

***Blast*, el cómic poético *néo noir* de Manu Larcenet**

Adela CORTIJO TALAVERA

Universitat de València

adela.cortijo@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-8407-2156>

Resumen

Los cuatro volúmenes que componen *Blast* (2010-2014) de Manu Larcenet son un caso complejo de cómic poético –una aproximación al medio que ha irrumpido con fuerza recientemente– porque se sitúa en una encrucijada entre la estética del *néo noir* y la poesía visual con el fin de mostrar la deconstrucción identitaria de un personaje bipolar. Los textos e imágenes sirven de apoyo y, al mismo tiempo, de contrapunto climático, a una historia de *thriller* sórdido, contada a través de analepsis y de un viaje interior y exterior, en el que Polza Mancini, el narrador y personaje principal, desvelará su frágil naturaleza psíquica en oposición al peso gravitatorio de su cuerpo gracias a la potencia, las rimas y las metáforas del dibujo.

Palabras clave: cómic poético, *néo noir*, poesía visual, contrapunto.

Résumé

Les quatre volumes qui composent *Blast* (2010-2014) de Manu Larcenet constituent un cas complexe de bande dessinée poétique – une approche du médium qui a éclaté avec force récemment – car il se place à la croisée des esthétiques du néo noir et de la poésie visuelle afin de montrer la déconstruction identitaire d'un personnage bipolaire. Les textes et les images servent de support et, en même temps, de contrepoint climatique, à une histoire de *thriller* sordide, racontée à travers des analepses et d'un voyage intérieur et extérieur, dans lequel Polza Mancini, le narrateur et personnage principal, révélera sa nature psychique fragile en opposition avec le poids gravitationnel de son corps grâce à la force, les rimes et les métaphores du dessin.

Mots-clés: bande dessinée poétique, néo noir, poésie visuelle, contrepoint.

Abstract

The four volumes that make up *Blast* (2010-2014) by Manu Larcenet are a complex case of poetic comics –an approach to the medium that has recently burst into force– because it is situated at a crossroads between the aesthetics of *néo noir* and visual poetry with in order to show the identity deconstruction of a bipolar character. The texts and images serve as support and, at the same time, as a climatic counterpoint, to a sordid thriller story, told through analepses and an internal and external journey, in which Polza Mancini, the narrator and main

* Artículo recibido el 28/05/2024, aceptado el 28/09/2024.

character, will reveal her fragile psychic nature in opposition with the gravitational weight of her body thanks to the power, rhymes and metaphors of drawing.

Keywords: comics poetry, *néo noir*, visual poetry, counterpoint

Sin duda soy yo un bosque y una noche de árboles oscuros:
sin embargo, quien no tenga miedo de mi oscuridad
encontrará también taludes de rosas debajo de mis cipreses.
Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (1883)

1. El cómic en expansión: el cómic poético

Hasta no hace mucho tiempo casi todas las relaciones teóricas establecidas entre la literatura y el cómic se centraban en aspectos narratológicos comunes o en la capacidad narrativa y secuencial de este último¹, hasta el punto de enarbolar a menudo la etiqueta «novela gráfica» como un intento de prestigiar al medio e, incluso, como un reclamo comercial. No obstante, en aproximaciones y estudios recientes se potencia la ligazón intrínseca de la historieta con la expresión poética, al tiempo que se acepta, cada vez más, la incapacidad de definir y la inoperancia de limitar a este medio de expresión tan poliédrico. Hecho del que se hace eco Thierry Groensteen al considerar la «solidaridad icónica» como un principio constitutivo del cómic. La apuesta narrativa y la visión estructuralista del lenguaje de la historieta que presentara en su famoso ensayo *Système de la bande dessinée* (1999) se afina y articula en estudios posteriores como *Un objet culturel non identifié* (2006), *Bande dessinée mode d'emploi* (2007), *Bande dessinée et narration* (2011) y *La bande dessinée et le temps* (2022). En ellos, el autor incide en una apertura de las fronteras formales y semióticas a la hora de plantear la creación y la recepción del medio. Como afirma Álvaro Pons (2019) en «Poesía gráfica, cuando la expresión gráfica no necesita ser narrativa» en *Tebeosfera*:

Se puede llegar incluso a la ausencia absoluta de intención narrativa desde la abstracción pura, pero también a que esa solidaridad entre las imágenes establezca reglas rítmicas y cadencias propias de la poesía. La poesía gráfica nace de forma natural de la propia esencia compositiva y sinestésica de la historieta, que puede producir y sugerir diferentes emociones y sensaciones, desde las auditivas a las cromáticas (Pons, 2019: en línea).

¹ Autores como David Kunzle en *History of the Comic Strip* (1990), Harry Morgan en *Principes de littératures dessinées* (2003) o Charles Hatfield en *Alternative comics: An Emerging literature* (2005) han insistido en la naturaleza narrativa del cómic.

De hecho, los componentes propios del lenguaje del cómic pueden asimilarse a los elementos constitutivos de la poesía: la musicalidad, el ritmo o la rima ligada a la secuencialidad y a la cadencia de las repeticiones de imágenes en las viñetas. Las calles² o las separaciones en blanco entre viñetas semejarían la disposición de los versos o el diseño de las viñetas en la plancha, la forma del poema. Y cabría considerar la equiparación a las figuras retóricas poéticas de los tropos visuales en forma de hipérbolos, metáforas, aliteraciones, metonimias o anáforas dibujadas.

La teórica Tamryn Bennett optó, en 2014 –en «Comics Poetry Beyond ‘Sequential Art’», en la revista *Image [é] Narrative*–, por el concepto y la etiqueta de *comics poetry*, de poesía en cómic o cómic poético, frente a *graphic poem*³, *poetry comics*⁴, *graphic poetry*⁵ o *comic-as-poetry*⁶. La estrecha relación que estableció entre cómic y poesía fue avalada con anterioridad por Brian MacHale en 2010, en «Narrativity and Segmentivity or Poetry in the Gutter», y abrió un nuevo campo de exploración en este medio.

Las conexiones existentes, tanto creativas como teóricas, entre cómic y poesía se encuentran hoy en día en plena expansión y son un objeto de estudio relativamente reciente para los estudiosos del medio⁷. De este modo, el cómic deja de compararse únicamente, como había sido habitual, con la narrativa literaria o con el lenguaje cinematográfico y –junto al auge actual de cómics abstractos y de carácter contemplativo– lo hace con la poesía gracias a todas sus posibilidades expresivas y a su capacidad de zafarse de cualquier constricción y definición.

En Francia existe una tradición de poesía visual, ligada a la escuela surrealista, con antecedentes como *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*⁸ (1896) de Mallarmé

² La «calle», para Scott McCloud (1993), es una suerte de limbo en el que la mente del lector aúna dos imágenes y las convierte en una sola idea. Sería el equivalente gráfico de un *raccord* en el montaje cinematográfico.

³ Etiqueta acuñada por Derik Badman en 2012.

⁴ Etiqueta propuesta por Alex Dueben en *The Comics Journal* en 2012.

⁵ Denominación propuesta por Steven Surdiacourt en «Graphic Poetry: An (im)possible form?» en *Image [é] Narrative* (2012).

⁶ Etiqueta acuñada por Rob Clough en *The Comics Journal* en 2009.

