma) pero no porque sean más



superficiales y estén más cerca del conocimiento sensible, sino porque el aspecto fenoménico de la cosa es un producto espontáneo de la práctica cotidiana (1965, p. 21).

Así que, lo inmediato representa la realidad para cada individuo, la forma que adopta el entorno que le rodea, las experiencias de las que hace parte y el mundo en el que se desenvuelve. Tal cual, se debe tener en cuenta que cada individuo interpreta las cosas según su respectiva experiencia porque cada uno de ellos tiene su propio punto de vista. Propone Ortega y Gasset en su libro *Meditaciones del Quijote* “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (2005, p. 12) refiriéndose con esta frase a las “circunstancias” como parte inherente del “yo”, debido a que, si uno de los dos cambia, inmediatamente el otro se modifica. Entiéndase circunstancias, como todo lo que se encuentra alrededor del sujeto. Sugiere que cada individuo, al llegar a un estado consiente de las circunstancias que le han hecho y le hacen ser, perderá la carencia de sentido de su existir, hasta llegar a una situación de autorreconocimiento como individuo, tal cual propone Hegel “el individuo es la forma absoluta, es decir, la certeza inmediata de sí mismo” (2002, p. 20). De igual forma, Ortega y Gasset menciona que:

Hemos de buscar a nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo. No detenernos perpetuamente en éxtasis ante los valores hieráticos, sino conquistar a nuestra vida individual el puesto oportuno entre ellos. En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre (2005, pp. 12-13).

Por lo tanto, es necesario un factor que permita esta absorción y comprensión de las circunstancias. René Descartes decía “pienso y luego soy”, afirmando con esta frase, que nosotros, los humanos, somos una cosa que piensa, posicionando así el razonamiento como fenómeno para

justificar la vida, En este caso no se trata de tener a la razón como un fenómeno aislado ni de ponerlo en un pedestal, sino como un medio e instrumento para dicho fin. Ortega y Gasset expone que:

El organismo que parecía una unidad independiente, capaz de obrar por sí mismo, es inserto en el medio físico, como una figura en un tapiz. Ya no es él quien se mueve, sino el medio en él. Nuestras acciones no pasan de reacciones. No hay libertad, originalidad. Vivir es adaptarse: adaptarse es dejar que el contorno material penetre en nosotros, nos desaloje de nosotros mismos. Adaptación es sumisión y renuncia. Darwin barre los héroes de sobre el haz de la tierra (2005, p. 69).

El mundo y cada uno de nosotros somos entes aislados que convergen como producto circunstancial. El entorno se vuelve parte de nosotros, y nosotros parte de él. La comprensión de nuestro mundo es necesaria para sobrellevar nuestra existencia como individuos. Individuos que hemos sido arrojados a un determinado contexto, no por decisión propia, más bien, como producto del azar. Idea cercana sobre el “Desein” (ser el ahí) desarrollada por Heidegger en su obra *Ser y Tiempo* (1927) en la cual, se refiere al Desein como al hombre mismo y su existencia, que es arrojado sobre el mundo y al mismo tiempo sobre sus posibles o posibilidades de ser. Heidegger menciona que “El Dasein es arrastrado por el movimiento del estar arrojado; es decir, en cuanto arrojado en el mundo se pierde en el “mundo”, en su fáctico estar consignado a aquello de lo que hay que ocuparse.” (1927, p. 337). En otras palabras, cada individuo se encuentra en la labor de reconocerse a sí mismo como tal dentro de su realidad inmediata, realidad que es representada, para cada quien, por este entorno al cual fue arrojado. Esta realidad que es para cada sujeto, representa un hito entre quien será y lo que hará para ser. Pues cada situación que vive es única

e irrepetible; por el contrario, las decisiones que puede tomar en cada una de ellas son infinitas, aunque no sean renovables después de haber hecho una elección. De este modo, al tomar una decisión en cada situación se determina a un “yo” de entre los demás que pudieron ser. Es decir, cada decisión que tomamos, permite vivir solo a un “yo” de entre todos los posibles y, por lo tanto, representaría la muerte de los demás.

La muerte es un fenómeno genérico, cargamos con ella desde el momento que comenzamos a vivir o existir. Heidegger explica que “En cuanto poder-ser, el Dasein es incapaz de superar la posibilidad de la muerte. La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de existir [Daseinsunmöglichkeit]. La muerte se revela, así como la posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable” (1927, p. 247). Por tanto, un hecho del cual nadie puede escapar, pues es un factor que se repite dentro de cada uno de nuestros posibles. Somos seres que nacen para morir.

El miedo, por lo tanto, hace parte de nosotros ¿Qué hay después de la muerte? Es una de las incógnitas más angustiantes que se puede plantear una persona, puesto que su respuesta, se supone, nadie la tiene. En la introducción del libro *El horror en la literatura* Howard P (1927) Lovecraft mencionaba que “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido.” (p.125) de esta manera, la muerte representaría el mayor vacío existencial de la humanidad. Como expone Bauman:

el miedo original es el miedo a la muerte, es un temor innato y endémico que todos los seres humanos compartimos, por lo que parece, con el resto de animales, debido al instinto de supervivencia programado en el transcurso de la evolución en todas las especies animales (2007, p. 46).

Por ende, es claro que esta emoción no permanece aislada en nuestra especie, sino que, de hecho, es un fenómeno que manifiesta en los demás seres vivientes, por lo cual, se reafirma nuestra posición dentro del mundo como iguales, del mismo modo que se concluye a esta emoción como consecuencia de un sistema evolutivo. Becerra explica:

El conjunto de respuestas emitidas por diferentes especies frente a un peligro real o potencial se conoce como Estado de Ansiedad. Este estado, de importancia evolutiva para las especies, aparece cuando se detecta un peligro o amenaza o ante la presencia de estímulos ambiguos, innatos o aprendidos, que indican una amenaza (2010, p. 75).

Por eso, es un producto de algunos de nuestros sistemas fisiológicos, un reflejo que despierta en situaciones que represente alguna clase de peligro inminente, donde nuestra integridad se sienta vulnerada. La postura que adopta Darwin en su libro “*Expresión de las Emociones en los Animales y en el Hombre*” (1872/1965) se encuentra enfocada hacia un interés sobre las emociones como fenómeno psicológico desde una perspectiva evolucionaria. Aquí, Darwin habla acerca del miedo como una de las seis emociones “básicas” que, según él, serían de carácter universal y las cuales, implican su ocurrencia en todas las sociedades. Hurtado expone que, para Darwin, “el miedo supone la evitación (recorrida desde el pavor al temor), y que se conforma como un universal cultural con adaptación individual.” (2015, p. 7). Así pues, el miedo es una emoción común, perteneciente a la mayoría de los seres vivientes, universal, en pocas palabras, requerida para la adaptación, que se activa ante estímulos externos que representen un peligro y que a su vez puede crecer como un fenómeno aislado dentro de cada individuo.

De hecho, este peligro puede ser tanto imaginario como real. Según la *Real Academia Española* el miedo es “Angustia por un riesgo o daño real o imaginario”. Expandiendo entonces el hecho, que el miedo no se presenta solo en situaciones de peligro inminente, sino que también

como una reacción a pensamientos que pertenecen a una individualidad o a cada sujeto. el filósofo y teólogo danés Soren Kierkegaard en su libro *El Concepto De la Angustia*<sup>(\*)</sup> (1982), se habla sobre la angustia como un sentimiento que surge ante la experiencia de vacío, la nada, la conciencia de sí mismo y la eternidad, en pocas palabras y como el mismo lo dice es “el vértigo de la libertad” angustia por no saber qué hacer y que va a suceder. Entonces, por el hecho del hombre ser posibilidad, se angustia al encontrarse en un estado permanente de libertad. Una libertad, que se puede comprender como “el poder elegir”, tomar decisiones en los diferentes contextos o situaciones a los que se enfrenta o enfrentará. Estas situaciones que son confusas, que no pueden ser leídas con certeza para prever cuál será la mejor decisión, provocan en el hombre el surgimiento de su inocencia, comprendida por Kierkegaard como ignorancia o ausencia de conocimiento, la incomprensión sobre el vacío en su máxima expresión, como el de la muerte.

Teniendo en cuenta estas nociones sobre el individuo y el miedo, es preciso ahondar ahora en su relación con la producción artística. De este modo, se puede decir que las experiencias propias e individuales que se van acumulando alrededor de cada una de nuestras vidas en el determinado contexto donde se nos prestó la existencia, van a disponer la relación que nosotros tengamos con la realidad inmediata y de este modo será posible comprender que estas experiencias sirven como material de primera mano de la creación artística y para la construcción de una obra de arte. Como expone Dewey, La experiencia directa proviene de la naturaleza y del hombre en su interacción. En esta interacción la energía humana se reúne, se libera, se daña, se frustra o es victoriosa” (2008, pág. 18). Aplicando esta afirmación al presente proyecto, son los acontecimientos que surgen en la vida cotidiana relacionados con los miedos que produce una

---

<sup>(\*)</sup> Publicado por primera vez en 1844. En este caso se cuenta con la segunda edición realizada por Espasa-Calpe.

experiencia directa, generando así una energía en la yoidad(selfhood) dañada y frustrada como consecuencia, pero que busca cierta liberación. De esta manera Dewey menciona:

Es un hecho universalmente reconocido que el arte es selectivo. Lo es a causa del papel que desempeña la emoción en el acto de expresión. Cualquier humor predominante excluye automáticamente todo lo que no congenia con él. La emoción es más efectiva que cualquier centinela que obrara deliberadamente (2008, pp. 77-78).

Por consiguiente, es claro que esos cambios que se presentan en la yoidad(selfhood) a consecuencia del contacto con experiencias realmente significativas, se pueden entender como la emoción o las emociones, las cuales prefiguran el acto creativo, llevando a la expresión del artista hacia una dirección, por esta razón Dewey explica “Entonces la energía interna encuentra su liberación en la expresión, y la corporeización externa de la energía en la materia produce la forma” (2008. p. 180), queriendo decir con esto que dichas emociones se van a encaminar en la búsqueda por salir, exteriorizarse fuera del individuo o la yoidad, acción que es posible de llevar a cabo mediante el uso de materiales naturales pertenecientes al entorno externo. En este caso, el miedo representa esa emoción que quiere salir y tomar forma. Así pues, para la formalización de esta de esa emoción, falta la interacción del individuo con elemento tangible. Para esto Dewey menciona que

El arte está, pues, prefigurado en cada proceso de la vida. Un pájaro construye su nido y un castor su casa, cuando las presiones orgánicas internas cooperan con los materiales externos de manera que las primeras se cumplan y los últimos se transformen en una culminación satisfactoria (2008, p. 28).

Pues cada proceso de la naturaleza conlleva un acto de creación intrínseco, en cuanto se presenta una interacción entre las pulsiones internas de los individuos y los objetos naturales

externos, por lo tanto, el artista ha de seleccionar esos materiales que le permitirán llevar a cabo su acto de expresión que concluirá en la obra de arte. Según Dewey:

Un acto de expresión, emplea siempre materia natural, aunque puede ser natural en el sentido de lo habitual, o también en el de primitivo o nativo. Se hace medio cuando se emplea teniendo en cuenta su lugar y papel, sus relaciones con una situación que lo incluye, como los sonidos se hacen música cuando se ordenan en una melodía (2008, p. 73).

Esto se refleja por ejemplo en el autor de cómics Art Spiegelman en su historia *Maus: Relato de un superviviente* (el título original en inglés es *Maus: A Survivor's Tale*) (1991) donde hace uso de la herramienta de expresión de narrativa gráfica, un lenguaje que se hace habitual en su contexto, y que se adecua a las necesidades del artista, puesto que lo que necesitaba, evidentemente, es un medio que le permitiera narrar sus frustraciones y experiencias de vida, además del testimonio de su padre sobre lo que vivió en carne propia como judío en el holocausto. Quizá para ampliar esta idea se puede ir un poco más atrás con otro artista, el cual sería Alfred Kubin que trataba de representar el subconsciente, los miedos y pesadillas, la parte más oscura y grotesca del ser, o como menciona Cortés “El miedo y la ansiedad que sentía ante un mundo en el que nunca llegó a sentirse integrado, fueron sus principales fuentes de inspiración.” (2014. p. 9). Estas emociones serían las que representan ese cambio en el interior del sujeto al verse permeado por experiencias significativas, y el medio que implementaría para darles un cuerpo formal sería el del dibujo, principalmente. Según Dewey:

El acto de expresión, que constituye una obra de arte, es una construcción en el tiempo, no una emisión instantánea. [...] significa que la expresión del yo en el medio y a través de éste, que constituye la obra de arte, es, en sí misma, una prolongada interacción de algo

que proviene del yo con las condiciones objetivas, un proceso en que ambos adquieren una forma y orden que no poseían antes (2014, pp. 74-75).

Es fáctico relacionar esto con el pensamiento de Heidegger “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista.” (1996, p. 1), puesto que plantea esa relación indisoluble entre obra y artista, la obra de arte como una parte externa del ser del artista y al mismo tiempo es el elemento que lo legitima con el título de “artista”. Así pues, es claro que en la medida que se va desarrollando la interacción entre artista y obra se van generando cambios entre las partes, continúan siendo los mismos en esencia, pero otros en cuanto producto. Como expone Dewey “La obra de arte real es la construcción de una experiencia integral resultante de la interacción de energías orgánicas y de condiciones del ambiente.” (2008, p. 74), entonces, es claro que estas energías y condiciones del ambiente, no son estáticas, de hecho, son fenómenos que viven en constante cambio y, por lo tanto, la interacción de los sujetos con ellos va a ser de la misma naturaleza.

