

2015 – I Congreso Universitario de Historietas. Grupo de lectura y estudio de historieta "Rorschach". Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE - UNLP). La Plata, 12 y 13 de noviembre. Título de la ponencia: Poesía y cómic en las obras de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) y Miguel Rep (Buenos Aires, 1961)".

Poesía y cómic en las obras de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) y Miguel Rep (Buenos Aires, 1961)

**por Facundo E. Giménez
(Universidad Nacional de Mar del Plata - Conicet)**

RESUMEN

Si bien las relaciones de adaptación, reescritura y transposición entre la literatura y el cómic son muy frecuentes, y sus similitudes y divergencias han sido problematizadas en numerosas ocasiones y desde diversas perspectivas, la relación específica entre el discurso poético y el historietístico, hasta el momento, resulta un espacio muy poco estudiado. El trabajo propuesto se dedicará, por una parte, a analizar las formas de apropiación del cómic desde la obra del poeta español Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950), y por otra parte, a examinar las modalidades de transposición del discurso lírico presentes en la obra del historietista argentino Miguel Rep (1961). La ponencia busca explicitar los modos de lectura implicados en ambas trasposiciones, lo que dejará en evidencia los puntos de contacto entre ambas textualidades y obviamente, sus distancias. Para ello, se abordarán ambos discursos desde las nociones teóricas de "transducción" (Dolezel, Maestro) y de "polisistema" (Even-Zohar), que permitirán entender, respectivamente, el carácter productivo de las lecturas (y sus reescrituras) y los puntos de contactos entre ambos sistemas semióticos.

No son pocos los estudios dedicados a analizar las relaciones de adaptación, reescritura y transposición entre la literatura y el cómic. Sin embargo, en la gran mayoría de los casos estas relaciones se ciernen estrictamente al género narrativo. Ello, evidentemente, se debe a que casi en su totalidad, las transposiciones tienden a realizarse a partir de este tipo de textos (novelas, cuentos, etc.), dejando en un segundo plano a otros géneros literarios como sucede con el poético. Como fuera, de la misma forma en que las artes plásticas se pliegan en los estilos del dibujo, lo poético aparece en el discurso del cómic insistentemente, desde su introducción caligráfica hasta su transposición pictórica. Prueba de ello parecen ser, por ejemplo, figuras retóricas como la metáfora que ingresan desde lo verbal hacia lo visual de la mano del tropo del ideograma, que como sostienen Roman Gubern y Luis Gasca, "en no pocos casos se trata de una traducción icónica de expresiones verbales comunes", o el monólogo dramático que se abre paso en los cartuchos de diversos cómic, como una voz que recorre las imágenes. Como fuera, la relación entre poesía y cómic parece haber sido olvidada por la crítica, tanto historietística como literaria y quizá sea necesario revisar algunos casos que iluminen este espacio tan poco visitado.

Las relaciones que establece la historieta con otras textualidades parecen estar en su naturaleza semiótica, al punto que numerosos teóricos han planteado su forma intermedial como rasgo distintivo, e inclusive Gil González ha llegado a sostener -refiriéndose a su relación con el cine- que se trata del eslabón perdido entre lo pictórico y lo audiovisual. Como fuera, si el

montaje alienta su acercamiento al cine, como podemos apreciar en films de respetuosa y quizá también mecánica transposición como la de *Watchmen* (2009) de Zach Snyder, y su unidad eminentemente narrativa (Eco, Barbieri) parece tomar su fuente de textos literarios previos, su relación con otros sistemas semióticos, aunque menos frecuentes u orgánicos, no es extraña y representa un espacio de lectura que pone a prueba las convenciones de cada sistema signico involucrado. En este sentido, las fronteras del cómic parecen establecerse menos como murallas erguidas sobre el mito de la especificidad que como membranas permeables que, en el contacto con otras textualidades, problematizan, ponen en juicio y reelaboran su naturaleza semiótica. Prueba de ello parece ser la vindicación literaria llevada a cabo en los ochenta bajo el ribete esplendoroso de "Narrativa gráfica", que creó Will Eisner y alentó luego el mercado editorial para referirse a obras notorias como las de Alan Moore o Frank Miller, o el muralismo historietístico que prolifera en diversas convenciones dedicadas al noveno arte. El cómic podríamos arriesgar, como producto de la Industria Cultural descrita con una lucidez de vuelo apocalíptico por Adorno y Horkheimer, funciona como una máquina de notable capacidad asimilativa que hace suya la literatura, las artes pictóricas, el cine, el periodismo y que a su vez avanza sobre otros sistemas semióticos haciendo que en ellos resuene su universo visual. El cómic busca su público y en su búsqueda va reconstruyendo diversos imaginarios lectores, desde la masividad hasta los objetos de culto y desde la comunicación de trazo claro hasta las más refinadas u oscuras y limitadas rarezas.

