



HAL
open science

”Poémic, lyricómic, versoñetas”: ¿creación de un nuevo género?

Céline Pegorari

► To cite this version:

Céline Pegorari. ”Poémic, lyricómic, versoñetas”: ¿creación de un nuevo género?. Nuevas visiones sobre el cómic: un enfoque interdisciplinar, 2018. hal-04516677

HAL Id: hal-04516677

<https://hal.science/hal-04516677>

Submitted on 22 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

POÉMIC, LIRICÓMIC, VERSOÑETAS: ¿CREACIÓN DE UN NUEVO GÉNERO?

Céline Pegorari

Aunque se trate de un fenómeno reciente y aún marginal en el mercado editorial en España, son cada vez más numerosas las adaptaciones de poesía al cómic. Además de las obras que se basan exclusivamente en poemas como *Versoñetas* de Rubén Uceda y Jorge Riechmann (2014), *El Paraíso perdido de John Milton* de Pablo Auladell (2015), *Mapa de besos* de Ángel Petisme y Josema Carrasco (2016) y *Viñetas de plata. Poesía gráfica de Luis Alberto de Cuenca* (2017) de Laura Pérez Vernetti, que ya había publicado *Poémic* (2010) y *Ocho poemas. Novela gráfica* (2016), se deben añadir las biografías gráficas de poetas en las que se incluyen algunas composiciones suyas traducidas al cómic. Es el caso de *La voz que no cesa. Vida de Miguel Hernández* de Ramón Pereira y Ramón Boldú, así como *Pessoa y Cía* (2011), *El caso Maiakovski* (2014) y *Yo, Rilke* (2016), de la ya mencionada dibujante barcelonesa, pionera en España en unir dos disciplinas creativas que suelen ir por libre habitualmente.

Se puede explicar en parte esa situación por los problemas que plantea la trasposición de un sistema semiótico a otro, como lo es el intento de transmitir, mediante la imagen, el significado de un poema. No se trata, en efecto, de ilustrar el poema ni de contextualizarlo mediante el dibujo, sino de traducirlo al lenguaje iconográfico. Además de la dificultad debida a la especificidad del lenguaje poético, se plantea la cuestión de la compatibilidad de la dimensión narrativa inherente al cómic con la lírica. Es lo que parece indicar Laura Pérez Vernetti, al precisar que ha tenido «la gran ventaja de acertar con un poeta eminentemente narrativo y, por lo tanto, muy cercano al lenguaje de los cómics»,¹ como también resulta ser el caso de Pablo Auladell con la adaptación de *El Paraíso perdido* de John Milton.

1 L. Pérez Vernetti, «Dibujar poesía», *Viñetas de plata, poesía gráfica de Luis Alberto de Cuenca*, Madrid, Reino de Cordelia, 2017, p. 17.

¿Se debe deducir de ello que la trasposición de un poema que no sea narrativo al cómic supone una modificación de este, como parecen inducirlo los neologismos de *poémic*, *liricómic* o *versoñetas*, empleados a la hora de designar las adaptaciones de poemas al cómic? Es lo que intentaremos determinar en las páginas siguientes esbozando, primero, las características propias de ambos sistemas semióticos antes de ver cómo interactúan en las obras antes mencionadas.

Relato gráfico y relato poético

No deja de ser significativa la ausencia de trasposiciones de poemas a la imagen en las biografías gráficas. Esta elección deliberada por parte de los artistas parece confirmar la frontera que existe entre esos dos campos creativos, como si la poesía obedeciera a una lógica diferente a la del relato biográfico. Es esta diferencia la que parece materializar Laura Pérez Verneti, al distinguir en sus obras una parte dedicada a la biografía gráfica y otra a la adaptación de poemas.² Aunque se insertan composiciones del poeta oriolano en el seno de *La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú, no dejan de constituir un paréntesis en el transcurso de la historia. Esta pausa en el relato aparece mediante un cambio respecto al formato de las viñetas o por una diferencia en cuanto a su marco: en la mayoría de los casos, este desaparece o aparece como difuminado. Esta distinción puede parecer, de entrada, sorprendente en la medida en que se superponen en algunas viñetas elementos que participan del relato biográfico y otros que remiten a la trasposición del poema al lenguaje iconográfico. Si esta superposición puede justificarse por la dimensión fuertemente autobiográfica de parte de la producción poética de Miguel Hernández, no deja de producir, en principio, cierta confusión entre relato biográfico y adaptación del poema.