⁷ En ese sentido, cabría citar las jornadas propiciadas por el proyecto europeo (iCOOn-MICS) CA19119, «Investigation on comics and graphic novels in the iberian cultural area», 2020-2024, con la Jornada *Poesía visual y poesía gráfica* en la Université Clermont Auvergne, en mayo de 2023 y la *Jornada internacional de poesía gráfica en el cómic ibérico*, en la Universitat de València, en junio de 2023. Así como la publicación: *Poesie visuelle : l'expérimentation en question(s)*. Suivi du catalogue de l'exposition *ExPoEx* (Clermont-Ferrand, 16/11/2017-07/02/2018) (2022).

⁸ «*Le Coup de dés* de Mallarmé, en tentant “d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé”, nous a révélé cependant que l'écriture occidentale ne s'était pas vraiment coupée de ses origines iconiques» (Christin, 2009: 3).

o los *Calligrammes*⁹ (1918) de Apollinaire, en la que se reconocen indicios comunes al dibujo y la tipografía. Una poesía visual abordada por Willard Bohn en *Reading Visual Poetry* (2013) y además, como asegura Tamryn Bennett en «Cómico poético: el arte de lo posible», el cómic poético es influenciado por la poesía concreta, la poesía visual y la poesía ilustrada. La segmentación propia de la historieta no es única o necesariamente un recurso narrativo sino que propicia las analogías y asociaciones multidireccionales de elementos visuales repetidos en secuencias rítmicas¹⁰.

El objeto del presente estudio es analizar las múltiples posibilidades del tratamiento poético que plantea Manu Larcenet en su tetralogía *Blast* (2009-2014), al combinar la poesía de sus dibujos y sus reiteraciones rítmicas con un eje temático y genérico propio del polar, de manera que propone una aproximación original al cómic poético combinado con un género o más bien una estética narrativa contemporánea *néo noir* muy codificada. *Blast* es una obra que se articula en cuatro volúmenes¹¹: Vol. 1 «Grasse Carcasse» (2009), vol. 2 «L'Apocalypse selon Saint Jacky» (2011), vol. 3 «La Tête la première» (2012) y vol. 4 «Pourvu que les Bouddhistes se trompent» (2014). Y en ellos modula y perpetúa una antítesis estilística constante, textual e iconográfica, en la que el lector se desliza y se deja atrapar como en una tela de araña. Esta historia, en la que opera la poesía visual, se sitúa en una interesante encrucijada entre el hiperrealismo más tremebundo y la contemplación poética. Entre el espacio urbano, deíctico, del *hic et nunc*, propio del género negro, del policíaco contemporáneo y la naturaleza misteriosa, oscura, ligada a la sencillez y la observación minimalista pero con resonancias romántico-rusonianas.

2. *Blast* en el contexto de la obra de Manu Larcenet

Blast (2009-2014) es un relato que se teje a través de una urdimbre de ejes cronológicos. Se nos cuenta la historia del personaje principal, Polza Manzini, un escritor gastronómico, de 38 años y 140 kg, que aparece *in medias res* en una sala de interrogatorios, acusado de asesinar a una joven, Carole Oudinot.

⁹ Cabría señalar la existencia de cómics experimentales influenciados por los *Calligrammes* como, por ejemplo: *How to Be Everywhere* (2007) de Warren Craghead.

¹⁰ En ese sentido, es interesante consultar el artículo de Olivier Deprez «Le regard comme projet intersémiotique. Une approche théorique»: «[...] les théoriciens et les praticiens d'aujourd'hui parviennent à maintenir un dialogue franc et ferme entre les différentes disciplines. Un tel dialogue n'étant possible qu'à partir du moment où les distinctions sont établies et affirmées. La part du visible et du lisible est maintenue, mais contrairement à Ricardou, l'ouverture du visible au lisible et inversement est affirmée et assumée au-delà de la spécificité des signes. La faculté des signes à s'agencer en fonction de systèmes sémiotiques différents est mise en avant» (Deprez, 2001: en línea).

¹¹ *Blast* se compone de cuatro volúmenes de unas 200 páginas cada uno, editados por Dargaud a lo largo de cuatro años. En España fueron traducidos y editados por Norma: vol. 1 «Bola de grasa», vol. 2 «El apocalipsis según San Jacky», vol. 3 «De cabeza» y vol. 4 «Ojalá se equivoquen los budistas».

La confesión de Polza Mancini progresa a intervalos en el presente, a través de las interpelaciones y del diálogo pero, sobre todo, gracias al monólogo del propio Polza frente a los dos policías que lo interrogan. Su crónica está salpicada de numerosas analepsis o *flash-back* en los que Polza nos cuenta, a nosotros y a los policías, su viaje iniciático tras la muerte de su padre, su deambular, y sus *trips* o viajes psicotrópicos que él denomina «blast», explosiones u ondas expansivas que pulverizan su interior a los que accede a través del consumo inmoderado de drogas y/o alcohol. Esos momentos de éxtasis o hierofanías personales son representados, frente al blanco y negro del resto de viñetas, con dibujos a color, realizados por las hijas de Larcenet, que intervienen con sus trazos infantiles a modo de *cadavre exquis*, sin conocer el antes y el después de la historia.

Polza es un personaje extremadamente complejo, desmesurado, inclasificable, agresor y agredido, que cuestiona la norma y pretende aislarse del resto de la humanidad y buscar refugio en la naturaleza –en su lado salvaje, animal– y en las drogas. Así consigue experimentar el *blast*, un lapsus de tiempo y un universo paralelo de trascendencia mística, en el que consigue experimentar una absoluta levedad, y que finaliza con la presencia imponente de un moái¹², tan misterioso y simbólico como el monolito del film de Kubrick.

Larcenet ofrece –como hará en los dos tomos de *Le rapport de Brodeck* (2015 y 2016)– una estructura narrativa especular compleja, en *mise en abyme*, con diferentes narratarios, ya que en el epílogo, al final del cuarto volumen, descubriremos piezas fundamentales para la resolución del *puzzle* narrativo gracias a que los policías cuentan a su vez su historia a un periodista. *Blast* es una obra catedralicia, imbricada, ligada desde el primer volumen hasta el cuarto y releída o interpretada en un epílogo bajo otro punto de vista, contada de nuevo, años más tarde, desde la perspectiva de aquellos que la han escuchado. Los lectores/espectadores seguiremos hasta casi el final, durante esos cuatro volúmenes, la versión del protagonista y, tras la muerte de Polza, los policías ofrecerán la suya y nos confrontaremos a una realidad vista desde otro prisma.

Por otro lado, la intriga se sitúa, en los cuatro tomos, en un vaivén continuo entre el horror y el reencuentro con la naturaleza y avanza gracias a figuras poéticas visuales que se asientan en antítesis, en metonimias y metáforas hiladas. Estas figuras

¹² Un moái (del rapanui: *moai*, «para ser») es una estatua monolítica con forma humana que se encuentra en la isla de Rapa-Nui, en la Polinesia. Parece que se trata de una representación de los antepasados de los habitantes nativos de la isla: los rapanui. La mayoría de los moái fueron labrados en toba del volcán Rano Raraku, donde hay más de cuatrocientos moái en diferentes fases de construcción. El período histórico comprende entre los siglos IX y XVI. Prácticamente todos los moái estaban situados sobre una plataforma o altar ceremonial, llamada «ahu» pero fueron posteriormente derribados por los isleños nativos en el siglo XV. Su significado sigue siendo un misterio, pero la teoría más extendida es que eran representaciones de los antepasados que proyectaban su «mana» o su poder sobrenatural sobre sus descendientes.

sirven de hilos conductivos con distintos nudos o enlaces que, en ocasiones se rompen y otras se reanudan, creando ritmos y rimas de elementos simbólicos que se repiten.