En resumen, podríamos interpretar al individuo como el producto de sus circunstancias particulares, de la interacción con agentes externos a él que predisponen su concepción de realidad, como un ser pensante que se cuestiona sobre sí mismo y el entorno que le rodea. Este, a su vez, en su relación con el miedo se articula en las experiencias evocativas que pueden surgir de ese constante relacionar con su realidad inmediata, puesto que allí es en donde se topa con agentes que modifican sus energías internas, transformándolas en la emoción del miedo. Estos motivos resultan ser productos evocativos para la expresión personal y artística, debido a que se toman como elementos dentro de las metodologías creativas para ser interpretados por medio de técnicas y materiales.



## 4. Deconstrucción De La Narrativa Gráfica Y La Tarjeta Postal

### 4.1 Narrativa Gráfica

Como es de esperar, en cuanto a estudios históricos al respecto de algún tema en específico se han de encontrar discusiones acerca de la veracidad de los acontecimientos, así es que se prevén varios puntos de vista e ideas opuestas. Es el caso del origen de cómic, que sigue siendo objeto de discusión pues algunos autores McCloud (como se citó en Medina Rodríguez, 2017) afirman que el origen de este medio artístico se presenta “desde los jeroglíficos egipcios, la columna de Trajano (113 d. C), las pinturas sobre madera de Protat (1370 d. C) hasta el pórtico de Zenón en Verona y el tapiz de Bayeux” (p. 6) debido a que estas representaciones cuentan con algunas de las cualidades del género hoy formado, como la secuencialidad y la idea de narrar.

Por otro lado, teóricos al respecto de este lenguaje como lo son Thierry Groensteen, Benoît Peeters o David Kunzle consideran el “padre” de la historieta o el “inventor” del cómic al suizo Rodolphe Töpffer (1799-1846) en el siglo XIX la litografía y el fotograbado habían avanzado de manera drástica, además, se daba el nacimiento de los primeros periódicos satíricos ilustrados (Caricature, 1830; Francia o Punch, 1841; Alemania). En ellos se dio paso a la caricatura política, y a su vez significaría el avance para las narraciones gráficas. En este contexto surge “Historias en imágenes” del escritor, pintor y pedagogo suizo Rodolphe Töpffer, esta obra, que es nombrada por su autor, unifica dos elementos, la gráfica y el texto dentro de un espacio concebido como viñeta, así es que a esta se le puede considerar como lo más cercano a la idea actual del cómic o a lo que sería una tira o página de cómic en este caso, debido a que este lenguaje artístico puede ser lineal o tabular, quizá lo único que le faltaría serían los bocadillos que permiten el dialogo entre los

personajes. Por otra parte, es importante considerar que este se presenta en un formato de libro, lo que quiere decir que su origen se da desde estos mismos. Se le puede considerar a Goethe como su primer crítico, el cual nombro estas obras como “novelas caricaturescas”.

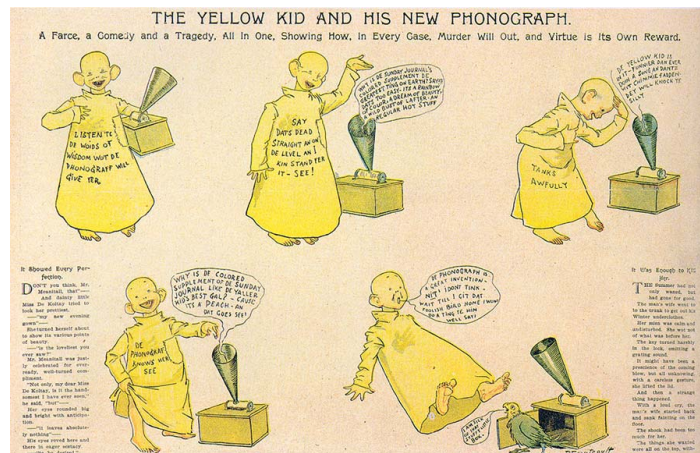


**Ilustración 6.** *Töpffer Rodolphe* (2012). *Monsieur Crépin. Monsieur Pencil. Dos historias en imágenes* Editorial El Nadir. Rescatado de Rodolphe Töpffer - Cesar Sebastian.

A Finales del siglo XIX, en Estados Unidos llegaban los emigrantes de todos los lugares del mundo, debido a la grave crisis económica, social y política en la que se encontraba cada uno de sus países y, por tanto, pocas oportunidades de progresar, de este modo, Estados Unidos se mostraba como la tierra de las oportunidades. Los inmigrantes al llegar allí, se toparon con el problema del lenguaje, ya que en su mayoría no hablaban inglés, y por esta razón, no tenían mucho acceso a la lectura de los periódicos. Como menciona Medina:

En Estados Unidos Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst, magnates del periodismo de finales del XIX y principios del s.XX, pugnaban por vender más dominicales. El arma clave de esta guerra fue Yellow Kid, una tira cómica de Richard Outcault, que estuvo en ambos periódicos (2017, p. 7).

Por tanto, The Daily Graphic (1873), el periódico más importante del partido burócrata de New York (Tammany hall) concebido como periódico amarillo<sup>(\*)</sup> e ilustrado, que estaba fundamentalmente dirigido a las clases trabajadoras, menos formadas y a los emigrantes, emplearon la caricatura con una forma de narrar diferente, donde se le daba privilegio a la imagen y el texto se usaba como un apoyo, todo esto con la intención de comunicar e informar de una manera más efectiva a estas poblaciones. Así es que, surge *the yellow kid* (1895-1898), en una de sus primeras tiras *the yellow kid and his new photograph* se inventa el “bocadillo”, el cual, sale por primera vez de un gramófono, y luego lo usaría el niño. Y, esto ya conformaría, de alguna manera, todos los elementos formales que va a tener el lenguaje moderno de la historieta: hay un espacio delimitado por las viñetas, tienen textos de apoyo, imágenes, secuencialidad y bocadillos que representan el lugar para el dialogo entre los personajes.



**Ilustración 7.** *The Yellow Kid and his New Photograph* (1896). Rescatado de Apuntes de la historia del siglo XX: El apogeo del cómic (historia-siglo-xx.blogspot.com)

De esta manera, se hace evidente que en los inicios del cómic no se delegaban tareas entre varios agentes, sino que la misma persona era simultáneamente el dibujante y el guionista, sus temáticas y formas de hacer eran libres, por tanto, era un medio de expresión en ascenso y

<sup>(\*)</sup> En aquel entonces solo se podía imprimir un color, el cual era el amarillo. De allí viene el nombre de la prensa amarilla.

experimental; en aquel entonces, aun no existían delimitaciones impuestas por las editoriales dedicadas al tabeo. De esta manera, en 1903 y en 1918, este lenguaje se vio sumergido en algunas de las vanguardias artísticas europeas, como el surrealismo y el dadaísmo. Como afirma Medina:

Era la primera vanguardia del cómic, liderada por Winsor McCay (*Little Nemo in Sumberland*, 1905), Lionel Feininger (*Kinder Kids and Wee Willie Winkies World*, 1906) y George Herriman (*Krazy Kat*, 1910) que introducía en cada hogar norteamericano historias oníricas y absurdas apenas años después de que Freud publicara *La interpretación de los sueños* (1901), naciera el cubismo (1907) o Marinetti exhortara, en 1909, al culto a la máquina y de la guerra con su manifiesto futurista (Gubern, 1992, p. 227).

En relación con esto, *wilson mckay* que es considerado como el inventor los dibujos animados, y una parte del cómic con *little nemo*, presenta, por medio de este último el uso de todos los elementos mencionados de una manera simultánea, ya se le puede considerar como un lenguaje único y compacto, además de esto, la parte visual se desarrolla de una manera desmesurada, con el uso de perspectivas, dinamismos y personajes memorables. Asimismo, lionel feininger conocido por haber sido profesor norteamericano en la Escuela de la Bauhaus y como pintor, realizo *Kinder Kid* que sería considerado como monumento del surrealismo y de la fantasía. En estas obras se puede resaltar su calidad creativa y sus intenciones literarias pues son dirigidos hacia un público muy general tanto a niños como adultos.

Las temáticas, que comienzan a ser implementadas en esta clase de historietas, presentadas desde los periódicos y editoriales dedicadas a los tebeos, van a ser familiares, satíricas y humorísticas, básicamente sobre la vida cotidiana. Dos de los ejemplos más notorios en la historia sería el de Cliff Sterrett con *polly her pals* y *Gasoline Alley* por Frank King, los cuales, cada una,

se fundamentan en narrar el desarrollo de la vida cotidiana de una familia durante muchos años.

Por otra parte, como menciona Medina:

En la década de los años treinta, con la llegada de las editoriales exclusivas para cómic, nació un nuevo formato; el cómic-book (un cuadernillo concebido para la publicación exclusiva de historietas), en el que el trabajo, siguiendo el modelo establecido en los años 20 por la fábrica de coches Ford, se hacía industrial y colectivo (2017, pp. 7-8).

Lo que implicaría para el cómic estas nuevas editoriales, formato y modelo estructural-metodológico sería un cambio en la autoría, pasando de ser un trabajo individual a colectivo, puesto que se establecieron equipos contruidos por grupos de artistas, los cuales, cada uno se haría cargo de un aspecto en específico. Por lo tanto, había una persona para realizar el dibujo, otra el color, otra la rotulación de textos y por último el guionista, que comenzaría a ganar gran importancia, incluso más que los artistas. Según Medina:

Los guionistas eran esclavos del star system propio del cómic y su trabajo estaba diluido: sus personajes eran más importantes que sus creadores. Entonces las editoriales controlaban con mano de hierro el trabajo de sus artistas, ayudadas además por un código de censura auto impuesto desde 1954 (2013, p. 8).

Debido a esto, gran parte de las obras creadas entre estas épocas sufrieron de la delimitación creativa impuesta por las editoriales, controlando las maneras de hacer, de escribir y dibujar cómic. Son pocas las que se libraron de esto, pues Medina expone que “Solo encontramos escasas publicaciones situadas en la periferia de la industria, marginales e independientes, con potestad creativa y de contenidos” (*ibidem*). Por ejemplo se puede mencionar la revista *sátira*, MAD(1952) editada por Harvey Kurtzman. En Europa, con Hergé (Tintín, 1930) o René Goscinny (Astérix el

Galo, 1959). Así es que los géneros humorísticos, satíricos, familiares comenzaban a dejar de ser prioritarios y tomaban fuerza otros como el de aventuras y super héroes, los cuales después de la segunda guerra mundial serian igualmente sobrepasados por los de westerns, piratas, amor, crimen, horror, bélicos, fantasía; de esta manera se mostraba un interés por la apropiación de los géneros y temáticas literarias, dirigiéndose a toda clase de públicos, además de esto, empezaban a implementar dentro del cómic elementos del lenguaje cinematográfico; debido a que el cómic no tenía sonido encontraron una forma de emularlo, que parezca que se escucha, utilizan onomatopeyas para cumplir esta función junto a globos con formas evocativas, asimismo usan líneas cinéticas para suponer el movimiento y por último, se apropian de los planos y ángulos. Todo esto se hace evidente en las editoriales que nacen de este contexto como National Allied Publications<sup>(\*)</sup> (1934) y EC Comics<sup>(\*)</sup> (1940-1950). Por tanto, Peláez expone que:

Los editores se dieron cuenta de que el lector compraba con más regularidad si se sentía preocupado por la continuación de una historia que si simplemente se divertía. Por eso triunfó el género de aventuras sobre el de humor y por eso, cuando finalmente surge el comic book, triunfó el género de aventuras y con él, los superhéroes (2014, p. 6).

Por otra parte, se puede entender los años sesenta como una bisagra en la historia, una década que marcaría un antes y un después en muchas áreas del conocimiento y en la misma cultura anglosajona, que, a su vez, serviría como influencia a nivel global. Estos cambios comenzarían desde el avance de los medios de comunicación, la cultura pop, la tecnología, la industria y la vida

---

<sup>(\*)</sup> Esta editorial será posteriormente conocida como DC comics. En ella se publica el primer cómic de super héroes Action Comics n.º 1 (1938) en donde nace Superman. Por su gran éxito en ventas deciden crear nuevos personajes con la misma fórmula como: Batman en Detective comics N° 27 (1939) o Capitán América en All-American Comics N° 16 (1940), La Mujer Maravilla en la revista All Star Comics N° 8 (1941), Captain America Comics N° 1 (1941), entre otros.

<sup>(\*)</sup> Se especializo en comic books de ciencia ficción, crímenes, guerra principalmente terror.

urbana, acontecimientos que permearían a las nuevas generaciones, haciéndolos cuestionar y desafiar lo impuesto. En este contexto nacen movimientos contraculturales como el *beat* y los hippies que ponían en duda los ideales optimistas sobre el progreso y el patriotismo, mismos que habían llevado al desemboque de las guerras mundiales. Los jóvenes de esta época que se sentían identificados con estos movimientos y pensamientos nihilistas se revelaban por medio del arte, tomándolo como un ente contestatario, las drogas, el rock y la búsqueda por lugares naturales como una vía de escape a esa realidad. Martínez expone que “Independientes del circuito de distribución comercial emergían publicaciones impresas y distribuidas por los propios creadores, en las que el guionista dibujaba su propio cómic sin censura, sin control ni dominio editorial: nacía así el cómic underground.” (2017. pp. 7-8). De esta manera, este nuevo género es el germen de los intereses personales que tenían algunos autores por publicar sin preocuparse de la censura que imponían las editoriales, ellos querían libertad de expresar sus ideas, por esta razón, los temas que tocaban estaban relacionados con el uso de drogas, la sexualidad, la crítica social y violencia. Se presenta, en su mayoría en Estados Unidos y Reino Unido.