Esta se disipa rápidamente en la medida en que los elementos que participan de la traducción del poema al lenguaje gráfico requieren una lectura específica que podría compararse con la que se debe hacer a la hora de descifrar una metáfora. Se trata, en efecto, de determinar cuál es la relación que se puede establecer entre el término real y el término imaginario, que son los dos elementos constitutivos de una metáfora. A diferencia del poema, la trasposición al lenguaje iconográfico no permite distinguir diferentes planos, uno real y otro imaginario, sino que los coloca en un mismo plano. Es esta disposición la

2 A pesar de la distinción entre una parte biográfica y otra dedicada a los poemas, existe una profunda unidad a nivel estético entre una y otra, sea por el uso de los mismos colores, el rojo, negro y blanco en *El Caso Maiakovski* o por el hecho de representar la voz poemática bajo los rasgos que tiene el poeta en la parte biográfica. Aunque pueda cuestionarse esa identificación, sabiendo que el yo poemático no deja de ser una entidad ficticia, independiente del poeta, como lo es el narrador en un texto en prosa del autor de la obra, no deja de ser interesante esta asociación en *Pessoa & Cía*. Se puede apreciar en esta obra no solo cómo el yo poemático adopta los rasgos del heterónimo con el que Pessoa firmó el poema, sino cómo Laura Pérez Verneti dibuja con el estilo relacionado con cada uno de esos heterónimos, cuyos retratos se pueden apreciar en la primera parte.

que crea cierta sensación de extrañeza y obliga al lector a detenerse para dilucidar el significado de la imagen. Es significativa al respecto la adaptación que hacen Ramón Pereira y Ramón Boldú de la «Canción del esposo soldado» de Miguel Hernández.³ Se pueden apreciar las figuras del poeta y de su mujer, de la que solo se ve la parte superior del cuerpo, con especial énfasis en el pecho, del que salta un animal que puede parecerse a un ciervo, y en la tripa, en la que se ve un feto. De esta sale una fila de recién nacidos que forman una línea hacia la viñeta anterior, en la que aparece el poeta tumbado después de que su mujer le haya anunciado que iba a ser padre. El elemento que ocupa la parte central de la imagen es un arado en un surco. En él se ha posado un pájaro. En el rincón izquierdo, aparece otra vez el poeta mirando desde abajo a su mujer, que tiene un tamaño el doble de grande que él. Aunque, por la presencia de los dos protagonistas y los bebés, se puede entender el tema del poema, la del arado con el pájaro y, sobre todo, del ciervo no deja de ser más problemática y el vínculo con los demás elementos evocados solo puede ser metafórico. Antes de que el lector pueda dilucidar el significado de esta imagen por los versos del poema, la yuxtaposición de unos elementos metafóricos con otros rompe con el pacto de verosimilitud, que sirve de base al relato biográfico. Supone, además, una relación diferente con el texto en la medida en que el lector, después de una primera visión global de la viñeta, tiene que pasar constantemente del texto a la imagen, para descifrar la relación entre los elementos que la componen.

La lectura de una imagen en la que se adapta un poema puede asemejarse a la de un cuadro en el que uno no se centra tanto en el motivo representado como en el estilo del artista.⁴ Aunque el tener que descifrar el vínculo que une los distintos elementos de la viñeta pueda considerarse como una forma de relato,⁵ esta difiere de la narración que nace de la sucesión de viñetas característica del cómic. En la medida en que la mayoría de las adaptaciones de los poemas se desarrolla en distintas viñetas, cabe preguntarse cuáles pueden ser las incidencias en ambos géneros.