Me propongo reflexionar y mostrar cómo en esta obra arquitectónica, llena de indicios y señales que Larcenet expone desde el principio para que el lector se sienta partícipe de la intriga, es crucial el uso que hace de la poesía visual. Su presencia es pertinente para mostrar aquello que es inefable e incomprensible, como es el comportamiento de Polza, de ese personaje rotundo, sociópata/psicópata, que se autolesiona desde la niñez.

Manu Larcenet utiliza la situación del *huis clos* del interrogatorio para colocar al narrador protagonista en un cronotopo limitado que él distiende a su ritmo y nos obliga a escucharle tanto si dice la verdad como si miente. «La vérité est plus facile à dire qu'à entendre», espeta Polza con la figura del impertérito moái detrás suyo (*Blast* I: 204). Polza bascula entre reflexiones metafísicas sobre la condición humana y desvaríos sobre la exaltación del estado salvaje ligado al viaje y la naturaleza. Así resulta difícil comprender a un personaje incoherente que se balancea sin cesar entre la lucidez y la locura y ahí es donde entra en juego el recurso poético. Por otro lado, existe también un cierto componente autobiográfico, ya que Larcenet vehicula en su obra ciertas obsesiones vitales propias como son las relaciones familiares difíciles, la bipolaridad, el frágil desequilibrio entre cordura y locura, o la dicotomía entre la ciudad y la naturaleza, o entre lo social y lo salvaje, que se aprecia en la concisa representación gráfica que hace del espacio urbano o del trazo caricaturesco que caracteriza a los personajes humanos en comparación con los detalles naturalistas o hiperrealistas de los paisajes y animales que el protagonista encuentra en su travesía.

Manu Larcenet establece en sus entrevistas un pacto autobiográfico, en cierta medida, y asegura que comparte rasgos con el protagonista, Polza Mancini, como pueda ser su tendencia a engordar o su bipolaridad. En una entrevista concedida a Vincent Brunner, publicada en *Télérama*, en junio del 2016:

J'ai une maladie bipolaire, que j'ai tendance avec l'âge à accepter. Il y a 7 ans, j'ai senti que ça allait mieux, et que je ne pourrais plus raconter cette douleur-là. Ce que j'ai fait c'est que j'ai plus ou moins arrêté mon traitement pendant le temps de *Blast*. Après, j'ai repris le cours de ma vie. Comme prévu, ça va vachement mieux. Si tu relis la série, elle est bâtie comme ma maladie. On passe de grandes scènes bucoliques à des scènes affreuses, et on repart sur des scènes de joie intense. Si j'arrivais à l'atelier le matin le moral dans les tréfonds, l'histoire qui s'en suivait était noire. Quelques jours après, j'avais repris du poil de la bête. *Blast* a presque été une vérification graphique de cette fameuse sinusöide de la maladie. Heureusement, j'allais toutes les semaines chez le psychiatre. Si j'avais été seul et sans traitement, je me serais fait très très mal. Là, ça été juste un petit peu. Je suis content

d'avoir laissé une sorte de témoignage qui ne soit pas purement de l'autobiographie ni du roman [Transcripción de las palabras de Manu Larcenet] (Brunner, 2016).

La relación de Larcenet con los miembros de la *Nouvelle bande dessinée* o del atelier Nawak y el atelier des Vosges¹³, como Joann Sfar, Christophe Blain o David B. o con los autores de la editorial L'Association, como Lewis Trondheim o Jean-Christophe Menu, reforzaron el carácter autobiográfico de sus cómics¹⁴. Su autografema se focaliza no solo en la bipolaridad sino también en la conciencia de su corporeidad no normativa. Julie Gaucher en «Le corps dans *Blast* de Manu Larcenet» señaló que:

Dans une interview accordée au *Figaro* en avril 2013, Manu Larcenet convient que « depuis des dizaines d'années, [il se] passionne pour le corps, plus particulièrement la relation au corps ». Effectivement, publié en 1997, *Dallas Cowboy* met en scène un personnage dont le physique peu gracieux bafoue les normes corporelles admises tacitement par la société. Dans *Le Combat ordinaire* (2003-2008), le personnage principal, Marco, souffre de crises d'angoisse qui trouvent une expression physique (Gaucher, 2015: 70).

Frente a la pesadez evidente de su cuerpo, el impulso de Polza se dirige hacia la levedad y el movimiento y, en ese sentido, se lanza a un continuo viaje de fuga. Al inicio del relato encontramos una cita de Jacques Brel ya que, en 1967, cuando se despidió de los escenarios, al preguntarle un periodista de qué huía, este le contestó: «Quand quelqu'un bouge, les imbéciles disent qu'il fuit» (*Blast* I: 93).

¹³ A partir de los años 90 del siglo XX surge en Francia el movimiento de la *Nouvelle Bande dessinée*, ligado a un grupo de autores que, como sucediera en el cine con la *Nouvelle Vague* de los años 60', reivindican el concepto de cómic de autor. El grupo denominado Atelier Nawak, estaba compuesto por autores que compartían espacio o atelier en el nº 44 de la rue Quincampoix en París desde 1992 y que se trasladaron, en 1995, a la Place des Vosges. El grupo estaba compuesto por Lewis Trondheim, Brigitte Findakly, Dominique Hérody, Karim, Laurent Vicomte, Thierry Robin. Y más tarde por Jean-Pierre Dufour, David B., Jean-Christophe Menu, Jean-Yves Duhoo, Tronchet, Christophe Blain, Joann Sfar, Emmanuel Guibert, Émile Bravo y Marjane Satrapi.

¹⁴ Como indica Jacques Dürrenmatt en *Bande dessinée et littérature* (2013), en el capítulo dedicado a la «Autoficción» en el que hace hincapié en la producción del autobiocómic ligado a L'Association y a otras editoriales independientes como Frémok: «[...] à travers les expériences vécues de leurs protagonistes (*Approximativement* de Lewis Trondheim et *Livret de famille* de Jean-Christophe Menu), des récits familiaux qui puisent leur justification dans la confrontation « réelle » de l'auteur à la maladie d'un proche (*L'Ascension du Haut Mal* de David B. et *Pilules bleues* de Frederik Peeters) ou à l'absurdité d'un régime politique tyrannique (*Persépolis* de Marjane Satrapi), deux journaux intimes centrés sur des déboires sentimentaux (*Journal* de Fabrice Neaud et *L'Épinard de Jukiko* de Frédéric Boilet)» (Dürrenmatt, 2013: 195).

Las referencias a este poeta de la canción o a Rimbaud, al poeta de la errancia, evidencian alusiones poéticas constantes a la huida, como en los poemas *Le bateau ivre*¹⁵ o en *Ma bohème*¹⁶.

Además, en *Blast* se despliegan imágenes poéticas que sirven de apoyo y al mismo tiempo de contrapunto climático a una historia de *thriller* psicológico, de *film noir* sórdido, con una determinada estética o ambiente sacrificial contada de manera fragmentada y retrospectiva.

Existe una codificación compleja de instantes de una extrema cotidianidad prosaica, que rallan el feísmo, el vacío y, por otro lado, en contraste continuo, una belleza poética que emana de la simplicidad de la naturaleza; ambos tejen, con ritmo musical, una serie de temas obsesivos: La muerte del padre, representado como un pájaro, la deambulación, la evanescencia del paso del tiempo mostrado con una cadencia visual, como un paisaje a través de una ventana, o la angustia y el dolor que explotan en la violencia más extrema o en la autolesión.