Los principales referentes de este movimiento son Robert Crumb y su cómic-book *Zap Cómix*, el cual, repartía en mano por las calles de la ciudad, Gilber Shelton como creador de la serie de historietas *Los Fabulous Furry Freak Brothers* (1968). Trina Robbins con *It Ain't Me Babe Comix* (1970) y Gary Panter. Paralelamente, como menciona Medina los “Autores europeos como Moebius y Jodorowsky perpetuaron el camino experimental, en contenidos y temas, hacia la madurez del cómic durante los setenta.” (2013, p. 9). Se puede decir a priori que los intereses y valores preexistentes a los del cómic underground estaban relacionados con la producción en masa y como un medio de entretenimiento. Entonces, el cómic underground irrumpían con esas

imposiciones y se dirigirán a temáticas más personales de los autores, haciéndose presente el tema de lo autorreferencial, Algo que además se implementa en el cómic alternativo. Como explica Peláez:

Los historietistas de los setenta y ochenta, los llamados alternativos, dieron un giro en la temática del cómic, sustituyendo a los personajes inventados, por ellos mismos. El autor se convertía en protagonista, y las historias inventadas, ya no eran inventadas, sino que se basaban en las experiencias del autor; normalmente experiencias especiales, muchas de ellas desgarradoras (2014, p. 10).

En este contexto se estaba gestando una nueva rama de la narrativa gráfica: “la novela gráfica”. De la cual, Will Eisner con *Contrato de dios* (1978) se autodenomina como el creador del género. Además de esto “Will Eisner, que buscaba editar en editoriales literarias, dio con la solución cuando en *Contrato con Dios* sustituyó el formato del *comic book* por el de libro (Peláez, 2014, p. 10) llevando de nuevo a la narrativa gráfica al formato de libro. Peláez explica que:

En 1986 llegan tres grandes cómics: *Maus* de Art Spiegelman, *Watchmen* de Alan Moore y Dave Gibbons y *Batman. The black night return* de Frank Miller. Juntos consiguen dar a la novela gráfica la fuerza que necesitaba para ser definitivamente tomada por fin en serio (2014, p. 10).

Así es que, en Estados Unidos en 1986 y 1991, Art Spiegelman publicaría *Maus* en dos partes, esto en su revista *Raw*. En este cómic, Spiegelman narra la historia de su padre, un judío en la Alemania nazi y las experiencias atroces que vivió, teniendo como resultado una obra maestra que ganaría el premio Pulitzer en 1992, siendo, a su vez el primer cómic, ya considerado como novela gráfica, en lograr esta hazaña.



Watchmen, se presentó entre 1986 y 1987 publicada por DC comics, mensualmente como una serie limitada de 12 comics book. En esta obra sus autores Alan Moore y Dave Gibbons usan el género de superhéroes para cuestionar los mismos y generar crítica social y política, además los super héroes que desarrollan son ahora personas del corriente con antifaces y disfraces y un sentido del bien y mal subjetivo.

Asimismo, en *Batman. El regreso del caballero oscuro* de Frank Miller, se muestra al héroe con cincuenta años y que regresa a librar su última batalla. En esta ocasión su autor tiene la libertad para manipular la historia y sus personajes, demostrando la capacidad artística y literaria que puede desarrollar un autor haciendo uso de este medio.



**Ilustración 10.** *Watchmen* (1986). Alan Moore. novela gráfica. DC Comics. Rescatado de :ECC editará Watchmen | Hobbyconsolas



**Ilustración 9.** *Batman: The Dark Knight Returns*. (1986). Frank Miller. Serie limitada. Rescatado de: 30734384964.jpg (709×1095) (abebooks.com)



**Ilustración 8.** *Maus*. Art Spiegelman (1980-91). Rescatado de: [http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela\\_historica/obras\\_destacadas/maus.html](http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_historica/obras_destacadas/maus.html)

De esta manera, *Maus* representa la cara autobiográfica e independiente de la novela gráfica contemporánea, y la segunda cara que consiste en la súper heroica, la adoptan *Watchmen* y *Batman. El regreso del caballero oscuro*. Como menciona Peláez: “En las tres obras, sorprende la densidad de lectura, la seriedad con que son tratados los temas, y la ejemplaridad en el tratamiento del cómic como medio de expresión.” (2014, p. 10). Refiriéndose a estas obras como un hito para el lenguaje,

donde ya se le puede considerar como un medio de expresión con matices artísticas y literarias, que conlleva una carga simbólica y crítica de la realidad, donde los públicos a los que se dirigen se amplían, con temáticas más maduras y personajes que evidencian un desarrollo, temporal, ético y moral.

## 4.2 Tarjeta Postal

Al referirnos al término de “tarjeta postal” nos encontramos con gran cantidad de definiciones, como la que provee La Real Academia española, la cual, menciona que es una “tarjeta que se emplea como carta, generalmente sin sobre, y frecuentemente con ilustración, por un lado.” (2020), por otra parte, *Merriam- Webster Dictionary* la explica como<sup>(\*)</sup> “a card on which a message may be written for mailing without an envelope and to which the sender must affix a stamp” (2009). Asimismo, En Italia, se define como una tarjeta en la que se puede escribir un mensaje para su envío sin sobre y en la que el remitente debe estampar un sello. (diccionario del Instituto Treccani, 2017). De esta manera, siguiendo las definiciones expuestas es posible reconocer algunos de los aspectos más importantes de este medio, los cuales serían: la implementación del mismo dentro del ámbito postal, que tiene dos caras, las cuales cumple cada una su respectiva función, como salvaguardar una imagen (dibujo, ilustración, fotografía, etc.) o contener un mensaje textual, manejar símbolos como sellos<sup>(\*)</sup> que certifiquen su autenticación y validen sus respectivos pagos para su circulación, por último, su mensaje esta al descubierto.

---

<sup>(\*)</sup> una tarjeta en la que se puede escribir un mensaje para su envío sin sobre y en la que el remitente debe estampar un sello.

<sup>(\*)</sup> El sello postal, también puede ser identificado con los nombres de: estampa, estampilla(postal), sello (postal) o timbre (postal). Su función se desempeña como la de comprobante de pago previo de los envíos que son realizados por correo. Su forma es de etiqueta, engomada o impresa directamente.

Cuando se habla del surgimiento de la tarjeta postal, se hace mención de dos personajes: Heinrich Von Stephan (1831-1897) y a Emmanuel Hermann (1838-1902). En 1865, en Karlsruhe acontecía la Conferencia Postal Internacional, en la cual, Palá Laguna (como se citó en López, 2013) el funcionario de correos Heinrich Von Stephan propuso la introducción de hojas postales en forma de talonarios como medio de comunicación no reservada (p.33). A pesar de esto, esta propuesta innovadora no llegaría a prosperar por diversos factores, como la falta de intimidad al presentarse el formato de cartulina sin sobre o quizá por la desconfianza de adoptar nuevas formas de correspondencia. Por otra parte, cuatro años después, en 1869 Emmanuel Hermann, en aquel entonces profesor de economía política, escribe y publica un artículo en el periódico austriaco *Neue Freie Presse*, titulado *Nuevo medio de correspondencia postal*, que consistía en las ventajas económicas que conllevarían para la Hacienda pública la implementación de la tarjeta postal como nuevo medio de comunicación” (López, 2013, p.33); a razón de esto, Adolf Maly, el director de Correos y Telégrafos adoptaría esta idea y la pondría en práctica, permitiendo la circulación de la tarjeta postal por correo. Entonces, el 1 de octubre de 1869 estaría circulando la primera tarjeta postal del mundo desde la administración de Correos de Austria-Hungría. También es necesario mencionar que las primeras tarjetas postales eran a su vez un entero postal<sup>(\*)</sup>. Siguiendo a López:

---

<sup>(\*)</sup> Los enteros postales se caracterizan por llevar el sello de franqueo impreso en la misma cartulina. A su vez, el método de pago que se emplea en aquel sistema de comunicación. Es pues, la cantidad que se paga en sellos para franquear un envío postal.



**Ilustración 11.** *Primera tarjeta postal.* Austria (1869). Fuente: Sociedad Filatélica Numismática Guardesa: <http://filateliaguardesa.blogspot.com.es/2012/03/las-primeras-tarjetaspostales.html>

El Briefharte se publicó por primera vez en forma de entero postal, con un formato rectangular de 12,2 x 8,5 cm. El color de la cartulina es color crema y en el anverso, enmarcado en una doble orla se indica: «Correspondenz-Karte», justo debajo aparece el escudo de la Casa de Austria, tres renglones para cumplimentar la dirección, firma y un pequeño texto que, en conjunto, no debía superar las veinte palabras (2013, p. 34).

Por lo tanto, la tarjeta postal como nuevo medio de comunicación nace con unas pautas delimitadas por la administración de Correos de Austria-Hungría en cuanto al formato, información y la manera en que se iba a distribuir. Este sistema innovador para la época representaría un gran paso en la evolución tanto de los medios de comunicación como de la economía y la cultura. El uso de la carta seguía siendo aún muy habitual, pero resultaba tener un costo mayor que la tarjeta postal, asimismo, se diferenciaban porque esta tarjeta permitía llevar mensajes más cortos y directos. Dichos factores jugarían a favor de su rápida reproductividad, expansión y acogimiento tanto por las empresas postales como por la misma población de todo

Europa y Estados Unidos en un principio, hasta años más adelante a nivel global. Siguiendo a Riego:

El nacimiento de la tarjeta postal sucede en una época en la que los países occidentales están inmersos en un proceso de "normalización internacional", derivado de las necesidades crecientes de unas sociedades que en el último tercio del siglo XIX están cambiando de escala a toda velocidad (1997, p. 23).

Por estos motivos, la tarjeta postal se insertó en la mayoría de las naciones de Europa y en Estados Unidos, donde se usaba para intercambiar mensajes cortos, en muchas ocasiones estos tenían información encriptada u oculta, la cual se implementaría principalmente entre conflictos bélicos, por ejemplo “En 1870 se introdujo en el norte de Alemania, Luxemburgo y Reino Unido; con la guerra franco-prusiana se generalizó en gran medida su uso y comenzó a ilustrarse el anverso de la misma.” (López. 2013. p. 34). desde aquí, se comenzaba a avizorar el germen de la tarjeta postal ilustrada. De hecho, esta se incorporaría como medio de correspondencia en 1871 en países como Holanda, Dinamarca o Bélgica, en 1872 en Rusia, Suecia y Noruega, además en 1873 en Francia, Estados Unidos y España (López, 2013, p. 34).

Con la evidente aceptación al respecto de este nuevo medio, era de esperarse que actores particulares lo adoptarían para la edición privada, asunto que consistiría en la adición de un sello más, que a diferencia de las oficiales necesitarían para ser enviadas. Según Martínez (como se citó en López, 2013) “Las ediciones privadas cobraron una gran importancia, hasta tal punto que lograron superar ampliamente las tiradas oficiales” (p. 35), para lo cual, siguiendo a Montellano (como se citó en López, 2013) los gobiernos incitaron a sus administraciones de correos a aprobar tarjetas oficiales cuyo franqueo debía pagarse previamente, no como las privadas en las que había

que realizar el pago exacto del franqueo en el momento del envío (p. 35). De esta manera, en la década de 1870, gracias a las impresiones de carácter privado, se formaría una importante industria editorial que daría paso a la liberación de la impresión de postales que hasta aquel entonces era monopolio estatal. En este contexto, como menciona Correa:

La tarjeta postal logra masificarse y con el desarrollo de los sistemas de impresión comienzan a realizarse ediciones ilustradas con vistas de ciudades, paisajes, entre otros motivos. A partir de aquí la tarjeta pasa a ser, además de un sistema de comunicación escrito popular, un instrumento artístico y documental, utilizado para intereses militares, turísticos, publicitarios, políticos, etc. (2020).

Así es que la tarjeta postal ilustrada empieza a dar sus primeros pasos en 1870, en donde se pueden apreciar personajes como Miesler, litógrafo alemán, que reproducía grabados con vistas de la ciudad de Berlín, además el artista alemán Francisco Borich aplicaba lo mismo a sus dibujos en las postales que fueron bien recibidas por el público, él contrataba fotógrafos para tomar imágenes de Suiza, reproduciéndolas más tarde en tarjetas postales con un éxito aun mayor gracias al turismo en este país. (López, 2013, p. 35). En estos momentos, se comienzan a imprimir postales con imágenes de mejor calidad debido a que la técnica de impresión de estas se estaba perfeccionando.



**Ilustración 12.** Postal circulada con una vista de la Playa de la Concha, San Sebastián (1-VIII-1902). Hauser Y Menet. MENDIGORRÍA, C. 232, D. 27. MENDIGORRÍA, C. 440, D. 80.

A razón de estos acontecimientos, la percepción que se tenía de la tarjeta postal como un tipo de correspondencia iniciaría a cambiar por entenderse además como un documento histórico y artístico, donde se muestran realidades e imágenes socioculturales de los lugares en donde se producían, al igual que se usaba como un formato para plasmar ideas y desarrollar imágenes creativas. Asimismo, la tarjeta postal siguiendo a López “comenzó a ser un documento atesorado por coleccionista” (2010. p. 36). Su valor simbólico empezaría a ser reconocido hasta el punto de que muchas personas se imbuirían en un proceso de recolectar estas como iconos de imaginarios y memorias de lugares. Siguiendo a Correa:

El uso masivo de las Tarjetas Postales en los países industrializados condujo, en 1874, a la creación de la Unión Postal Universal. Con el objetivo de afianzar la organización, el mejoramiento y difusión de los servicios postales. En 1878 la Unión Postal Universal estandarizó el tamaño de las tarjetas a 14 x 9 centímetros (2020).