La adaptación del poema al cómic

Si no supone un cambio respecto al formato y la estructura de la historieta, la naturaleza secuencial de esta lo obliga a reproducir un mínimo de elementos (personajes y decorado), para marcar una continuidad entre una viñeta y otra, que contrasta con el

3 R. Boldú y R. Pereira, *La voz que no cesa. Vida de Miguel Hernández*, Barcelona, EDT, 2013, p. 100.

4 P. Marion, «Métaphore et narrativité», *Recherches en communication*, n.º 2, 1994, p. 17.

5 Propone Groensteen como definición del relato una relación coherente de acontecimientos precisando que el lector siempre va a intentar determinar la relación entre dos elementos yuxtapuestos, aunque estos no la tengan, como puede ser la de un paraguas con una máquina de coser. Véase T. Groensteen, «La narration comme supplément. Archéologie des fondations infra-narratives de la bande dessinée», *Bande dessinée. Récit et modernité, Colloque de Cérisy de 1987*, París, Futuropolis, 1988, pp. 45-69.

paso de un elemento a otro en el seno del poema, creando así un trasfondo como, por ejemplo, la omnipresencia del poeta, del contexto en el que se expresa, que no está tan presente en el poema original.⁶ La adaptación de la poesía a este medio influye, además, en la presentación del poema, tanto en el seno de una viñeta en la que los versos pueden aparecer en los cartuchos, los bocadillos o en el seno mismo de la imagen, creando así distintos niveles de discurso, como entre las distintas viñetas. No es tan anecdótico como parece, en la medida en que parte de la significación de un poema que se debe a elementos formales como, por ejemplo, los juegos en las rimas, las anáforas o el tipo de versos, que tiene, además, una incidencia en el ritmo del poema, en su dimensión fónica. La nueva disposición del poema en el cómic incide en la lectura lineal que un lector pueda hacer: al no respetar la división en estrofas y al no permitir una visualización del espacio que ocupa un verso en una página en blanco, parece romper con el equilibrio y el ritmo del poema, así como con su coherencia interna. Tiene, además, una incidencia aún mayor en la lectura global del poema; lectura que, como señala François Migeot, rompe con la linealidad del poema y con el orden diacrónico del lenguaje.⁷

Parte del significado del cómic, sin embargo, depende también de elementos formales, como la disposición y el tamaño de las viñetas, así como de la ocupación de la página en blanco, lo que puede establecer un parecido con la poesía. Es lo que destaca Dürrenmatt al afirmar que, «a diferencia de la mayoría de los textos impresos, el cómic no admite un cambio en cuanto a la puesta en página, lo que lo asemeja al cartel y al poema».⁸ La lectura de un cómic, como en el caso de la poesía, es doble: se hace una primera lectura global, del conjunto de las viñetas en una página, antes de emprender una lectura lineal.⁹ La lectura global permite establecer vínculos entre elementos iconográficos que pertenecen a viñetas no contiguas, como en el caso del poema. Es lo que el teórico llama el «trenzado».¹⁰

El juego en cuanto a la disposición, la repetición de unos mismos motivos en diferentes viñetas, la coincidencia o la alternancia en el tamaño de estas pueden llegar a

6 M. Lejeune, «Les reprises dans la bande dessinée sans paroles», en H. Garric, *L'Engendrement des images en bande dessinée*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2013, pp. 115-126.

7 «Le poème, nous l'avons vu, pour exprimer sa poéticité, nous engage à rompre l'ordre diachronique du langage, et nous pousse de manière transgressive par rapport à cet ordre, à faire rentrer en communication des parties, des éléments du texte que la linéarité du discours sépare», en F. Migeot, «Dans la toile de la métaphore», *Texte, lecture, interprétation*, Besançon, Presses Universitaires Franc-comtoises, 1994, p. 92.

8 J. Dürrenmatt, *Littérature et bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 129 (traducción propia).

9 T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 186.

10 «Que les vignettes d'une bande dessinée constituent un réseau, et même un système, le tressage en manifeste la conscience. A la logique syntagmatique de la séquence, il surimpose une autre logique, associative [...]. Des images que le découpage tient éloignées, physiquement et contextuellement indépendantes, se révèlent soudain étroitement communicantes», en ib.

materializar, sustituyéndolos, los elementos formales antes evocados en el poema. La reiteración del motivo de la casa en el campo, en la tira de cuatro viñetas de *Versoñetas*, con un solo cambio respecto a la presencia o no de hojas en el árbol, viene a concretar plásticamente la repetición expresada en el poema respecto al «trabajo de encuentro» y «el milagro del encuentro», aunque la noción misma del encuentro no se pueda deducir de la imagen.¹¹ Al revés, las dos manos que se enlazan, uniendo así tres viñetas seguidas, ilustran tanto el contenido de los versos, a saber, la capacidad de dos manos enlazadas a la hora de cambiar el mundo, como la repetición de «dos manos enlazadas» a lo largo del poema.¹² Asimismo, el ritmo binario o ternario de un poema puede materializarse por la repetición de tiras de dos o tres viñetas, que sirva para expresar unos paralelismos o unas anáforas.