Desde el primer volumen se hacen alusiones y bromas irónicas acerca del carácter poético de esta historia de un asesino, de un enfermo mental que no es consciente de serlo. La poesía se liga a la falta de moral, al anti sistema: «Et ce qui est fascinant, c'est qu'entre ces deux pôles, il n'y a pas trace de morale, d'éthique ou même de justice...» (*Blast* I: 73). En otra viñeta: «... Là où vous vous réduisez à la loi, je ne me conforme qu'à la nature... [...] et la justice n'existe pas, dans la nature !» (*Blast* I: 73). «C'est vraiment pas un poète votre collègue !» (*Blast* I: 79).

Frente a la rapidez discursiva, incluso al *brio* de los interrogatorios, o la agudeza del protagonista, la inmovilidad y el silencio de la naturaleza y la poesía visual ligada a la observación muda¹⁷. Y es que, como sucederá también en *Le rapport de Brodeck* (2015-2016), Manu Larcenet entrelaza los dibujos con la poesía y el silencio, y avanza en el hilo narrativo solo a través de la imagen. Julie Corsin (2020) hace alusión, en su artículo sobre esa obra de Larcenet, «L'adaptation du *Rapport de Brodeck* : une figuration fidèle à l'original», a Dominique Bonnet (2012: 66) que señala una «geografía del silencio», esa «narration du silence [et] de l'allusion», en la que se mezclan

¹⁵ «Je sais les cieus crevant en éclairs, et les trombes // Et les ressacs et les courants : je sais le soir // L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes, // Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ! // J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies, // Baisers montant aux yeux des mers avec lenteurs, // La circulation des sèves inouïes, // Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !» (Rimbaud, *Le Bateau ivre*).

¹⁶ «Mon unique culotte avait un large trou. // – Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course // Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse. // – Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou // Et je les écoutais, assis au bord des routes, // Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes // De rosée à mon front, comme un vin de vigueur» (Rimbaud, *Ma Bohème*).

¹⁷ Entre los referentes cinematográficos de Larcenet, que él cita en las entrevistas, se encuentra Jim Jarmusch, por sus historias esquemáticas, con muchos silencios, y que se asientan con el ritmo.

«vide et rien, souffrances imaginées, souffrances imaginaires [et] non-dits» (Bonnet, 2012: 66).

Por otro lado, con una gran riqueza intermediática, se pueden identificar guiños a la poesía literaria, como es el caso concreto de *Une charogne*¹⁸ de Baudelaire (*Blast* I: 102-103). En viñetas verticales se alude al retorno a la tierra, a la materia, con el canto de los pájaros y el bullir de los insectos. «Le silence comme la solitude sont des inventions poétiques...» (*Blast* I: 102). O, en otra viñeta: «Il suffit d'une nuit allongée sur le sol de la forêt pour s'en convaincre!» (*Blast* I: 102); «Une vie poissonneuse et rampant vibré sous l'humus...» [...] «– Je pouvais l'entendre tout autour de moi, craquer, suinter, dégringoler, crier, piauler, ruisseler...» [...] «Le sol grouillant était devenu un immense animal nocturne secoué de soubresauts inquiétants» [...] «De l'entêtant silence crépusculaire, il ne restait rien, avec l'arrivée de la fraîcheur, l'agitation devint frénésie» (*Blast* I: 103).

La naturaleza se extiende a través de las planchas a fondo perdido y representa el *spleen* y el ideal de Polza. «Le ventre contre le sol, je sentis la grouillante marche du monde» [...] «– Je fus soulagé de voir qu'elle me ressemblait = elle ne s'apaise jamais» (*Blast* I: 104). «Il dit que la nature t'a déjà beaucoup chargé et qu'il n'est pas sûr que tu pourras en supporter plus...» [...] «Je te l'avais dit, Bojan c'est un poète...» (*Blast* I: 135). Bojan, el serbio, es el personaje que Polza encuentra en el bosque y con el que no puede comunicarse porque no hablan el mismo idioma. Más tarde sabremos que Polza lo destrozó salvajemente durante un *blast*.

3. Contrapuntos

3.1. Paisaje urbano / naturaleza

El plano general del cielo urbano es, para Manu Larcenet, una forma eficaz de representar visualmente el paso del tiempo o la progresión cronológica de las 48 horas de arresto, de ese tiempo restringido que poseen los dos policías para interrogar a Polza.

A lo largo de los cuatro volúmenes se repetirá de forma insidiosa la primera plancha o la primera viñeta a fondo perdido de *Blast*. Se trata de unas planchas muy similares pero con variaciones. En ella observamos¹⁹ –sin respetar la regla de los tercios y con un dibujo esquemático²⁰– el *skyline* de los edificios sobre una línea del horizonte muy baja para dar cabida a un cielo que se metamorfosea según la hora del día. Así, además de la clara función deíctica, de situar al lector/espectador en el presente, en el

¹⁸ Poema publicado en la sección « Spleen et idéal », cap. XXIX, pp. 66-67, de *Fleurs du mal* (1861). (fecha de la segunda publicación de la antología).

¹⁹ La reproducción de las imágenes que se muestran a continuación cuenta con la autorización de la editorial Norma.

²⁰ En oposición constante al detalle hiperrealista, Larcenet juega con lo que él denomina la regla de los tres trazos, que consiste en ser capaz de dibujar con tres trazos la realidad más compleja, sin buscar lo verídico.

interrogatorio, al igual que los versos que se repiten al inicio o al final de una estrofa, es una anáfora visual, que escancia el relato y que crea un ritmo, una rima musical. Esas planchas son como estampas japonesas, estampas ukiyo-e, «pinturas del mundo flotante» o como los haiku²¹.



Fig. 1 *Blast I*, p. 6 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.



Fig. 2 *Blast I*, p. 83 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

Las encontramos en *Blast I* (p. 6) donde vemos un cielo que se nubla o desdibuja con *gouache*, a través de técnicas de entintando evanescentes, frente al trazo contundente y esquemático de los edificios (Fig. 1). Las imágenes no pretenden ser realistas pero sí reconocibles y aluden al lado onírico y simbólico de la estética expresionista de la que se nutre el *noir*. El cielo aparece más despejado en p. 19 (*Blast I*). Las nubes en *gouache*, como sucede en fotografía y en pintura, parecen bordar el cielo, lo visten como un encaje de manchas, (Fig. 2) p. 83 (*Blast I*). Estas variaciones no solo ofrecen un recurso musical sino que poseen una función narrativa de referencia a un determinado cronotopo. El presente diurno de esa plancha nos resitúa frente a la plancha anterior, con la que crea un oxímoron visual, y en la que apreciamos, también a fondo perdido, una imagen oscura de naturaleza nocturna, de un cielo estrellado, las encontramos en p.139 y p. 189 (*Blast I*).