En este contexto, por el excelente acogimiento del nuevo modelo de comunicación por parte de múltiples sociedades a nivel global se vio venir el desarrollo de las formas de organización y sistematización para la distribución de los mismos; con la finalidad de mejorar el rendimiento

estandarizaron el formato de la tarjeta postal y crearon un pacto internacional constituido por la Unión Postal Universal. Según Riego:

En todo este tiempo, la tarjeta postal había extendido sus usos sociales y, de ser un simple instrumento de intercambio comercial de bajo coste, había pasado a convertirse también en un creciente objeto de relación social interpersonal, al que se le incorpora, en los últimos años del siglo XIX y a manera de "adorno", una pequeña imagen en una de las caras de la tarjeta, quedando la otra destinada obligatoriamente para reseñar la dirección (1997, p. 24).

El mensaje seguía siendo parte de la tarjeta postal, funcionaba como un elemento de contextualización, en donde acompañaba la imagen con una descripción e información de identificación. La norma impuesta por los Correos hasta este entonces, dictaba que los usuarios debían escribir sus mensajes en el tiro de la postal, mismo lugar que contenía la imagen, dejando el retiro para los datos como nombre, dirección del destinatario y los timbres. Pero esta visión se vería alterada por las nuevas dinámicas que se estaban presentando en este momento, aparecían así nuevas propuestas para la diagramación de la información y los elementos como sellos, texto, entre otros. De esta manera, Correa expone:

En Gran Bretaña, para dar más espacio al mensaje, se propone dividir el retiro de la postal mediante una línea en el centro, dejando el lado izquierdo para la escritura y el derecho para la dirección y otros datos, de esta manera la ilustración o la imagen, no se dañaba (2020).





**Ilustración 13.** *se definen espacios en la postal* (1895). Rescatado de Archivo:Espaciosenlapostal.JPG - Casiopea (puvc.cl)

Por tanto, se presenta un formato más familiar al que conocemos hoy en día, este fue bien acogido a nivel global. Otros de los factores que ayudarían a la evolución de la tarjeta postal se presentaría en la década de 1890. Garófano (Como se citó en López, 2013) “Estos años también se confeccionaron numerosas tarjetas postales fotográficas no impresas, caracterizadas por llevar adherida la fotografía la cartulina de la postal” (p. 45). Además, En 1897 la Fototipia impulsará la tarjeta postal fotográfica. De esta manera, López menciona que:



**Ilustración 14.** *Litografía. Brama-Portowa* (1898). Rescatado de: <https://www.flickr.com/photos/kangur/6929249067/>

Con el atractivo estético de la postal a partir de 1900 se socializó su uso y se convirtió en un documento coleccionable e intercambiable, siendo frecuentes en las revistas

especializadas anuncios en los que se ofrecía la posibilidad de establecer contacto para intercambiar postales de distintos lugares, y de muy variadas temáticas (2013, p. 21).

Entonces, el apogeo y gran afición que se dio por la tarjeta postal fue a principios del siglo XX, en 1901, época que es considerada por autores como Palá Laguna, Teixidor Cadenas o Gaja i Colomer como el inicio de la Edad de Oro de la tarjeta postal, de los cuales, los dos primeros consideran que el fin de este periodo de gloria sería en 1905 pero el tercer autor considera que terminaría con el fin de la primera guerra mundial, en 1918. López expone que:

La Edad de Oro de la tarjeta postal comenzó en 1901, y se caracterizó por el auge del coleccionismo, el nacimiento de las primeras asociaciones cartófilas y sobre todo, por el inicio de las primeras publicaciones especializadas en la materia (2013, p. 47).

De hecho, dos factores de suma importancia que se deben resaltar sobre la tarjeta postal en este momento de la historia es su función como producto sociocultural, en donde se reflejan los símbolos de las sociedades y la vida cotidiana de los lugares donde se generan, Laza (como se citó en López, 2013) afirma que “La postal fue,[...] una forma de comunicación cultural capaz de crear un nexo entre personas desconocidas que compartían gustos por un determinado tema y cuyo único vínculo en común es la afición por este tipo de medio de comunicación (p. 32). por otra parte, como elemento que cambio los sistemas de comunicación, el comercio y la tecnología, asuntos presentes en el auge de la globalización. López afirma que: El coleccionismo de tarjetas postales se convertiría en una de las practicas más comunes por parte de grandes sectores de la población mundial, de hecho, de muchos niveles socioeconómicos, principalmente por su valor estético e histórico. Esta práctica permanecería incluso hasta nuestros días. Por otra parte, Amézaga (como se citó en López, 2013).

A partir de 1913 se comenzaron a publicitar máquinas encargadas de fabricar postales, la estadounidense “Madelette Postcard Camera (Chicago Ferrotipe Company)” y la “Melchlor, Armstrong y Dessau, de Berlín” El procedimiento consistía en realizar rápidamente unas fotografías directamente sobre tarjetas postales en cinco estilos diferentes e incluso se podían hacer redondeadas (p. 57).

De esta manera, evolucionaron los sistemas de impresión de las tarjetas donde las fotografías se realizaban directamente en el soporte. Esto implicaría una ventaja en la distribución de las imágenes y más que todo en los retratos, pudiendo circular en el correo sin necesidad de estar cubiertos, generando la posibilidad de ser conservados en los álbumes para tarjetas ilustradas. Otro de los elementos que se vería influenciado es el formato, Garófano (como se citó en López, 2013) “comienzan a comercializarse las tarjetas con dimensiones superiores a las postales sencillas: dobles, triples o cuádruples plegadas” (p. 57) además de los materiales del mismo, Garófano (como se citó en López, 2013) “se incluyen relieves gracias a aplicar una presión en seco de la cartulina y al mismo tiempo se emplean otros materiales distintos a la cartulina como el corcho, aluminio o celuloide” (p. 58). Por otra parte, i Colomer (como se citó en López, 2013) el período comprendido desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta aproximadamente 1975, se denomina Edad Semimoderna de las tarjetas postales” (p. 58). Según López:

Hacia 1940 comenzaron a imprimirse las postales de brillo<sup>(\*)</sup> cuyo tamaño era inferior al convencional 14 x 9 cm. En esta década y durante los años cincuenta se comenzaron a comercializar los cuadernillos o álbumes de postales unidas a modo de acordeón con vistas

---

(\*) Se entiende por postales de brillo aquellas que están impresas en papel fotográfico en blanco y negro.

de ciudades que se vendían como recuerdo, de esta manera se podían separar las postales cortando la parte inferior de una y la superior de la continua a ella. (2013. p. 62).

A finales de la década de los 50 aparecen las postales en color, las cuales aumentan su tamaño hasta los 10 x 15 cm, adoptando, de esta manera la forma de la postal moderna. En este momento, las postales estaban muy relacionadas con el turismo ya que fungían como un nexo entre los destinos y los potenciales turistas.

Por último, con el avance de la tecnología y el surgimiento de nuevos medios de comunicación e información en las últimas décadas del siglo XX y las que van del siglo XXI como la telefonía, la televisión y el internet con sus redes sociales decrece de manera desmesurada el uso de la tarjeta postal, pero no dejarían de ser objeto fetiche de coleccionistas, dedicándose entonces espacios en los libros, en los museos y galerías para recordar su importancia en la historia. según López:

Para hacer frente al impacto que estas tecnologías de la información y las comunicaciones han causado entre los ciudadanos nace la tarjeta postal electrónica con la que, al igual que con la tradicional, se puede escribir un breve mensaje y enviar por correo al destinatario. Las semejanzas terminan ahí, pues en el caso de las postales electrónicas o en línea se pueden incluir además sonidos y vídeos que complementan y enriquecen los mensajes y el envío pasa a ser electrónico a través de una cuenta de correo (2013. p. 65).

De hecho, las redes sociales que conocemos hoy en día como Facebook por ejemplo están fundamentadas en el sistema de la tarjeta postal, se postean imágenes y notas, se coleccionan en un perfil de la misma manera que se hacía en los álbumes y estos están hechos para recordar, evidenciar y testimoniar y compartir con sus amigos.

## 5. Propuesta Artística Autorreferencial

Estos son los procesos que se han venido abarcando mediante el desarrollo de creación de la obra artística autorreferencial a lo largo de un año. Aquí, se da cuenta de las estrategias metodológicas que se llevaron a cabo en el transcurso de la investigación, como la experimentación artística, aplicada en la individualidad de cada uno de los medios y formatos de expresión que son: la narrativa gráfica y tarjeta postal, hasta la puesta en común de ambos, presentando así, una correlación formal.

Los procesos que llevo realizando giran alrededor de los miedos propios, los cuales, son producto de experiencias evocadoras que he tenido a lo largo de mi vida, desde mi infancia hasta el presente, además, de dudas existenciales que se van gestando en el diario vivir, también de preocupaciones generadas por un porvenir incierto que implica múltiples posibilidades y caminos a seguir, lo cual, despierta en mí un sentimiento de angustia o incertidumbre por no saber qué elecciones tomar. Por estos motivos, este es un proyecto que está en evolución.

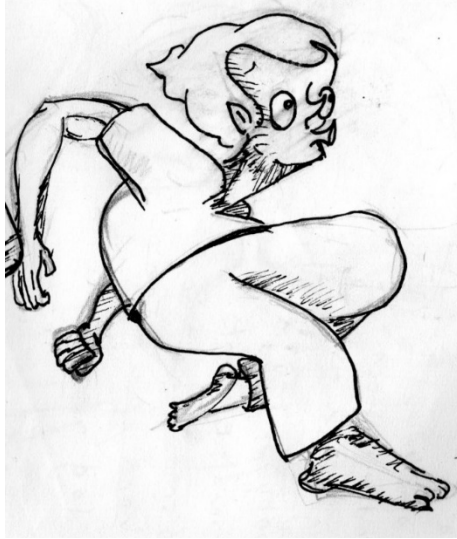
Entonces, las memorias de momentos pasados, los pensamientos y sentimientos que tuve, tenga y tendré, sean reales o imaginarios, son potenciales formas visuales. Mi interés es crear una obra autorreflexiva que se presente como un formato recopilador de testimonios personales, un álbum de postales que contenga una colección de miedos propios, expuestos con una estética caricaturesca y colorida; todo esto, a partir de la correlación entre los componentes formales de la tarjeta postal y la novela gráfica; elementos como: sellos, estampillas, fechas, horas, lugares,

diagramación, formato, materiales, viñetas, onomatopeyas, globos, personajes, secuencialidad, calles, entre otros.

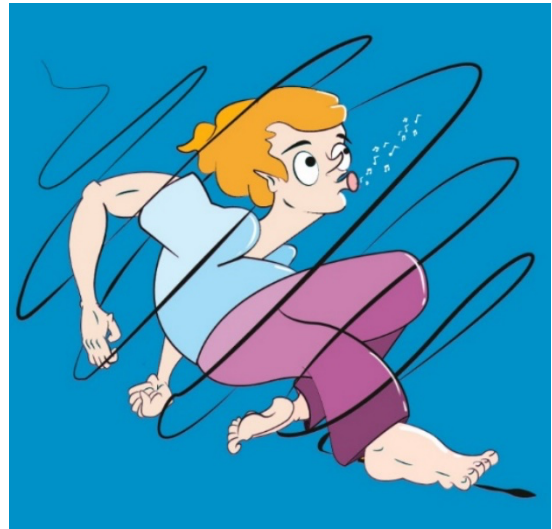
De esta manera, en el desarrollo de este capítulo se presentarán tres subniveles: El primero, planteado desde los métodos formales que he desarrollado a lo largo de los últimos años. En segundo lugar, se expondrán los antecedentes, los proyectos, trabajos y actividades que me hayan acercado a esta propuesta artística, por tanto, son los productos relacionados con la narrativa gráfica y la tarjeta postal. En último lugar, se enseñarán tanto los procesos como la conclusión de la propuesta artística autorreferencial.

### **5.1 Medios, Métodos Y Formatos**

Como principio, he tenido un interés por estudiar la caricatura, el dibujo y la ilustración, la creación de personajes y de escenarios desde sus formas más básicas, el color aplicado en ellos como elemento comunicativo, creador de atmosferas, sentimientos y emociones. Así pues, con la intención de entender estos métodos de expresión artística, me he sumergido en un proceso de experimentación, comenzando desde los medios análogos, haciendo uso de materiales básicos como lo son: el lápiz, el grafito, los lapiceros y los rapidógrafos, aplicados en simples hojas de papel, de variados gramajes, todos estos recopilados en bitácoras de artista; este proceso que comienza de forma natural se expande hasta conocer y tener acceso a herramientas que se encuentran enmarcadas en las nuevas tecnologías, en programas de edición y de ilustración digital como Photoshop e Ilustrador, donde es posible llevar esos dibujos análogos e interpretarlos de una manera diferente. De esta forma, la tableta gráfica representa para mí la unión de esos dos mundos.



**Ilustración 16.** *Sin título* (2018). Boceto para elaboración de ilustración. Lápiz y rapidógrafo sobre papel. 9x11cm.



**Ilustración 15** *sin título* (2018). Ilustración digital.

En estas plataformas descubrí que podía aplicar los conocimientos que había obtenido de manera análoga, además, que era un medio más económico en cuanto a recursos y materiales artísticos, por ejemplo, Pintar y colorear digitalmente se convirtió en una posibilidad muy asequible, puesto que se pueden crear pinceles que asimilan texturas, figuras y formas, de hecho, estos pueden ser personalizados a gusto y las posibilidades que existen de crear son infinitas. Así es que, la pintura y el coloreado digital, son entonces los primeros pasos que di dentro de estos medios tecnológicos.