El problema teórico que implican estos desplazamientos y apropiaciones atañe a la forma en que los diversos sistemas semióticos funcionan y cómo se elaboran sus contactos. Roman Jakobson en su artículo "Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción" había diferenciado tres tipos de traducción: la intralingüística o parafraseo; la interlingüística, referida a la traducción a diversos lenguajes verbales; y la intersemiótica "la interpretación de los signos verbales por parte de un sistema de signos no verbales" (1958: 233). La traducción intersemiótica, que la lingüística había pensado para la relación de la literatura con el cine, el teatro y la música, hace evidente una circulación entre diversos sistemas signicos. Ello, a su vez, ha sido observado lucidamente por el teórico Lubomir Dolezel, en su artículo "Semióticas de la comunicación literaria" (1986), quien sostiene que los textos literarios no pueden pensarse aisladamente en la medida en que su preservación y supervivencia dependen de una cadena de transmisiones, cuya dinámica implica necesariamente una transformación. Esta transmisión con cambio es denominada por el teórico bajo el ribete de "transducción". Dolezel afirma que necesariamente la adaptación de un texto literario no puede entenderse como una decodificación pasiva; por el contrario se trata de un proceso activo en el que el texto previo se convierte en un texto nuevo, con reglas propias.

Este problema puede ser observado con claridad en la obra de Laura Pérez Verneti. La historietista española recientemente ha incursionado en la adaptación de diversos autores al

cómic, proponiendo una denominación híbrida y un tanto falsaria como la de "*poemics*" (2015), término que evidencia, sin embargo, la transmisión con transformación de la que hablaba Dolozel. La autora resume bajo este nombre jánico y previsiblemente novedoso el producto de una actividad de adaptación, cuyo resultado es un neologismo, un tanto extraño, en la medida en que si bien busca el acercamiento y fusión entre ambas artes, al mismo tiempo, deja entrever aquello que es irreductible o intranferible en los cruces entre la poesía y el cómic. Los textos de Vernetti -particularmente *Poemics*- se centran en el relato autobiográfico de diversos autores, de modo que el dibujo se impone como marco o dirección donde la palabra surge, como condensación, sin ironía:



En estas apropiaciones, el elemento lírico aparece escenificado en el despliegue del lenguaje pictórico. No se trata tanto de que la adaptación sea buena o malamente ejecutada, sino de poner en relieve cómo el cómic se apropia de lo lírico y lo desplaza a un espacio marginal: la palabra no deja de ser un elemento accesorio. Complemento en la supremacía de la imagen, su aparición queda subordinada y es, en cierta forma, gratuita. Decir *poemics*, en este sentido, no inaugura ningún género; como una propuesta frankestiana pone en evidencia, siniestramente, las costuras, las partes: el cuerpo, su organicidad, es lo monstruoso. Esta resistencia sin embargo no niega la comunicación entre ambas textualidades, si no que por el contrario deja ver hasta qué punto los prestamos reconfiguran los sistemas semióticos.

Even Zohar se ha detenido con notable precisión sobre este aspecto. Para el teórico israelí la cultura conforma un sistema sígnico complejo en el que conviven y circulan libremente los diversos polisistemas, sujetos a su vez en su interior a esta dinámica de tranferencias y prestamos (1979). Alejado de todo formalismo, esta teoría viene a proponer que los sistemas semióticos no pueden pensarse estáticamente desde su especificidad sino que por el contrario deben ser comprendidos dinámicamente a partir de sus desplazamientos. En este sentido, cuando Pérez Vernetti llama "*poemics*" a su obra recupera la noción de especificidad, olvidando

uno de los puntos más interesantes de su obra: la comunicación entre el sistema del cómic y el de la poesía.

A continuación analizaré dos formas complementarias en que se puede ver cómo funciona la transducción entre ambos textos, analizando las obras del historietista argentino Miguel Repiso (Rep) y del poeta español Luis Alberto de Cuenca.