El segundo volumen arranca también con ese paisaje urbano esquemático que contrasta con el espacio celeste, esa marca temporal del presente en el relato en la p. 5 (*Blast II*). Parece que, frente al dolor de la escritura, se ofrece el poder evocador de la imagen, con cielos encapotados. Y establece un contraste constante entre el urbano

²¹ Poemas muy breves, formados, en su versión japonesa, por un total de 17 sílabas distribuidas en tres versos de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. El haiku es un poema inacabado, de cadencia irregular, lenguaje sencillo y alusiones al paso del tiempo a través de la representación de las estaciones.

diurno, p. 50 (*Blast II*) y la naturaleza nocturna, de cielo negro, luces difusas y manchas japonesas, p. 51 (*Blast II*). La plancha se repite con variaciones visuales-musicales en *Blast II*, en la p. 75 o en la p. 88, en la que el *ciel moutonne* sobre la ciudad, con cirros, cúmulos o estratos (Fig. 3). En la p. 198, cuando oscurece, se da paso a esas planchas / notas visuales que escancian el relato y que, a partir del tercer volumen, serán casi todas nocturnas, lo cual entra en consonancia con el descenso a los infiernos del personaje. En esta parte, el interrogatorio apremia, se acaba el tiempo fijado y Polza es interrogado de noche. Apreciamos que, frente a los paisajes abiertos, los cielos inconmensurables, los bosques oscuros, encontramos las rejas, la iluminación rayada de las venecianas, tópica del *noir*, y los espacios cuadrículados en pp. 52 y 55 (*Blast III*). En una plancha nocturna, p. 172 (*Blast III*), se produce un retorno abrupto a la realidad, tras el relato de la agresión que sufrió Polza en el bosque y en la p. 200, se aprecia una plancha casi idéntica pero con un cielo estrellado (Fig. 4).



Fig. 3 *Blast II*, p. 88 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.



Fig. 4 *Blast III*, p. 200 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

El cuarto volumen comienza, de nuevo, con el mismo paisaje urbano y, esta vez, se adivina el amanecer y el cielo se despeja abriendo paso a una especie de limbo que se corresponde con un vacío espacio-temporal sugerido también gráficamente porque las páginas no están numeradas hasta la página 100.

Como contrapunto espacial a ese paisaje urbano anterior o esas planchas que escancian el relato, se presenta el paisaje de la naturaleza, la poesía del instante simple, un acercamiento fugaz a una sensación de euforia o felicidad momentánea, como en la p. 32 (*Blast III*). Es también significativo que, en los cuatro volúmenes, el título aparezca con una tipografía realizada con plumas, lagartijas, piedras, huesos, ramas... como si se tratara de los elementos de un ritual trascendental, nativo o lisérgico (Fig. 5). Y que,

en el único cuadro positivo encontrado en la casa del suicida, la pintura de *Un hombre en paz*, surja un paisaje de naturaleza en color (Fig. 6).



Fig. 5 *Blast III*, p. 3 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

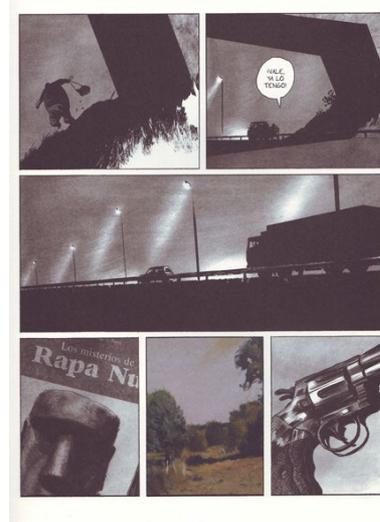


Fig. 6 *Blast IV*, p. 125 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

3.2. Cromatismo *versus* blanco y negro

Es significativo el hecho de que la simbología cromática en *Blast* sea *a contrario*. Los colores brillantes, saturados, rotundos, rojizos, no son positivos. La poesía se refugia más bien, temática y formalmente, en la oscuridad.

El blanco y negro con distintos matices de grises se puntúa o desemboca en momentos culminantes, de euforia gráfica, que incluyen viñetas en color que acentúan o subrayan el relato. A veces compuestas por *collages* con imágenes fotográficas y recortes de revistas, otras con tiras gráficas intervenidas o realizadas por su amigo Jean-Yves Ferri y, lo más destacable, por los dibujos infantiles a todo color hechos por las hijas del autor, que ilustran a Polza inmerso en sus *blast* (Fig. 7). En ese sentido, Larcenet asegura que nadie podría haber dibujado la explosión que

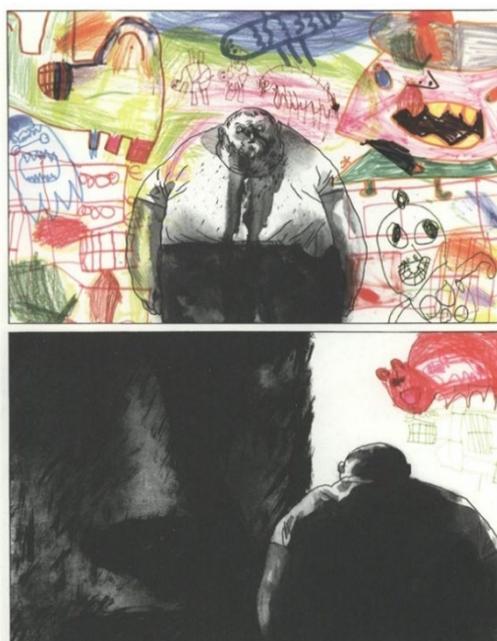


Fig. 7 *Blast I*, p. 173 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

supone el *blast* si no fuera con la frescura y la brutalidad de un niño²².

Y ello refuerza el lado misterioso de lo que es un *blast*, de lo que le sucede al protagonista y, al mismo tiempo, lo conecta con su infancia que nunca fue un paraíso perdido.

En el primer volumen de *Blast*, «Grasse Carcasse», el color solo emerge en los momentos de trance o en esos *blast* pero, a medida que nos adentramos en el «Corazón de las tinieblas» que supone esta historia y en los siguientes volúmenes, el color aparecerá *in crescendo* en el tercer y cuarto volumen. En esta intriga el color no está asociado a algo positivo sino a lo negativo, se asimila con el horror y con los *blast* de Polza, con esa travesía a un mundo absoluto que él integra y le deja exhausto. Aparece en pp. 43, 44, 45 (*Blast I*).

El primer *blast* lo experimenta bajo la lluvia –representada con un *grattage* en blanco sobre fondo negro– tras la ingesta de pastillas y de alcohol. Polza alcanza ese estado místico, trascendente, y el dibujo infantil crece hasta invadirlo todo con esos colores chirriantes, psicodélicos, hasta llegar al paroxismo. En los *blast*, Polza se vuelve ligero como una pluma, en un mundo ilimitado y sin moral y, desde el punto de vista retórico, hay hipérbole y contrapunto.

«– J'étais suspendu...» // «– Entre terre et ciel, j'étais mis au monde une seconde fois...» // «– J'étais léger...» // «– Moi !» // «– C'était limpide...» // «– Je voyais le monde tel qu'il était et non tel que je le pensais...» // «– Et non seulement j'en faisais partie, mais j'en étais la nature même...» // «– L'origine».

En otra viñeta: «– J'ai entrevu un monde illimité et débarrassé de toute morale...»

«– Et c'était magnifique» (*Blast 1*: 44).

La siguiente viñeta, junto a la coloreada, es en blanco y negro y crea un fuerte contraste; el universo psicodélico del *blast* ha desaparecido pero frente a Polza se erige un moái imponente que le observa, en pp. 45-47 (*Blast I*). Se trata del primer contacto con esa estatua misteriosa que se erige en silencio, en las planchas siguientes, sin filacteria ni recitativos, pp. 48 y 49 (*Blast I*). Ese momento de conexión se ensalza gracias a la verticalidad de las viñetas que refuerzan el clímax ascendente y marcan la diferencia de talla, hiperbólica y antitética, entre un Polza diminuto y el moái gigantesco. El segundo *blast* que experimenta Polza es en el bosque, tras beber con Bojan, a partir de la p. 171 (*Blast I*). «– J'étais de nouveau suspendu, cloué dans l'instant, léger comme de la vapeur [...] – J'étais conscient de tout. J'entendais l'inaudible, je voyais l'invisible. [...] – Puis rien ne me retenait au sol» (*Blast I*: 172,

²² «L'évolution du dessin de ma fille, de choses pas forcément jolies, pas forcément réalistes, mais elle ne dessine jamais pour rien, elle dessine toujours pour dire quelque chose», afirma Manu Larcenet en una entrevista para *L'Express* (<https://www.youtube.com/watch?v=w30SmjVUra4>).