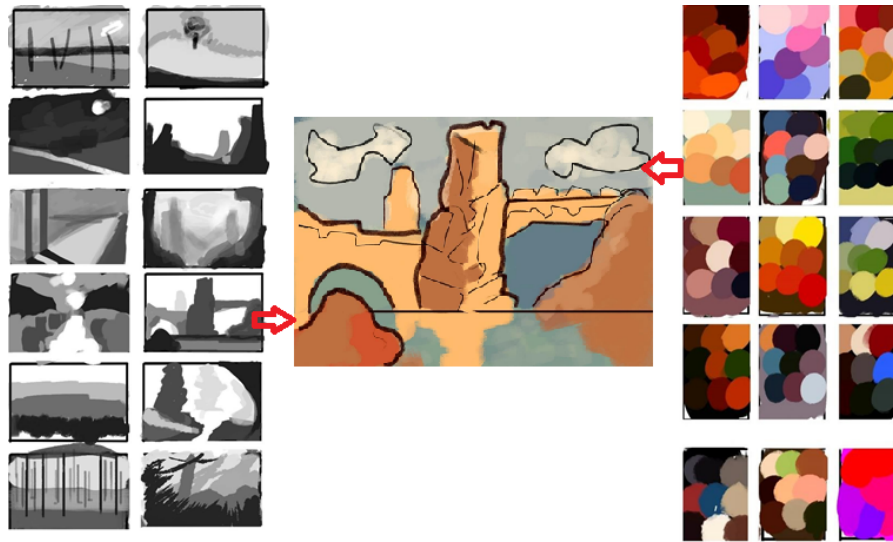


**Ilustración 18.** *Sin título* (2019). Estudio de coloreado digital.



**Ilustración 17.** *Sin título* (2019). Estudio de pintura digital.

Además, en estos procesos de experimentación dentro de los medios digitales, me interesé en la creación de Paletas de colores, siguiendo teorías de autores como Joan Costa en *semiótica gráfica* (2003) donde habla acerca de la psicología del color, sus cualidades como elemento comunicativo y como herramienta para generar atmosferas y escenarios, donde se exaltan las emociones y los sentimientos.



**Ilustración 19.** Sin título (2019). Proceso de creación de escenario.

De igual manera, trate de crear composiciones de escenarios a partir de formas simplificadas, siguiendo un esquema en blanco y negro de escala de grises, con la intención de generar profundidad en las imágenes y direccionar la mirada del observador hacia los puntos lumínicos. Es necesario tener en cuenta, que esos eran simples acercamientos y experimentaciones para familiarizarme con los nuevos medios y herramientas digitales y por lo tanto no se fundamentaban en una base conceptual o temática a seguir.



## 5.2 Antecedentes

### 5.2.1 Narrativa Gráfica

Entonces, uno de los primeros trabajos que realicé dentro de la narrativa gráfica fue *noche de ensueño*, una propuesta ilustrada sobre una breve narración escrita por mí mismo, con un sentido fantástico. Este se pensó en el formato de libro ilustrado. El objetivo que tenía esta era de realizar una historieta gráfica corta por medio del dibujo y coloreado digital, para poner en práctica la teoría del color. Por esta razón, se pretendió ambientar un espacio imaginario por medio de las reglas de armonía de los colores propuesta por Joan Costa en su escrito *semiótica del color en Diseñar para los ojos*. Se llevó a cabo en un intervalo de 7 páginas.



Tarde en la noche,  
en un lugar sin nombre, en una gran vivienda, una chica  
duerme en su habitación.  
Una luz deslumbrante que aflora entre el medio de  
la oscuridad del bosque que se encuentra cercano a su  
hogar le hace despertar.  
Pronto, esto le hace mirar por su ventana para matar la  
curiosidad acerca de lo que ha de ser tal luminosidad.  
- ¡Es imposible comprender que estoy mirando desde  
este acá! Piensa ella.  
Entonces, recoge su cabello y corre hacia tal lugar;  
hacia talmisterio.  
Al salir de su hogar, ella se aguarda un momento a  
pesar; pero sin mirar atrás ni cuestionar, ha de  
continuar sin temor.  
Su intriga es más grande que la penumbra e  
inmensidad del bosque.  
De esta manera, ella se adentra a este en busca de algo  
incierto. Ella lo sabe.  
Muchos sonidos y movimientos extraños le rodean,  
perono le asusta.  
Solo sigue su camino buscando una señal.  
Pronto encuentra una de estas, lo cual, le permite  
avizorarla fuente de tal misterio que tanta intriga le  
causa. Aun así, lo que ve es incierto.  
Una llama de fuego que rompe con las leyes de toda  
cienciaes lo que ella presencia.  
Esta levita a más de un metro del suelo sin una fuente  
que le permita permanecer con vida, pero aun así lo  
hace.  
La chica incrédula se acerca. Extiende sus manos hacia  
la llama sin temor a lo que pueda pasar.  
Lo que sucede es algo inesperado.

Continuará...

Ilustración 20. *Noche de ensueño* (2020). Historia ilustrada.

Por otra parte, uno de los proyectos realizados para una institución cultural fue la de crear una propuesta gráfica relacionada con la familia de constelaciones de Orión, que agrupa las cinco

constelaciones asociadas con su mito: Orión, Canis Major, Canis Minor, Lepus y Monoceros, esto, haciendo uso de la narrativa gráfica, con el fin de generar una cartilla ontológica con fines educativos. En este proceso, se ejecutaron variadas actividades como: la consecución de la idea, el diseño de viñetas y siete personajes, creación de Story telling, formalización de diálogos, composición de escenarios y dibujos, elección de paleta de colores y depuración de la información junto a los especialistas en el tema, pertenecientes al equipo de trabajo de la institución cultural. Por último, se diseñó una portada para presentar este proyecto a modo revista y poder ser publicado. Concluyendo en un total de 10 páginas.



**Ilustración 22.** Familia de constelaciones de Orión (2021). Portada cartilla pedagógica.



**Ilustración 21.** Familia de constelaciones de Orión (2021). Primera página de cartilla pedagógica.

### 5.2.2 Tarjeta Postal

La tarjeta postal se convirtió en uno de los elementos más importantes dentro de mi producción artística en el último año. A esta la comprendí como formato y medio de expresión artística gracias a este primer ejercicio de experimentación que voy a desarrollar, aquí cree una serie de postales a partir de conceptos y unión de diversas técnicas como el frottage, las acuarelas, sellos en borrador, dibujo digital, edición digital, entre otros. Esta fue una propuesta más madura, debido a que se trataba de crear un juego dinámico y metafórico alrededor de ellas.



Ilustración 23. *Ego* (2019). Tarjeta postal ilustrada.



Ilustración 24. *Miedo* (2019). Tarjeta postal ilustrada.

Por otra parte, esta segunda propuesta artística que gira al rededor de la tarjeta postal y sus componentes formales, la desarrollé en función a la idea de las fobias. Donde pequeñas historias con personajes aleatorios se desarrollarían en la parte de atrás de la postal (retiro) por medio de ilustraciones, y en la parte interior (tiro) se construyeron relatos cortos o frases que giraran alrededor del tema en cuestión, también se crearon sellos en borrador con motivos simbólicos, desde lo esotérico, religioso, glifos lunares, alquímicos, orientales, celtas, entre otros y estampillas, como producto de procesos análogos y digitales como: la recolección de texturas, formas producidas por el azar con técnicas como el frotage y las acuarelas; también, se agregarían fechas y lugares, jugando además con las tipografías. Por último, se experimentó con la diagramación de todos estos elementos en el espacio, hasta llegar a una definitiva.

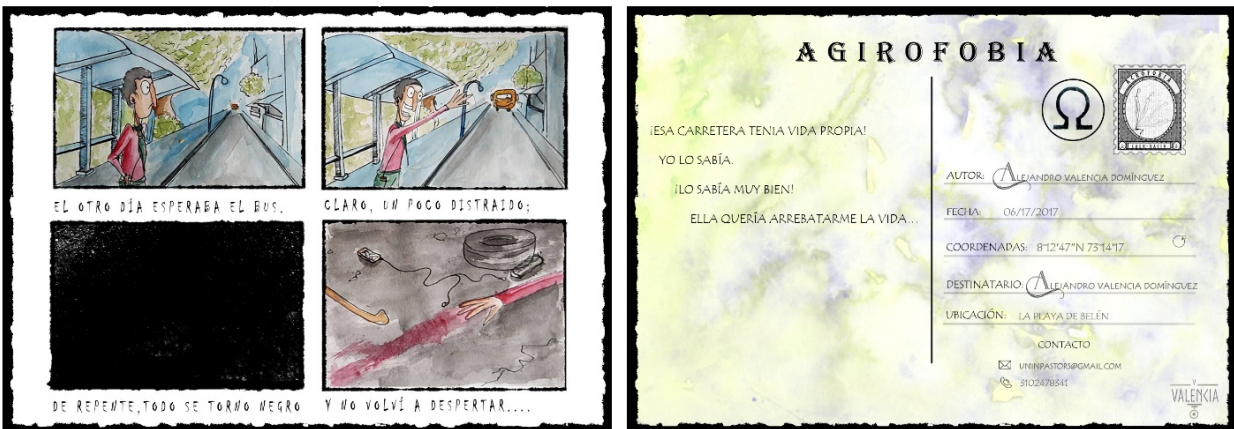


Ilustración 25. *Agirofofia* (2020). Tarjeta postal ilustrada



Ilustración 26. *Gerascophobia* (2020). Tarjeta postal ilustrada.

### 5.2.3 Miedos, Memoria E Imaginación

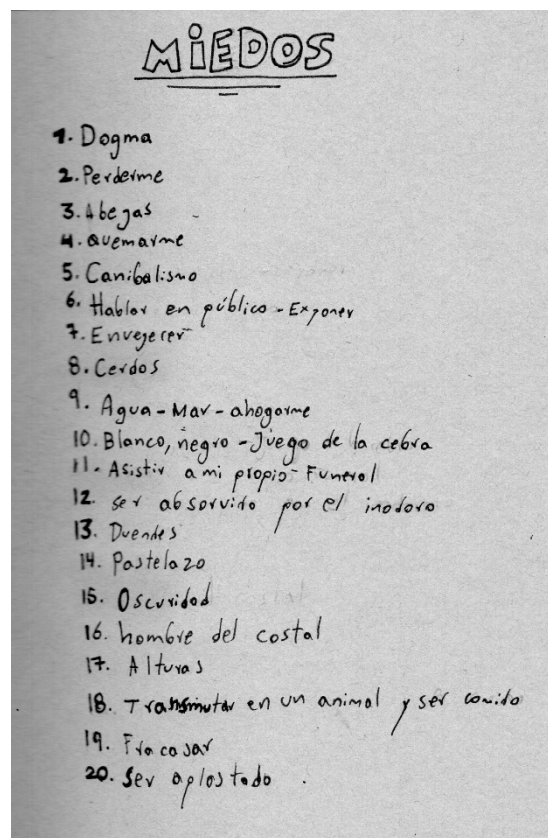
Como método inicial abordado en el proceso creativo de esta obra, fue el de reunirme con mi familia para ver algunos álbumes de recuerdos, con la intención de recordar el pasado. A medida que íbamos observando las fotografías que se encontraban en este formato, se generaban anécdotas a su alrededor, principalmente sobre la misma familia, mis padres, mis hermanos y sobre mí. En este contexto, yo formulaba preguntas sobre qué cosas me producían miedo cuando era pequeño y en la medida que iba creciendo. Gracias a esto, pude mirarme en retrospectiva y conocerme un poco más, no solo desde una visión personal que tenía sobre mi mismo, sino también desde la de mi círculo familiar.

Por estos motivos, pude cuestionar y replantearme muchos de mis propios comportamientos, maneras de enfrentarme y relacionarme en determinadas situaciones. De igual manera, al mirar hacia el pasado pude cuestionar el presente, ver que es lo que me produce miedo, tanto desde lo real como lo imaginario. De este proceso autorreflexivo obtuve algunas respuestas, las cuales, fui anexando a mi bitácora de artista como evidencia de esas interacciones, pensamientos, ideas y reflexiones al respecto. Por lo que, saqué una lista de miedos propios, de los

cuales me base para crear esta propuesta formal basada en lo autorreferencial, la cual, esta compuesta por veinte.



**Ilustración 27.** Bitácora de artista. (2021).



**Ilustración 28.** Lista de miedos (2021).

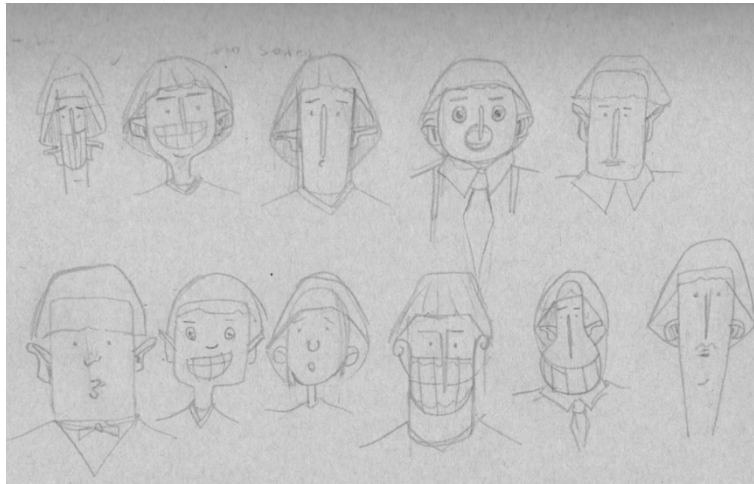
Entonces, teniendo como base conceptual la lista de miedos, continuaría con el proceso de la creación plástica de la obra. Retomando los álbumes ya mencionados, saque algunas fotografías en las que aparecía yo, con la intención de usarlas de referencia para basarme y crear un personaje que me representase. Personaje que sería el actor principal de las historias que contaría a partir de la narrativa gráfica, el cual, se construiría a través de la experimentación y descomposición del referente, utilizando formas básicas, y colores, hasta llegar a un modelo caricaturesco.