Entre el homenaje y la indagación de lo lírico

Miguel Repiso o Rep (1961) es un historietista central en el campo cultural argentino. Su prolífica obra aborda diversos registros, que van desde el tono reflexivo hasta la denuncia política y desde la oscuridad expositiva hasta el didactismo y la ilustración por encargo. Desde hace más de una década ha estado produciendo, para la contratapa de diario *Página 12*, una tira titulada "El niño azul" donde aborda el discurso lírico a partir de diversos dibujos que evocan el sentimiento poético o que homenajean poemas y canciones. La serie -que hace más de una década amenaza con ser publicada en formato libro y que actualmente licita la editorial Azul, mediante el sistema de *profound*- se caracteriza, como la mayor parte de la producción repiana, por concentrarse en una o dos viñetas en un estilo más expresivo que preciosista. "El niño azul" aborda una serie de poéticas nacionales e internacionales, por lo general incluidas en el canon escolar (Olga Orozco, Bertold Brecht, Delmira Agustini, Roberto Santoro, Leonidas Lamborghini, Diana Bellessi, Hugo Mujica, Ernesto Cardenal). El propio Rep ofrece una explicación que evidencia su propia visión sobre la serie:

[El niño azul] es la libertad. No hay nada que se me asemeje en ese personaje, que no habla nunca y descubre permanentemente el mundo. Él tiene la actitud que todos quisiéramos tener frente a la vida y que la rutina termina por aniquilar.

Es, sin dudas, llamativa la elección de un personaje que encarne lo poético y que al mismo tiempo tenga prohibida la palabra. Para entender esta elección debemos analizar el título que propone Rep para la serie, que marida dos tótems de la poesía moderna. La infancia, por un lado, se encuentra vinculada a la búsqueda del espacio primigenio, previo a la instauración del orden burgués; se trata de una modalidad que podríamos resumir en el anhelo del poeta Rainer Maria Rilke: "La verdadera patria del hombre es la infancia". El azul, por otra parte, proveniente de la tradición modernista latinoamericana: traducción del francés *azur* que usara el poeta nicaragüense Rubén Darío para titular su primer libro y que designaría, a grandes rasgos, la búsqueda del ideal estético ("el ideal flota en el azul"). De este modo, podemos entender que la serie vincule por un lado el anhelo del descubrimiento, propio del niño, y que la búsqueda del ideal estético suspenda lo verbal, lo deje mudo.

Sin embargo, más allá de la mudez de este personaje, la palabra ingresa insistentemente en la viñeta y disputa con el dibujo un lugar central. Se trata de la palabra del otro (de la tradición poética) y del lugar común. Los textos del "Niño azul" disponen dos espacios o planos donde se problematiza el ingreso de lo poético. En este sentido podemos apreciar dos registros: el del homenaje, donde el dibujo es captado por la caligrafía, donde la letra se impone y dicta sobre un trazo que alternativamente obedece o reacciona, es decir, donde la tradición lírica dicta; y otro, paradójicamente, el que no homenajea a poetas, y que se adentra en una fenomenología de lo poético y donde el niño azul descubre su anatomía.

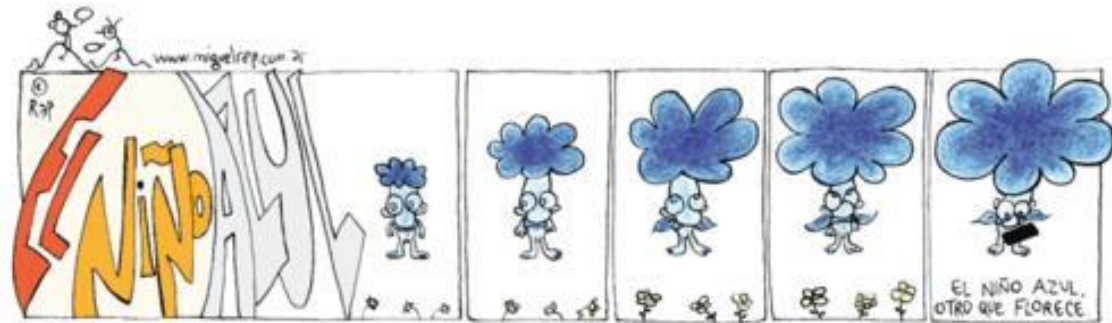
Como decía, el gran problema que escenifica esta serie es como comprender lo poético. ¿La experiencia poética solamente puede vehiculizarse verbalmente? ¿En qué medida se puede emparentar el lirismo plástico con el literario, lo lingüístico y lo no lingüístico?