173). «– J'étais parfait. Géant subtil moi aussi. Débarrassé de ma grande carcasse, sans mémoire à traîner derrière, sans histoire. Le grand soir, le vrai» (*Blast* I: 176). El moái es metáfora del propio Polza y es oxímoron encarnado en un gigante sutil que simboliza su comunión con el mundo.

El tercer *blast*, producido en el segundo volumen, es más breve y surge cuando Polza ve a su padre representado como un pájaro muerto, en la p. 40 (*Blast* II). El padre animalizado no tiene rostro, es una nariz de Polichinela, es un ave. En la siguiente plancha, en pocas viñetas, aparece de nuevo el moái negro, oscuro, que se yergue tras él como el trono de un ser desmedido. Se produce un inicio de *blast* en la p. 102 (*Blast* II) y otro más tras fumar *crack* con Saint Jacky, p. 141 (*Blast* II), al que este último denomina el «apocalipsis», en las pp. 142 y 143. «Un *Blast* absolu, sans équivalent, une expérience unique. [...] Je meurs et renais chaque seconde. Les cycles se succèdent frénétiquement. [...] – Soudain, un calme ahurissant me coupe le souffle. Je suis un arbre, un rocher, silencieux, immobile... [...] – Je suis la permanence rassurante de la nature. Je suis là depuis des milliards d'années» (*Blast* II: 143). Y en esos dos últimos globos de texto el moái inunda la viñeta. Se produce una construcción metafórica de la plancha tripartita, con el rostro de Polza en la viñeta superior, el *blast* en la central y el rostro del moái en la parte inferior.

Las metáforas *in absentia* se suceden, con la asimilación del moái con el elefante de piel curtida, de ese animal de cuerpo gigante, lleno de cicatrices e inmenso como el de Polza, que aparece en pp. 143 y 145 (*Blast* II). «Ici, je cicatrise, mon corps n'est plus une punition» (*Blast* II: 193). «Ici, je suis une œuvre» (*Blast* II: 194). Y vemos efectivamente a Polza desnudo, dibujado por las niñas, en el centro del universo como una burla al hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci junto al moái que se muestra simétrico en la siguiente plancha

El *blast* permite a Polza abstraerse de su realidad, de la carga que arrastra, de su peso físico y mental. En el tercer volumen se producirá un *blast* muy breve, en una sola viñeta, en la p. 42, cuando se autolesiona con un cuchillo, «Je suis l'anomalie», y el moái inunda la plancha siguiente y se confunde con el cielo negro que cubre la casa solitaria. Cabe destacar el *blast* desencadenado tras el accidente en la autovía, en pp. 114 y 115 (*Blast* III) con el perfil del moái hierático

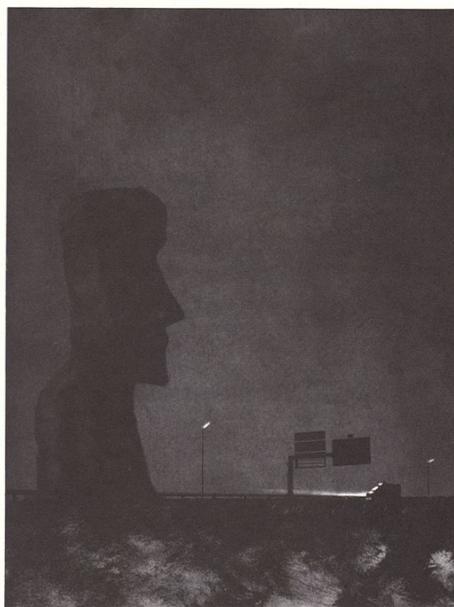


Fig. 8 *Blast* III, p. 116 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano

observando la llegada del coche de los gendarmes, a la luz de la farola y los focos diminutos frente a la oscuridad de la plancha (Fig. 8) (*Blast* III: 116).

En el epílogo sabremos que Polza, enajenado, ha matado a golpes a los dos gendarmes; a uno de ellos lo golpeará durante once minutos, el tiempo que dura el *blast*.

El moái monolítico, impávido, aparece en las planchas 8 y 9 (*Blast* I) acompañando a Polza en su cautiverio. Es ilimitadamente grande (p. 8) y, por ello, contrasta con lo minúsculo, con esa mirilla redonda en plano detalle que aparece en la última viñeta, metáfora del ojo del elefante, y haciendo hincapié en que Polza es doblemente observado.

Es importante, en este sentido, señalar que el montaje de las viñetas es muy cinematográfico, por los tipos de planos y por los encuadres en picados y contrapicados que juegan con el tamaño y la perspectiva de estos gigantes, los moái que, en la mayoría de los casos están asociados a los *blast*, aunque, a partir de un determinado momento, las líneas de separación entre realidad y trance se desdibujan y el moái tampoco se separará de Polza en el mundo real, como en la p. 12 (*Blast* I). Por otro lado, el moái es el punto de encuentro simbólico con Roland, con el personaje que, al igual que Jacky, es un reflejo deformado en el espejo de Polza. Ambos se encuentran y conocen en el psiquiátrico, Roland, el padre de Carole, es el que talla los moái en los árboles del bosque y el que lee *Los misterios de Rapa Nui*, p. 60 (*Blast* III). «– Je n'ai aucune explication... mais ça m'arrive de temps en temps... Je les vois... Je les touche...» [...] «–...Et ce ne sont pas des délires ou des hallucinations... non... ils sont là, présents, avec moi...» [...] «– Et plus je les côtoie...» [...] «– Plus il devient évident que je suis l'un des leurs» (*Blast* III: 76).

Además de los *blast* a color y los moái, las notas discordantes de color aparecen por primera vez en el segundo volumen de la tetralogía y no lo hacen en un *blast* sino en un recuerdo negativo. Polza cuenta a los policías un episodio, en tonos rojizos, en el que, de adolescente, se agrade a sí mismo y se automutila y ello tras una viñeta en negro absoluto como transición: «Dans le noir tout me revient». (*Blast* II: 112, 113), al lado la imagen de su cuerpo adolescente con las cicatrices de las heridas que se inflige a sí mismo, pp. 114 y 115, y ese mapa de dolor en la piel junto a la visión del moái en rojo.

Una vez más, se puede observar el predominio del rojo asociado a las heridas en la plancha, p. 123 (*Blast* II) y, en la última viñeta, como un contrapunto en verde, color complementario, el plano detalle de una mosca que evoca una *vanitas* o la muerte.

En el tercer volumen, la presencia del color aumenta a medida que crece la pesadilla y se aprecia especialmente en los cuadros expresionistas que Polza encuentra en la casa del suicida, en la p. 23 (*Blast* III). En ellos el color se asocia a la multiplicidad de rostros así como a la explosión de cuerpos recortados, fragmentados y anónimos que

se exhiben en los *collages* de Roland²³. El color, como antítesis rompedora, parece vincularse a lo tenebroso, al dolor, a la angustia y se producen constantes juegos de oposición a la par que se crean analogías, como se contempla en la p. 26 (*Blast III*). Los rostros deformados de los cuadros a color hacen que parezca que pertenecen a otra dimensión, y se emplazan junto a la sogá y la pistola que encuentra Polza en la casa del suicida, en la p. 31 (*Blast III*).