**Ilustración 29.** *Fotografía de mi bautizo (2004).*

El gesto principal del que hice referencia para crear el personaje fue: el corte de cabello que llevaba cuando era pequeño, que reconozco por el nombre de “hongo”, nombre que se da por darle esta forma a la cabeza del que lo lleva, los ojos los replacé por un par de puntos, la nariz por una forma similar a un pepinillo, las orejas por unas formas más alargadas, pero que tienen como base al cuadrado y el rectángulo, las cejas por dos palitos y la boca como un elemento flexible que puede ser un simple círculo, una línea o un conjunto de cuadrados consecutivos que asimilan

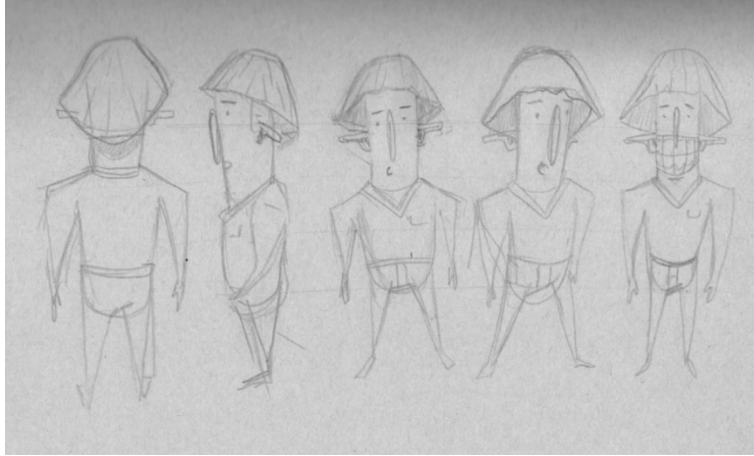
a una sonrisa, o un grito, que abarca la mitad del rostro. Estas características las aplico a una serie de formas diferentes para crear el rostro, y de entre esos elegir el que más me guste.



**Ilustración 30.** *Proceso creacion de personaje. (2021)*

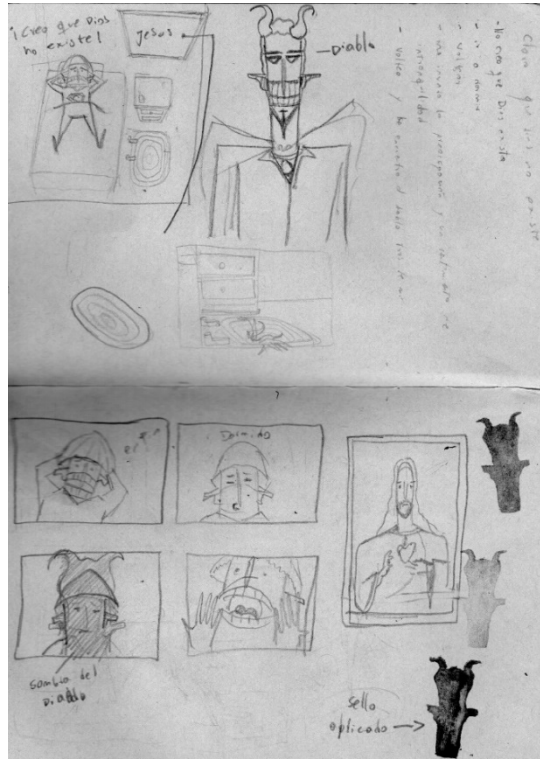
Por otra parte, para el cuerpo aplico formas rectas, muy pocas curvas, tratando de representar cierta rigidez, las principales figuras que se observan en este son el cuadrado que refieren a la fuerza, la fortaleza, lo sólido y firme, por otra parte está el triángulo que refleja el peligro. Para una mejor comprensión del personaje y simplificación del proceso dibujístico generé una base en la que él diera una vuelta de 360 grados.





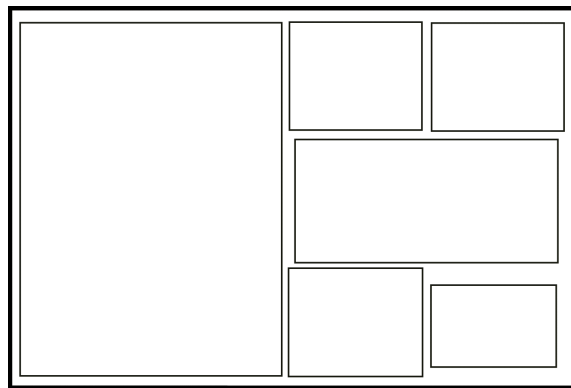
**Ilustración 31.** *Proceso creacion de personaje. 2021*

Siguiendo con el proceso, me dirijo a la lista de miedos, comenzando desde el primero, que refiere al castigo por cuestionar el dogma religioso que se me había enseñado en mi familia y las posibles consecuencias que esto traería para mí, debido a la existencia de un dios castigador y un ser malvado que sería el diablo y me llevaría al infierno. Entonces, escribo algunas ideas al respecto con base a esta premisa, al igual que realizo bocetos simples sin ninguna estructura planeada aún.



**Ilustración 32.** *Dogma* (2021). Boceto.

Después, en el programa de Photoshop CC, preparé la mesa de trabajo, limitando el tamaño de la tarjeta postal a 10 cm x 15 cm, el estándar de una postal moderna. El primer proceso digital que ejecute en el programa sería el de la diagramación de la viñeta para la respectiva historia gráfica, destinada, para este espacio.



**Ilustración 33.** *Procesos* (2021). Diagramación de viñetas.

Luego, procedí a escanear y montar el boceto que ejecuté anteriormente, tomándolo como base y referencia, utilicé mi tableta gráfica para efectuar en dibujo digital la mejora del boceto, experimentando sobre él hasta llegar a un resultado que me satisficiera.

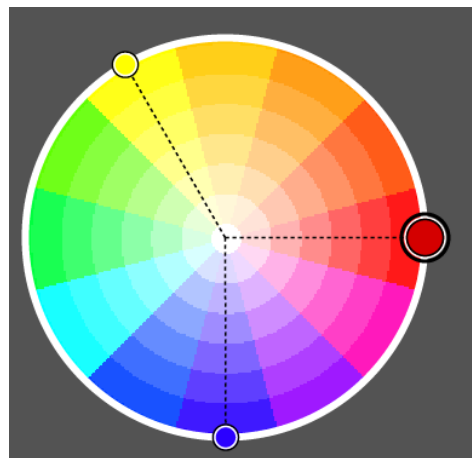


**Ilustración 34.** *Dogma (202). Boceto digitalizado.*

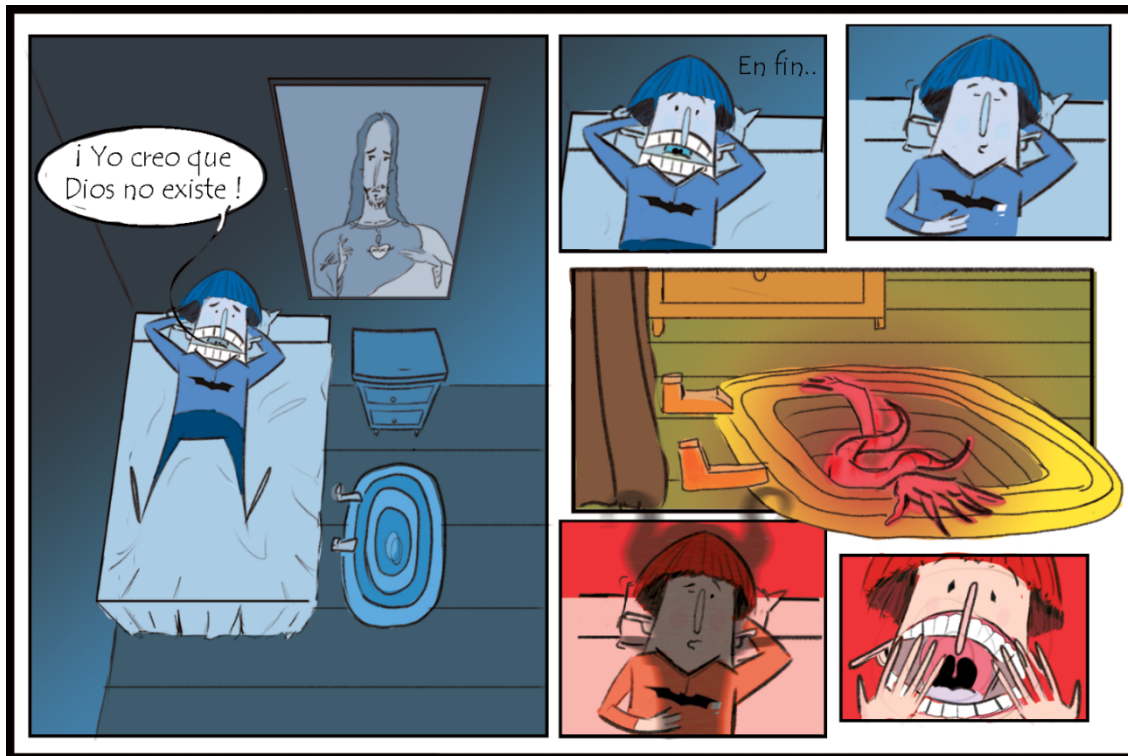
A partir de este momento, coloree el dibujo en una escala de grises, para posteriormente seleccionar una paleta de colores y aplicarla. En este caso, se eligió una armonía de colores de complementarios divididos o adyacentes, la cual sería la de los tres colores primarios, amarillo, azul y rojo. La elección de estos se da debido a sus significados simbólicos, y, por tanto, para apoyar la narrativa de la historia, generando atmosferas en las escenas y resaltando unos lugares más que otros.



**Ilustración 35.** *Dogma* (2021). Coloreado en escala de grises.



**Ilustración 36.** *Esquema de armonía de complementarios divididos* (2021). *Dogma*.



**Ilustración 37.** Dogma (2021). *Coloreado final.*

Una vez terminado el retiro de la postal, con su narrativa gráfica coloreada, me enfoqué en la realización de los elementos formales que conlleva el tiro de la misma, como lo son: los sellos y estampillas, la elección de tipografías, elementos representativos de mi persona, como la firma, datos y fechas, número de serie y por último una breve anécdota de aquel acontecimiento o experiencia acerca de lo que representó para mí.

El primer elemento con el que inicié fue la estampilla, de la cual, tomo la icónica pintura el sagrado corazón de Jesús como referente. Así es que, dibujo de manera análoga una versión de esta pintura, primero a lápiz y luego repaso con rapidógrafo, en la cual Jesús, el hijo de Dios, se encuentra enojado, con una mirada que juzga, o mejor dicho, que me juzga, luego, esta la llevo al

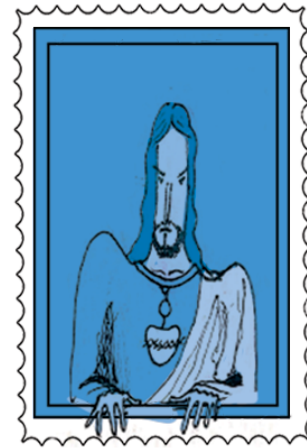
programa Photoshop y aplico el mismo método que en la narrativa gráfica. Después, a partir de la silueta del diablo que aparece en la narrativa gráfica, cree un sello tallado en borrador.



**Ilustración 40.** *Pintura del Sagrado Corazón de Jesús en óleo sobre lienzo de la escuela portuguesa. (siglo XIX).*



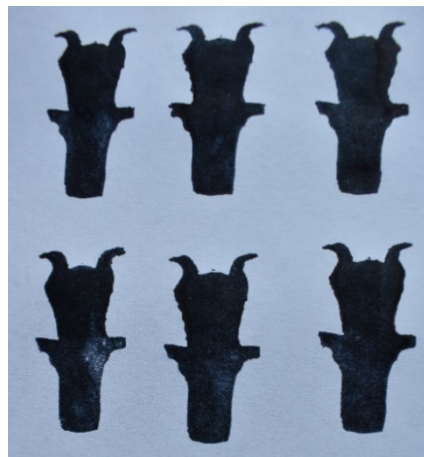
**Ilustración 39.** *Dogma. (2021). Boceto de estampilla.*



**Ilustración 38.** *Dogma (2021). estampilla.*



**Ilustración 41.** *Sello tallado en borrador (2021).*



**Ilustración 42.** *aplicación de sello en borrador (2021).*

Ademas de esto, las tipografias que he seleccionado son: para los títulos, Comic Qeens-reguar, para los subtítulos, Calisto HT- Bold y para los textos: Tempus Sans ITC- Regular. Adicionalmente he puesto mi firma como elemento personal y representativo.



**Ilustración 43.** *Firma (2021).*

También, es necesario mencionar que en el espacio para los datos me situó a mí mismo como remitente y destinatario, se trata de un juego personal, en el que pongo en cuestión el tiempo y a mí mismo como otro, al igual que ingreso una fecha del pasado como un aproximado a la edad que tenía en aquel entonces, en el momento que tuve esa experiencia. Al tener finalizados cada uno de estos elementos, propongo varias diagramaciones con ellos en este espacio de la postal, para finalmente elegir uno. Después de la elección y delimitación de espacios para cada elemento se decide, por último, agregar el número de seriado de la postal, la cual sería en este caso, una de veinte. De esta manera, se concluye la primera postal y se da cuenta del proceso a seguir de cada una de ellas.

1/20

# DOGMA

Recuerdo las primeras veces que cuestione los valores religiosos que se me habían impuesto. Sentí una gran culpa, un vacío dentro de mí, como si estuviera siendo observado y algo terrible fuera a venir a castigarme.