El ingreso de textos poéticos implica un proceso intencional de recorte del material previo. Tomemos el caso de la tira que realiza sobre el breve poema "Vagaba por las calles" de Luis Huidobro:



La selección del texto podría recriminarse poco representativa de un poeta tan lejano de lo figurativo como el autor del poema "Horizonte cuadrado". Sin embargo, la representación rural de "las calles de una ciudad helada" parece indicar un tono irónico, que se ve rematado por el hecho de que el niño sea llevado por un caracol. Los versos asaltan la viñeta y se compenetran con el cielo y la tierra; se hacen un espacio en el dibujo, lo interrumpen (como podemos apreciar principalmente en la parte superior izquierda) como si se tratará de un cuerpo extraño que trae en la recepción un punto irreconciliable: ¿qué leer el poema o el dibujo? ¿hay ciudad o hay campo?

Por otra parte, existe una serie de cómics del niño azul que parecen indagar en una fenomenología de lo poético. Se trata de aquellas tiras en las que el niño azul somatiza ciertos tropos del lenguaje coloquial:



Este niño cianótico, si no sordo, evidentemente mudo, a su vez debe padecer en su anatomía la encarnación del lenguaje que, entre otros castigos, le hace hinchar las manos y florecer el pelo. Parfraseando la interpelación becqueriana podríamos -si hablara, eso sí- adjudicarle la frase "poesía soy yo". Es que este niño somatiza la imagen poética, entendida en los términos en que la definían los formalistas rusos, es decir, como el extrañamiento del lenguaje práctico.

En ambos casos, la letra dispuesta en la viñeta abre un espacio conflictivo, que pone en discusión los modos de lectura inherentes a la poesía y el cómic. En primer lugar, el homenaje se resuelve en un contrapunto receptivo. En segundo lugar, la producción poética se escenifica en el cuerpo del personaje. La pregunta que podríamos hacernos es cuál de las dos modalidades resulta una mejor adaptación de lo lírico en el cómic. Por un lado, la evidente introducción del poema parece resistirse a ingresar en el cuerpo textual del cómic: reconocemos el soporte verbal pero resulta extraño; nos exige una mirada estrábica. Su efecto reside, podríamos pensar, menos en el descubrimiento poético que en el reconocimiento de la tradición literaria. Por otro lado, la introducción de expresiones coloquiales se aleja de la especificidad poética, si la comprendemos -no quiero dejar de insistir- como los formalistas rusos. De este modo, el foco parece desplazarse al dibujo, que es el espacio sobre el cual va a recaer la imagen poética que, en consecuencia, abandonará su soporte verbal. Podríamos decir que la introducción de poemas o canciones en el cuerpo del texto, paradójicamente, no garantiza un efecto poético, y que la adaptación de la poesía en el cómic se ejecuta mejor cuando sus mecanismos también son, utilizando la expresión de Dolozel antes explicada, transducidos.

De la letra al trazo

La introducción del discurso del cómic también ofrece sus dificultades si lo pensamos desde el punto de vista de la poesía. Uno de los autores que se ha dedicado con mayor insistencia a establecer puentes entre ambas artes es el poeta español Luis Alberto de Cuenca, quien luego de atravesar en los setenta una etapa caracterizada por el culturalismo hermético, en los ochenta definió el giro de su poesía hacia la comunicación con el rótulo de "línea clara", término proveniente de la tradición del cómic franco-belga.

Durante los setenta, la poesía en España se caracterizó por el ingreso de materiales novedosos, provenientes principalmente de la cultura de masas, como el cine, la televisión, la literatura policial y el cómic. Esta apertura, sin embargo, fue canalizada bajo un signo elitista que buscaba un lectorado reducido. Los textos poéticos de la época tamizaban con hermetismo y oscuridad la lengua franca que había producido la industria cultural, subvirtiendo su lógica de accesibilidad como una forma de resistencia -podríamos discutir- que instaurada en el lenguaje poético buscaba rivalizar con el aparato estatal franquista. En este contexto de producción, podemos encontrar la primera referencia al cómic, en un poema como "In the day of King Arthur" perteneciente al poemario *Elsinore* (1972):

In the Days of King Arthur

*Again and again the terrible sword rises
and falls, gleaming wet in the sunlight*

Las Islas de la Bruma
no Hastings
la diadema real
sus atributos inmisericordes

A
l
e
t
a

no hay futuro
tu cabeza en mi hombro

a
t
e
l

A (1972; 26)

Más allá de la complejidad del poema -propia, como decíamos, del aire de la época-, lo que interesa analizar son los dos primeros versos, pertenecientes al cómic de Harold Foster, *Prince Valiant in the Days of King Arthur* (1937). Se trata de una referencia literal a la historieta, que podemos hallar en la publicación de 1938, "The singing sword", la segunda historia o volumen de *Prince Valiant*. Es el momento en que Val toma posesión de su espada,

para que su antiguo enemigo, el Príncipe Arn, -ahora unidos por el espanto- pueda rescatar a Ilene de los brazos de una horda vikinga:

Now again and again the terrible sword rises and falls, gleaming wet in the sunlight, and above the roar of the waters and the clashing of arms can be heard Val's ringing battle-cry, "For Ilene" (el subrayado es nuestro) (Foster, 1938; 21)

[Ahora, una y otra vez, la terrible espada se eleva y cae, brillando húmeda en la luz del sol, y sobre el rugido de las aguas y el estruendo de las armas, puede ser oído el grito de Val en la batalla, "por Ilene"]

La trasposición no solo implica el uso de un idioma foráneo, exótica elección si tenemos en cuenta que el poeta ha confesado leer el texto en español, sino también la descontextualización de la cita textual, que aparece como un objeto extraño, a caballo entre la glosa y el epígrafe, entre el adentro y el afuera. En otras palabras, este tratamiento del cómic exige un lector iniciado, que reconozca, de la misma forma que el lector de las tiras de Rep reconoce la tradición literaria, el objeto cultural en su circulación original y que pueda descubrir, en ese circuito el detalle, el fragmento, la letra en el dibujo. La réplica exacta de la palabra del cómic se transforma, de este modo, en una forma subvertir el pacto lector de la cultura de masas.

Como decíamos previamente, la poesía luisalbertiana va a experimentar un giro hacia la comunicación en los años ochenta que va a ser calificado por el propio Cuenca en términos historietísticos con el nombre de "línea clara". Este término fue acuñado, a fines de la década del '60, por el diseñador holandés Joost Swarte para caracterizar un estilo gráfico de historieta en el que predominaba el dibujo plano sobre el volumen, el ángulo sobre la recta, la luminosidad sobre el sombreado, rasgos todos que apuntaban a lograr un efecto de aparente sencillez. A continuación podemos ver el uso que le da Cuenca, en su poesía, a dicha noción:

Línea clara

Dicen que hablamos claro, y que la poesía
no es comunicación, sino conocimiento,
y que sólo conoce quien renuncia a este mundo
y a sus pompas y obras -la amistad, la ternura,
la decepción, el fraude, la alegría, el coraje,
el humor y la fe, la lealtad, la envidia,
la esperanza, el amor, todo lo que no sea
intelectual, abstruso, místico, filosófico
y, desde luego, mínimo, silencioso y profundo-.
Dicen que hablamos claro, y que nos repetimos
de lo claro que hablamos, y que la gente entiende
nuestros versos, incluso la gente que gobierna,

lo que trae consigo que tengamos acceso
al poder y a sus premios y condecoraciones,
ejerciendo un servil e injusto monopolio
Dicen, y menudean sus fieras embestidas.

Defiéndenos, Tintín, que nos atacan (2007; 13)

El texto, si bien recupera a la figura central de Tintín, no replica las palabras del cómic ni su guión. Ello se debe a que la operación que realiza Cuenca es la de transposición de un recurso propio del cómic como el trazo. De la misma forma que Rep recupera el extrañamiento poético a partir de la ilustración, Cuenca hace del trazo claro o línea clara una modalidad del discurso lírico. De este modo, el poema, y su obra en general, va a adoptar, en una operatoria magistralmente ejecutada, determinadas estrategias discursivas cuyo fin será proponer una poesía cuya legibilidad se emparente, con sus obvias distancias, con un público masivo como el del cómic. La apropiación que el poeta español realiza de dicha noción, entonces, supone, en principio, una apuesta por la nitidez expresiva (un "hablar claro") y al mismo tiempo un trabajo minucioso sobre los moldes tradicionales, revelando una marcada preocupación por la *tekné* del poema, es decir, por su proceso de construcción. Podemos, en este sentido, comprender un cambio en la modalidad de la transposición de la letra, entendido como espacio verbal y secundario en el cómic, hacia el trazo, entendido como forma constructiva, amparada en determinados procedimientos específicos.

Para concluir, podemos decir que, en los dos casos que analizamos -dos cruces complementarios-, las formas de adaptación exponen dos modalidades, paralelas, en las que la adaptación de lo lírico y lo historietísticos se produce, por un lado, a partir del ingreso -interpelado o no- del material previo, sin que ello represente un reajuste del sistema semiótico receptor, y por otro en el que este ingreso produce una transformación. Ello deja en evidencia que no podemos pensar estos dos sistemas regidos bajo la noción de especificidad sino en un contacto que los enriquece. Para que lo lírico emerja en lo historietístico debe transformarse en trazo y para que lo historietístico aparezca en lo poético debe transformarse en construcción textual.