Otro recuerdo negativo ligado al color, en pp. 56-57 (*Blast III*), es aquel en el que aparece Polza internado en un psiquiátrico tras matar a su hermano en un accidente de coche. La escena transcurre con contrapuntos cromáticos, en verdes y rojos, y en azules nocturnos presenta la confrontación con el padre, en pp. 58-59.

El color se relaciona con la identidad fragmentada y con el arte terapéutico del asilo, ese que consiste en pedir a los internos que se expresen a través de los *collages*. Así Polza compone el retrato/identidad rota de Jacky con recortes de revistas, como la recomposición de los fragmentos de un espejo fracturado, con una técnica surrealista inquietante y, en una viñeta a fondo perdido, Polza reproducirá también en *collage* el retrato del psiquiatra con nariz de payaso, en la p. 93 (*Blast III*) (Fig. 9).

Por otro lado, los cuadros de los rostros en color rojizo vuelven en ocasiones, en un proceso musical, como notas discordantes, chirriantes y deformes, pp. 110-111 (*Blast III*), al igual que los recuerdos o pesadillas de la infancia a color de Polza (Fig. 10), con su hermano, él con un gorro de animal, su padre con un cuchillo o la imagen del rostro del cuadro, en las pp. 143, 144, 145 (*Blast III*).

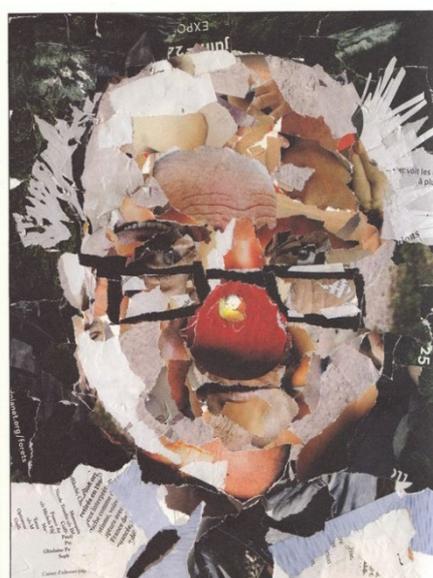


Fig. 9 Blast III, p. 93 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

²³ En esos cuadros abundan los planos detalle de bocas abiertas como los de la víctima de *Psycho* de Hitchcock, o de *El Grito* de Munch. (*Blast III*: 24).



Fig. 10 Blast III, p. 145 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

color: aparece de manera insidiosa una viñeta aislada en color rojizo, con el rostro de los dos hermanos que agreden a Polza en el bosque nocturno, en la p. 13, como un *insert* de pesadilla. O en el centro de la página, con Polza frente a sus agresores, en la p. 42 (*Blast IV*).

Otra analogía cromática es la del color de la sangre de Roland, en una viñeta en rojo, en la p. 102 (*Blast IV*) que, como una nota sostenida en este volumen, como un recuerdo, se convierte en un encabalgamiento de poema o una ligazón sintáctica (Fig. 11). La viñeta en rojo de un perro que ladra –al que Polza mata de un palo– (*Blast IV*: 115) o la viñeta rojo sangre (*Blast IV*: 135) cuando Carole dispara y mata a su padre, a Roland, en la cama –como un guiño al cadáver del padre de Polza, tumbado en la cama, en un picado total–. En quiasmo, las viñetas en rojo muestran el rostro de Carole, el perfil de

El color puntúa las analepsis en las que Polza cuenta cómo se automutila, o la escena de la violación y tortura por parte de los hermanos que encuentra en el bosque. Los *collages* agresivos de Roland para crear una revista pornográfica que muestran su violencia como agresor, con esos rostros divididos en dos, entre el placer y el dolor, con esas caras rasgadas que reflejan la bipolaridad, la esquizofrenia y que se repiten como un montaje en leitmotiv o como una rima macabra, en p. 89 (*Blast IV*). A partir de la p. 16 (*Blast IV*), los collages de mujeres desnudas que hace Roland se muestran en correspondencia con los retratos expresionistas del suicida.

En el volumen IV de *Blast*, el sufrimiento aumenta paulatinamente junto al

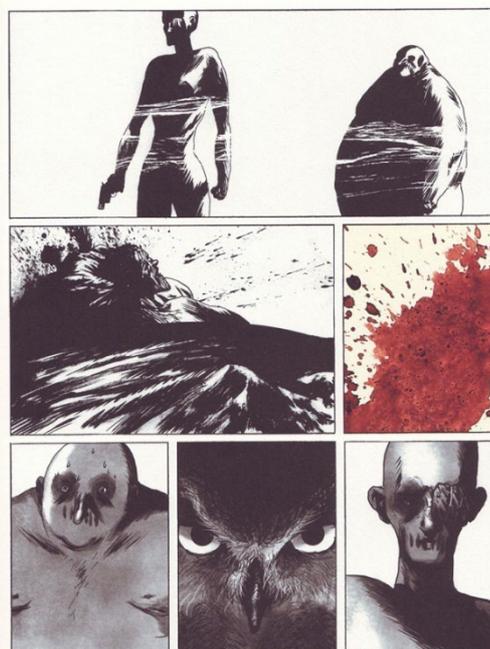


Fig. 11 Blast IV, p. 135 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

los atacantes de Polza y su padre-pájaro moribundo. Y la estructura se repite en p. 165 (*Blast IV*).

En una *mise en abyme*, Roland y Polza leen juntos el cómic del oso bipolar, cuyas viñetas también son en color pero exhalan el humor más negro, creando un contraste significativo entre la narración de *Blast* con viñetas en blanco y negro y las viñetas en color de *Jasper, el oso bipolar*²⁴ con esa pareja cómica del oso y el pingüino –de Polza y Roland– y sus lecturas que les unen como seres perturbados.

El cuarto volumen, cada vez más enfermizo, se adentra en una *Saison en enfer*. Su título: «Pourvu que les Bouddhistes se trompent» es la última frase que pronunciará Polza antes de suicidarse con una bolsa de plástico –la misma en la que irónicamente guardaba las chokolatinas Funky que devoraba– con la que se asfixia.

A partir de la p. 68 (*Blast IV*) ya no hay paginación en el volumen, y esta falta de referencias del peritexto corresponde con la caída en picado al abismo. Hasta la p. 67 (*Blast IV*) todavía no se ha producido un *blast* para Polza, ergo no ha podido huir de la consciencia de su realidad. En la p. 13 (*Blast IV*), encontramos una viñeta aislada, en color, con el rostro en contraplano de los dos hermanos que le han agredido y, a partir de la p. 16 (*Blast IV*), se suceden los collages de mujeres desnudas que hace Roland Oudinot, en correspondencia con los retratos expresionistas en color del suicida, configurando un montaje de pesadilla, con esos rostros turbadores, divididos en dos, con dos caras y posturas obscenas, en las pp. 18-20 (*Blast IV*), que hacen referencia a la bipolaridad y la esquizofrenia y se repiten en leitmotiv creando una rima incómoda, repetida en la p. 89 (*Blast IV*).