**MIEDOS - MEMORIA - IMAGINACIÓN**



**Remitente:** Alejandro Valencia Domínguez

**Destinatario:** Alejandro Valencia Domínguez

Medellín-Colombia

9/11/2007

Ilustración 44. *Dogma* (2021). Retiro de la postal.



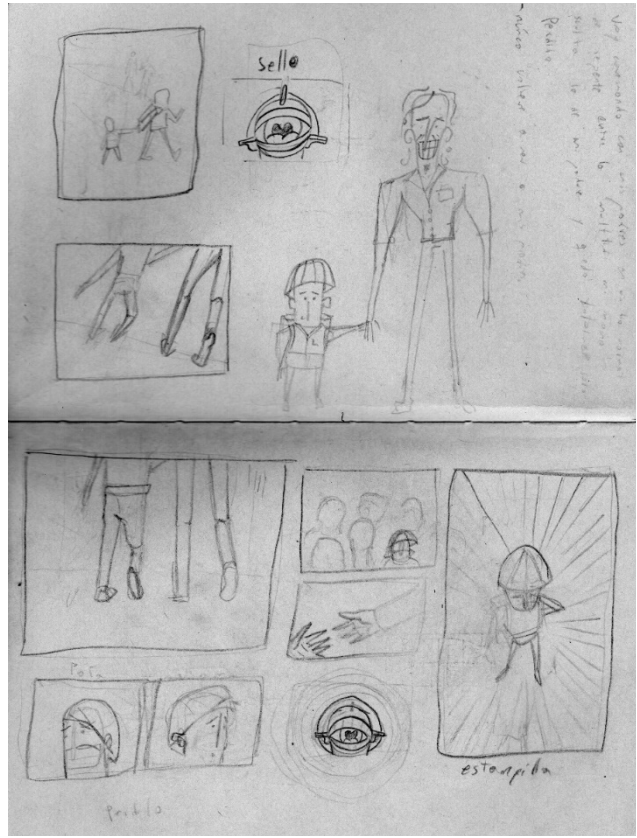


Ilustración 45. *Perdido*. (2021). Boceto.

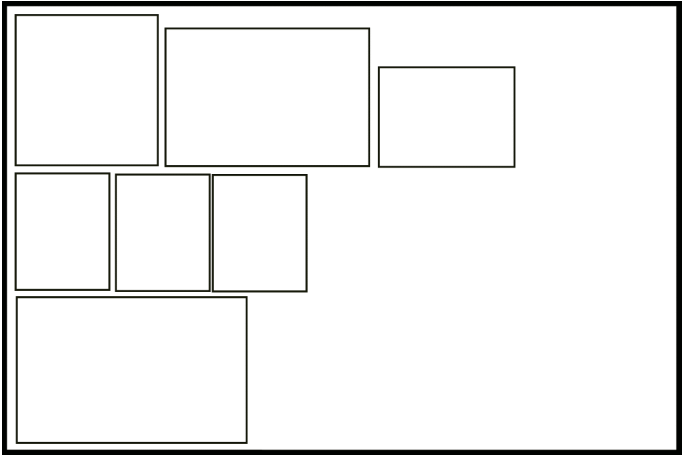


Ilustración 46. *Perdido* (2021). Diagramacion de viñetas.

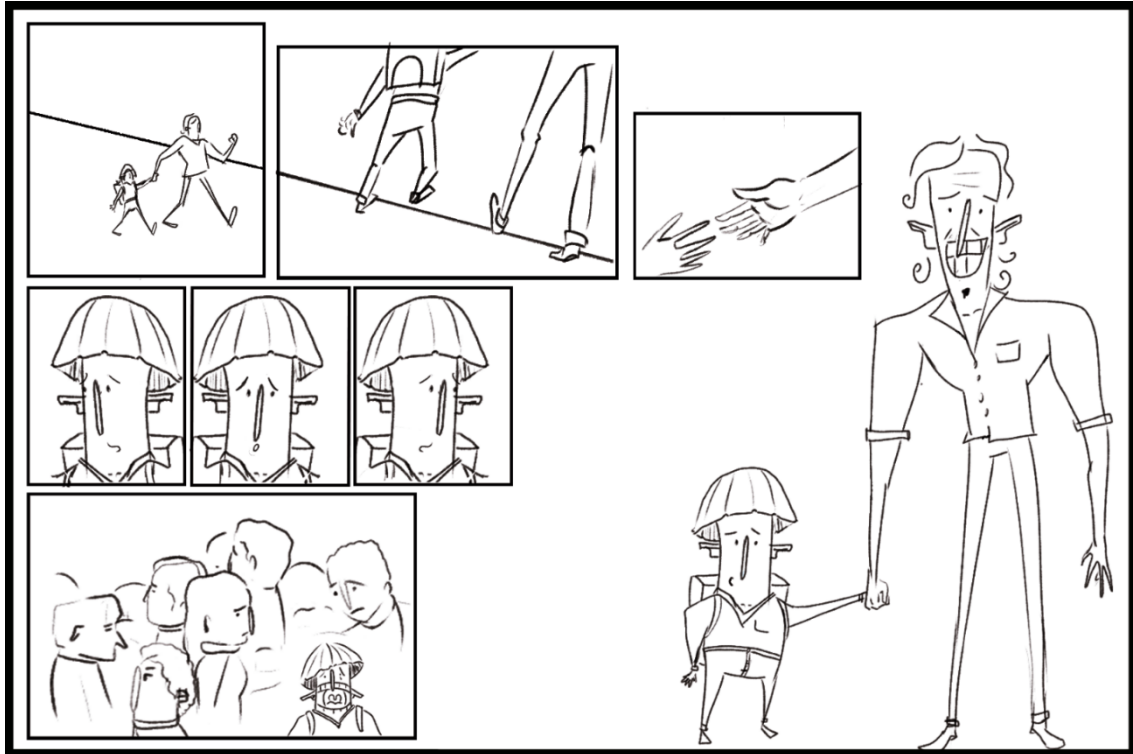


Ilustración 47. *Perdido* (2021). Boceto digitalizado.

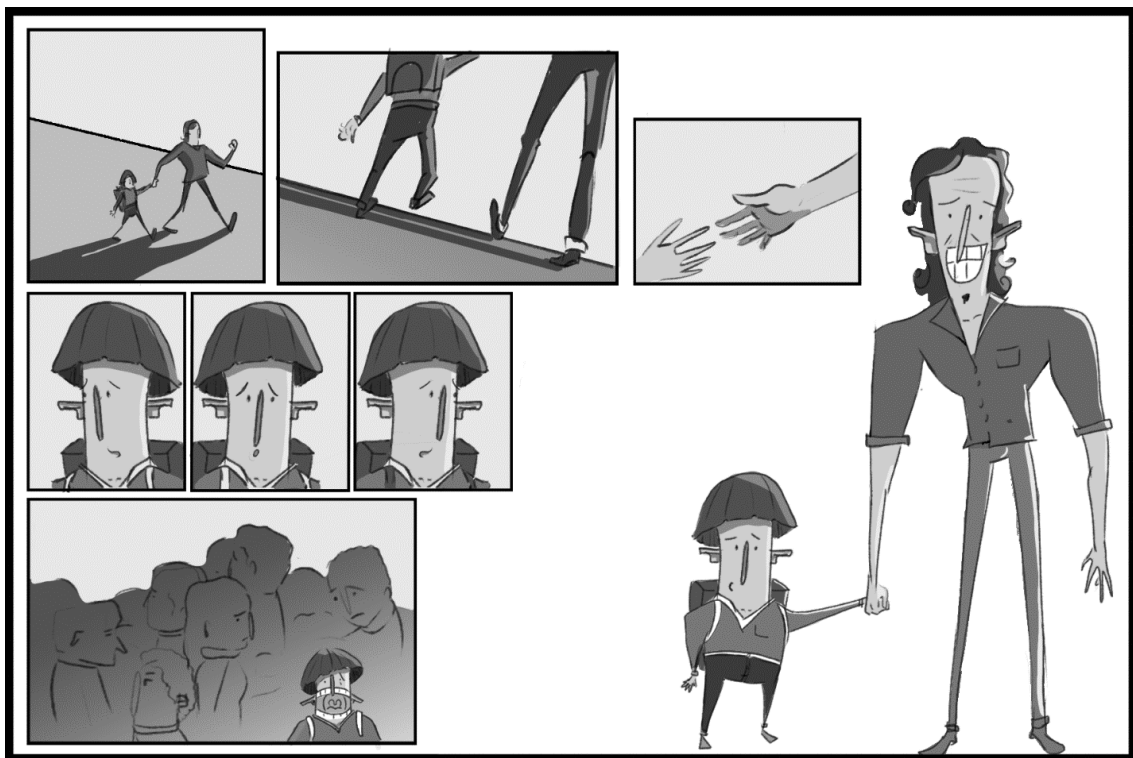
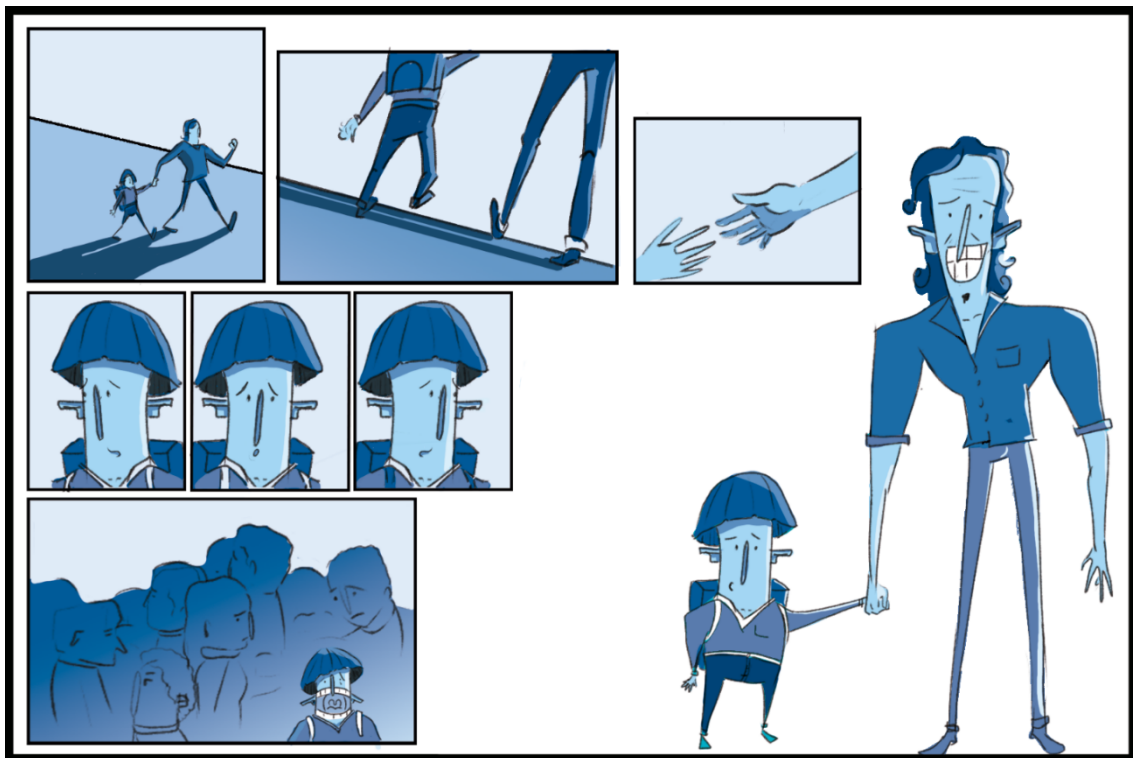


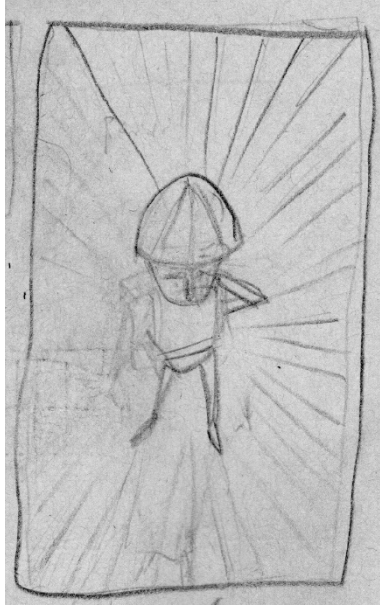
Ilustración 48. *Perdido* (2021). Coloreado en escala de grises.



**Ilustración 49.** *Perdido* (2021). *Esquema de armonía de monocromático.*



**Ilustración 50.** *Perdido* (2021). *Coloreado final.*



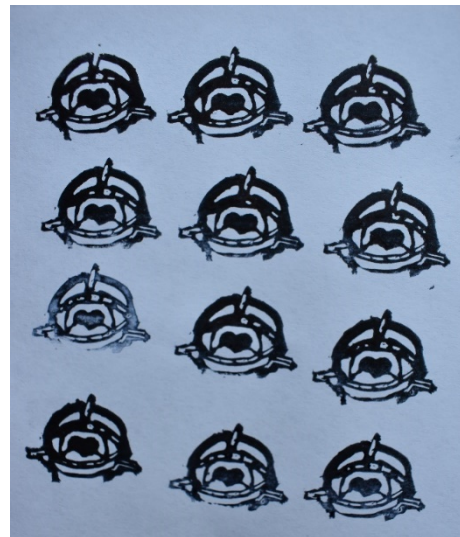
**Ilustración 52.** *Perdido* (2021).  
Boceto de estampilla.