La inserción de viñetas mudas en el cómic puede remitir, además, a las pausas, a los espacios en blanco en el seno de un poema, ya concretado por los intersticios que separan una viñeta de otra, como es el caso de «No puedo ser la mujer de tu vida porque soy de la mía» de Jorge Riechmann.¹³ En la primera tira, compuesta de tres viñetas, se puede apreciar una viñeta muda entre el primer verso del poema que le sirve de título y que aparece bajo la forma de una pintada que lee un hombre en una pared de la ciudad y la tercera, en la que ese mismo hombre le dice a una mujer: «No eres la mujer de mi vida..., eres la mujer que amo». La inserción de esta viñeta sin texto viene a materializar el tiempo de reflexión del hombre entre una escena y otra, lo que en el poema original aparece bajo la forma de un espacio en blanco. En otras obras, este tiempo de reflexión, que supone una pausa en el transcurso del poema, viene ilustrado por el cambio de un plano general a un primer plano, con especial enfoque en la cara del protagonista, como se da en la mayoría de las adaptaciones de Laura Pérez Vernetti.

Aunque el texto aparece citado, siquiera de manera parcial, en todas las obras estudiadas, los dibujantes pretenden, como afirma Pablo Auladell, transmitir, mediante la imagen, «la música original y la potencia poética del texto a las imágenes».¹⁴ Dejando de lado la cuestión de la capacidad de la imagen a la hora de traducir el significado del poema,¹⁵ es interesante ver cómo, mediante la estética del dibujo, se puede llegar a transmitir la atmósfera de la composición. Es particularmente significativo al respecto el cambio de estilos entre las adaptaciones, en *Mapa de los besos*, de distintos poemas sacados de varias obras de Ángel Petisme. Viene a ilustrar perfectamente la afirmación de

11 J. Riechmann y R. Uceda, *Versoñetas*, Madrid, Editorial de Libros en Acción, 2014, p. 47.

12 *Ib.*, p.48.

13 *Ib.*

14 «Pablo Auladell gana el Nacional de Cómic por “El paraíso perdido”», *El periódico*, 27 de octubre de 2016, disponible en <www.elperiodico.com>, acceso 30 de mayo de 2017.

15 Véase al respecto a C. Pegorari, «Le dialogue entre le mot et l’image dans les adaptations de la poésie à la bande dessinée», en A. Gonzalez-Raymond, F. Quero y M. Monteserín, *Normes, marges et confins: pratiques et écritures. Hommage au professeur Raphaël Carrasco*, Montpellier, PULM, 2017.

Pablo Auladell según la cual «cada historia necesita su lenguaje visual. En el cómic, el dibujo es casi una caligrafía, tiene que estar en consonancia con la obra».¹⁶

Si la creación de los neologismos *versoñetas*, *liricómic* o *poémic* puede tener su utilidad a la hora de distinguir la adaptación de poemas al cómic de los libros de poemas ilustrados o de las biografías dedicadas a poetas en el mercado editorial, no remite a la creación de un nuevo género. No indica un cambio en cuanto al formato o la estructura del cómic tradicional, aunque suponga una lectura diferente de la viñeta, como si se tratara de descifrar una metáfora, rompiendo así, de manera momentánea, con la lectura secuencial de la historieta. Esta lectura concede, además, una mayor importancia al estilo como soporte del significado, lo que nos permite afirmar que la adaptación de la poesía a este género se puede considerar como el equivalente de lo que llamaba Pasolini «la poesía del cine».¹⁷

16 T. Koch, «Pablo Auladell, Premio Nacional del Cómic 2016», *El País*, disponible en <www.cultu-ra.elpais.com>, acceso 25 de marzo de 2017.

17 «Quand Pasolini parlait du “cinéma de poésie” pour l’opposer au “cinéma de prose”, il cherchait à désigner, non pas une absence de narration, mais au contraire une forme poétique de narration, un cinéma qui adopterait “la technique narrative de la poésie” plutôt que “la technique narrative du roman”», en T. Groensteen, «Poésie», *Neuvième art*, n.º 2, 2016, disponible en <www.neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique77>, acceso 25 de marzo de 2017.