**Ilustración 51.** *Perdido* (2021).  
Estampilla.



**Ilustración 54.** *Sello tallado en borrador* (2021).



**Ilustración 53.** *Aplicación de sello en borrador.* (2021).

2/20

# PERDIDO

Soltar la mano de mi padre en el centro de Medellín, siendo tan solo un niño, me hizo comprender lo grande que es el mundo y las cosas malas que podrían haberme sucedido de no haberlo visto de nuevo.



MIEDOS - MEMORIA - IMAGINACIÓN



**Remitente:** Alejandro Valencia Domínguez

**Destinatario:** Alejandro Valencia Domínguez

Medellín-Colombia

2006

Ilustración 55. *Perdido* (2021). Retiro de la postal.



Código QR que redirecciona a una página web donde se puede visualizar la propuesta artística, miedos memoria e imaginación. (2021)

## 6. Conclusiones

De este proyecto monográfico, inscrito en la investigación-creación, obtuve una propuesta artística autorreferencial, sustentada en los miedos propios, con base a la experimentación artística, aplicada a dos medios de expresión, que en este caso son la tarjeta postal y la narrativa gráfica, generando así, el desarrollo de un método para la proyección conjunta de ambos en un solo formato unificado, teniendo como producto su correlación formal. Además, la forma visual y estética que se obtuvo del proceso fue el resultado de lo propuesto en un principio, siguiendo un estilo caricaturesco y colorido.

Asimismo, logré por medio de esta propuesta artística dar forma visual y escrita a historias personales relacionadas con el miedo, creando una serie de veinte postales que funcionan como un juego personal conmigo mismo y que dan testimonio de mis percepciones individuales. Vale decir, que, gracias a esto, pude comprender que la reconstrucción de momentos del pasado logra generarse de diversas maneras, no únicamente desde la memoria individual sino también desde la memoria colectiva.

Por lo tanto, la tarjeta postal, que mediante su proceso evolutivo ha abarcado variedad de formas y tamaños, estando inscrito en el propio desarrollo de los medios de comunicación y a su vez, de la cultura, en lo que concierne a los tres últimos siglos, ha dejado entrever en su historia y formato, que es un elemento multidisciplinar en donde se han plasmado testimonios y percepciones individuales de diversas épocas, lo cual, deja avizorar en su conjunto, la memoria colectiva de la episteme de las generaciones en las que se utilizó. Por estos motivos, se puede reconocer como un formato y medio de expresión, en el que se conectan ideas propias y reflexivas sobre una visión particular de la vida inscrita en una determinada sociedad.

De este modo, la tarjeta postal, es conformada por varios aspectos y elementos formales: los cuales son, el tiro y el retiro, palabras que refieren a la parte interior y exterior de la misma, es decir, son las dos caras de un material. Este material puede variar, desde elementos como cartulinas, papel fotográfico, hasta algunos no convencionales, como lo puede ser cualquier superficie experimental que logre ser manipulada con este fin.

En el tiro de la postal, se encuentran los sellos o estampillas, que cumplen la función de representar un pago por el envío de la misma, ambos pueden ser colocados de manera análoga o impresa, asimismo, se proyecta un espacio para la información del remitente, el destinatario, fechas y lugares, además, se pueden imprimir títulos, firmas, o elementos simbólicos que hagan alusión al propio contenido de la postal. De la misma manera, se presenta un espacio resguardado para la escritura del mensaje del remitente.

En la parte exterior de la postal (retiro), el espacio es destinado fielmente, para alguna ilustración, aquí se le da un sitio a la novela gráfica, caracterizada por la creación de historias visuales con nociones autorreferenciales y autorreflexivas, también, construida a partir de la secuencialidad mediante viñetas, dentro de las que se desarrollan historias con personajes, diálogos, onomatopeyas y colores alusivos a las emociones de lo que sucede. Igualmente, lo escrito complementa a la imagen, la retribuye y refuerza lo que quiere comunicar, se convierte en su segunda voz. Como consecuencia, la palabra dentro de esta técnica no es una mera decoración, sino más bien un personaje principal sin el cual dejaría de ser y no se podría llegar a un resultado evocativo desde la significación. Entonces, con la libertad de manipular cada elemento, se permiten conectar con la información ya adherida a la parte interior de la postal. De este modo, se

integran los elementos que han sido creados individualmente, pero que son pensados con anterioridad de forma dialógica en el espacio de la postal.

Por último es posible afirmar que el objetivo de este proyecto fue logrado, ya que como se acaba de presentar, tanto la tarjeta postal como la narrativa gráfica, fueron llevados a la descomposición de sus elementos formales, se experimentó con estos de modo individual y al mismo tiempo se pensó en ellos como un conjunto, para finalmente ser integrados y obtener una propuesta artística unificada por dos medios de expresión de manera formal, y que conceptualmente gira en torno a una noción autorreferencial, que sería el de los miedos propios, y las experiencias tanto reales como imaginarias que he tenido a lo largo de mi vida con esta emoción.



## Bibliografía

- Acosta Barrera, A. (2016). *La historia de la razón como un proceso de reconocimiento y de negación: la fenomenología del espíritu y la certeza sensible* [monografía de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. <https://n9.cl/g8wj6>
- Alcino, V. (2019). Arte correo: una estrategia de resistencia política. En Mendoza, F. (ed.), *Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones* (pp. 83-94). Papel cosido.
- Almarcha Núñez Herrador, E. y Villena Espinosa, R. (2012). Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica. *La Tadeo DeArte*, 5(5), 178-203. <https://n9.cl/63avh>
- Azócar Avendaño, A., Nitrihual Valdebenito, L y Flores Chávez, J. (2013). La Patagonia en postales fotográficas: Misioneros salesianos y construcción de imaginarios sobre selk`nam, kaweskar y yámanas entre 1880 y 1920. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (2), 271-288. <https://n9.cl/29zha>
- Becerra García, A. M., Madalena, A. C., Estanislau, C., Rodríguez Rico, J. L., Dias, H., Bassi, A. y Morato, S. (2010). Ansiedad y miedo: su valor adaptativo. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 39, (1) 75-81. <https://acortar.link/ZUwpVH>
- Bernal Pérez, M.M. (2016). Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (1), <https://n9.cl/af3jh>
- Camats i Petanàs, J. (2015). *Autorretrato la mirada interior*. [Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona]. Tesis doctorals en xarxa. <https://n9.cl/ftu94>
- Carpintero, H. (2005). Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote. *Revista de filosofía*, 30(2), 7- 34. <https://n9.cl/lahgp>

- Correa, I. (28 de septiembre del 2020). *Caso editorial: La tarjeta postal*. CASIOPEA.  
<https://n9.cl/pp51b>
- Cortés, J. M. (2014). La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin. *Herejía y Belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, (2), 9-35.  
<https://n9.cl/66mqe>
- Cuasante, E. (2018). Las escrituras del yo y sus variantes funcionales. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, (37), 25-39. <https://n9.cl/j11vw>
- Diccionario Etimológico Castellano En Línea. (2010). Griego: RAÍCES. Griego: RAÍCES (dechile.net)
- Diccionario Etimológico Castellano En Línea. (2017). REFERENCIA. REFERENCIA, radicación (dechile.net)
- Eisner, W. (1990). *El cómic y el arte secuencial*. Norma editorial S.A
- Falcón, L. Á. (2010). La " autorreferencialidad" de la experiencia estética. *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, (9), 30-42. <https://n9.cl/bg1zp>
- Gangadharan, S.P (2009). Arte del correo: redes sin tecnología. *Nuevos medios y sociedad*, 11 (1-2), 279-298.
- Guasch, A. (2009). *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Siruela.
- Guerrero Muñoz, J. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *Azarbe. Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar*, (3), 237-242. <https://n9.cl/esmzp>

- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte (1935/36). En Caminos de bosque, 11-62. Falcón, Alianza editorial.
- Hurtado, F. A. (2015). Antropología del miedo. *Methodos. revista de ciencias sociales*, 3(2), 262-275. <https://n9.cl/k41dv>
- Jirku, B., y Pozo Sánchez, B. (2011). Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. (16), 9-21. <https://n9.cl/mfgtj>
- Kierkegaard, S. (1982). *El concepto de angustia*. (2. ed.) Espasa-Calpe.
- Kohan, S. A. (2016). *Escribir sobre uno mismo*. Alba Editorial
- Kosik, K., Neves, C., y Toríbio, A. (1965). *Dialética do concreto*. Bompiani.
- López Torán, J. M. (2021). Patrimonio y emociones. La tarjeta postal en las guerras mundiales. [Tesis de doctorado, Universidad de Castilla la Mancha]. RUIdeRA Repositorio Institucional de la UCLM. <https://n9.cl/a0rct>
- López, M. (2013). La tarjeta postal como documento. Estudio de usuarios y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de postales del Ateneo de Madrid. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid] E- Prince Complutense repositorio institucional de UCM.
- Lovecraft, H. P., y Oliver, F. T. (1984). *El horror en la literatura*. Alianza.
- Maia, D. D. (2018). O retrato genial de Vincent van Gogh: um processo de individuação. *Self - Revista Do Instituto Junguiano De São Paulo*, 3. <https://doi.org/10.21901/2448-3060/self-2018.vol03.0009>
- Marín Hernandez, V., y Pulgarín Valencia, J. M. (2019). Severa viñeta: el cómic y la novela gráfica colombiana como preservadores de memoria. [Monografía de pregrado, Universidad

- Católica de Pereira] Repositorio Institucional de la Universidad Católica de Pereira.  
<https://n9.cl/6up02>
- Martínez Mogollón, J. D. (2014). *Deicidio e introspección: Caminos hacia la liberación del miedo a la muerte en esplendor de la mariposa de Raúl Gómez Jattin* [Tesis de doctorado, Universidad de Cartagena]. Repositorio de UDC. <https://n9.cl/mkqua>
- McCloud, Scott (1995). *Entender el cómic: el arte invisible*. Bilbao: Astiberri.
- Medina, S. (2017). El cómic después de la lluvia La maduración temática y lingüística de la novela gráfica en la obra de Alan Moore. [Curso de grado, Universidad de la Laguna] RIUL.  
<https://n9.cl/yt14a>
- Merriam Webster Dictionary. (2009). Postcard. Recuperado en 18 de mayo de 2021, de  
<https://n9.cl/i9tzm>
- Navarrete, M. H. (2013). El conceptualismo latinoamericano y las poéticas marginales del arte correo.
- Núñez Bergsneider, M. C. (2018). Miradas desde el cómic documental a problemáticas sociopolíticas en Colombia. Caminos condenados y no soy de aquí como casos de estudios. [Tesis de maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo de Lozano]. UTADEO.  
<https://n9.cl/fu1uc>
- Ortega y Gasset, J. O., y Marías, J. (1983). *La rebelión de las masas*. Orbis.
- Peláez, C. (2014). La historieta. Breve recorrido histórico hasta nuestros días. Historias para mirar, 3-14.
- Pianowski, F. (2014). Análisis histórico del arte correo en América Latina (Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona). tesis doctorals en xarxa. <https://n9.cl/qu6nm>

- Ramírez Monroy, S. (2019). Otras fuentes para otros relatos. Intersección entre el arte, la memoria y la historia de América Latina. En Fernández Sirvent, R y Gutiérrez L, R. A (ed.). *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (pp182-193). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ramos Collado, L. (2018). Imágenes en fuga/palabras volanderas: tarjetas postales de René Magritte y Nicanor Parra. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía Latinoamericana*, 4(6), 136-174. <https://n9.cl/17ddj>
- Real Academia Española. (2020). Tarjeta postal. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 18 de mayo de 2021, de tarjeta | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE
- Real Academia Española. (s.f.). Miedo. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 18 de mayo de 2021, de <https://n9.cl/hr0v0>
- Reguillo, R. (2006). Los miedos: sus laberintos, sus monstruos, sus conjuros. Una lectura socioantropológica. *Etnografías contemporáneas*, 2(2), 45-72. <https://n9.cl/xinny>
- Restrepo, M. (2010). En Memoria De La Tarjeta Postal. Comunicación y Ciudadanía, *Revista Comunicación y Ciudadanía* (4). <https://n9.cl/ka5rz>
- Riego, B. (1997). La tarjeta postal entre la comunicación interpersonal y la mirada universal. En Alonso Laza, (ed.), *Santander en la tarjeta postal ilustrada 1897-1941*(pp. 21- 57). Fundación Marcelino Botín.
- Roca, P., y Quirós, J. (2011). *Memorias de un hombre en pijama*. Astiberri Ediciones.

- Rodríguez-Blanco, S., y Andrade, L. (2020). Del narco a la víctima: la nueva narrativa hegemónica del conflicto armado en Colombia a través del cómic de no ficción. *CONFLUENZE*, 12 (1), (pp. 119-147). <https://n9.cl/3a88i>
- Rojas Gómez (2013). A. B. Postales en movimiento. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana] Repositorio Institucional Pontificia Universidad Javeriana. <https://n9.cl/kqpi5>
- Romero Jodar, A. (2013). Comic books y novelas gráficas en su contexto genérico. Hacia una definición y clasificación de los textos icónico narrativos. *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-norteamericanos*, 35(1), 117-136. <https://n9.cl/jq8cw>
- Silvia Ramírez Monroy. (2019): Latinoamérica existe en los vínculos: prácticas artísticas más allá del territorio. H-ART. *Revista de historia, teoría y crítica de arte*, (5). 39-58. <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.03>
- Trabado Cabado, J. M. (2012). Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante. *RILCE*, 28 (1), 223-256. <https://n9.cl/cjnkk>
- Treccani. (2017). Cartolina. Recuperado en 18 de mayo de 2021 de <https://www.treccani.it/vocabolario/cartolina/>
- Turnes, P. (2009). La novela gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real. Diálogos de la comunicación. *Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, (78), 1-7. <https://n9.cl/fryfh>
- Van Gogh, V. (2018). *Cartas a Théo*. Ediciones Brontes.