Justo antes del suicidio de Polza, el moái da paso al último *blast*, uno que no es tal, pues a los dibujos coloristas de su hija le sustituye una composición de pequeñas viñetas cuadradas, en color, en las que se concentra toda la angustia de Polza al enterarse de que él ha sido el causante de la muerte de Carole (Fig. 12). Una estructura cuadriculada que ha sido precedida por la inserción de esas viñetas a color hasta llegar al paroxismo de la yuxtaposición de

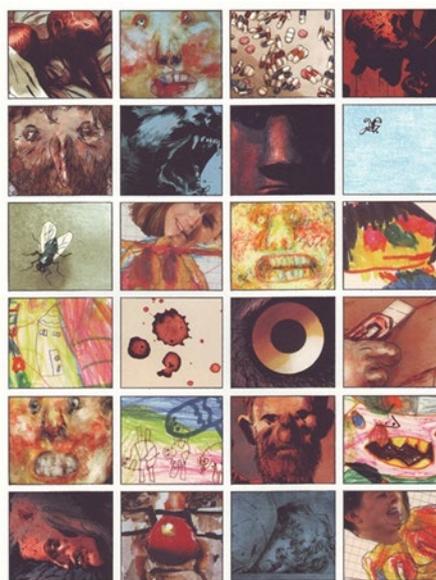


Fig. 12 *Blast IV*, p. 162 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano

²⁴ Las viñetas del *Oso bipolar* no las dibuja Manu Larcenet, sino su amigo Jean-Yves Ferri –su compañero que guioniza *Le retour à la terre*– que colabora e interviene en el cómic como lo hacen sus hijas con los dibujos infantiles a color de los *blast*.

imágenes en desorden de los ojos amarillos del búho, el rostro de la chica destripada, el rostro doble de la mujer de la revista porno de Roland, de su padre muerto, la mosca, el dibujo de Polza en el *blast*, la sangre, el oso bipolar totémico entre dos moáis, el búho, el rostro de Carole, las pastillas, los rostros en rojo de los dos agresores... el ritmo se acelera hasta la explosión final ligada al mundo de la bipolaridad, en las pp. 70-72 (*Blast IV*) y de la locura, pp. 162-164 (*Blast IV*).

El color siempre es nefasto. De forma irónica, aunque pudiera parecer que la única pieza visual positiva en color sea la imagen recurrente del paisaje en verde, pintado por «Un hombre que lo pintó en paz» –el suicida– y que contrasta con sus numerosos retratos deformes rojizos, lo cierto es que ese cuadro del paisaje en verde aparece en el montaje analógico de las viñetas junto a la pistola y a los moái. Y, frente a la cálida nota sostenida en rojo –recordemos las viñetas en quiasmo del rostro rojizo de Carole, del perfil del agresor punk o de su padre-pájaro moribundo, en la p. 165 (*Blast IV*)–, el epílogo se cerrará con la frialdad de unas viñetas teñidas de azul gélido que se corresponden con los recuerdos de los policías y, por tanto, con otro estrato del relato que no es en absoluto halagüeño.

4. Los símbolos

En *Blast* predominan una serie de símbolos teriomorfos ligados a la naturaleza y a los animales que son una referencia constante pues el cuestionamiento de la condición humana pasa por la animalidad, con planos de miradas cruzadas.

Como también indica Juliette Marotta en «La question du surgissement dans *Blast* de Manu Larcenet» (2021), una serie de figuras con una gran carga semántica se repiten y evocan los temas de la obra:

Orfèvrerie dans le sens d'un travail de mise en code extrêmement minutieux, s'attachant à façonner un système signifiant singulier et reconnaissable entre mille, au sein duquel certaines figures répétées, remaniées, sont particulièrement évocatrices des grands thèmes qui traversent l'œuvre de Manu Larcenet : entre autres, l'angoisse et l'affect, traduits en négatif par la suspension et l'utilisation du blanc qui fait trou (Marotta, 2021: 95).

En ese sentido, la presencia de los pájaros es muy significativa: El padre de Polza aparece así representado, en plano cenital, en la cama del hospital, moribundo, todo huesos y pico, frágil como un pajarillo y animalizado, en la p. 22 (*Blast I*). En la confrontación de un primer plano del padre con un primer plano de Polza, en la p. 23 (*Blast I*). O en otra confrontación, esta vez en quiasmo, sin texto, en la que vemos a Polza comiendo chocolatinas Funky con glotonería y a su padre esquelético moribundo, en un juego ajedrezado de viñetas blancas y negras alternadas, en la p. 39 (*Blast I*), potenciando la antítesis y la hipérbole.

Polza encuentra, cerca del agua, el cadáver de un pájaro en descomposición –imagen de inmovilidad, contraria al águila– en la p. 39 (*Blast II*). Esa imagen le recuerda a su padre muerto y es esa analogía visual la que desencadenará su tercer *blast* (Fig. 13).

Pasamos de lo muy grande, de los planos detalle –como el de los ojos redondos de las aves– a lo muy pequeño, de los planos generales, con las figuras minúsculas, diminutas, de los puntos en el cielo que son las bandadas de estorninos que sobrevuelan la cabeza de Polza y anuncian la llegada del frío, en la p. 13 (*Blast III*). Larcenet reitera esa fijación por las aves, por los murciélagos y por otras criaturas aladas, nocturnas como el búho –por ejemplo en la p. 142 (*Blast III*)– o diurnas como el águila: «Éclairs sombres à



Fig. 13 Blast IV, p. 39 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

peine visibles, elles disparaissaient brusquement, remplacées par d'autres qui, à leur tour s'évanouissaient dans l'obscurité»; «Spectateur hypnotisé, j'étais fasciné par ces vagus successives, silencieuses et frénétiques»; «Une danse éphémère, ancestrale et païenne...»; «Un instant suspendues dans l'air chaud, exaltées, affairées»; «...le suivant invisibles, disparues...»; «...La vie résumée en quelques grammes» (*Blast III*: 142).

El pájaro es una figura simbólica crucial ya que parece hacer alusión a la elevación del protagonista en el *blast*, es decir, la flotación en la nada, la consciencia de la inconsciencia y de la inconsistencia de las cosas y, al mismo tiempo, hace alusión a su huida, a su necesidad o búsqueda de inestabilidad. Como señala Marotta (2021 :95): «la mort du père et son absolue présence dans l'absence, rattachée à la figure de l'oiseau qui ne cesse de se répéter. Enfin, la question de l'errance et de la fuite, physique et psychique, que l'on retrouve dans le vacillement de la crise d'angoisse (*Le combat ordinaire*) ou l'échappée d'un *Blast* hallucinatoire (*Blast*)».

En la plancha de la p. 59 (*Blast I*) se produce un cruce de miradas entre Polza y un águila, en picado y contrapicado, en una suerte de llamada a la huida, al vuelo, a la búsqueda del *blast*. La primera vez que Polza ve a esa ave rapaz es en un descampado cuando llama por teléfono al hospital y le dicen que su padre ha muerto. En ese instante es consciente de que ya no tiene que rendir cuentas a nadie y puede hacer lo que quiera. Puede dejar el nido y volar, emprender su «viaje» y convertirse en un vagabundo, p. 198 (*Blast I*). Se produce una confusión anatómica, de fisiognomía del pico del ave y su nariz –de la nariz aguileña del mismo Manu Larcenet–. El águila está ligada a la naturaleza, al misterio, a la crudeza, a la visión y a la poesía. «Il est un mystère dans la

nature... quelque chose qu'on ne peut forcer, qui est révélé si on sait attendre, immobile, et qui ne peut se partager». «Ici, les plus belles choses comme les pires n'existent que si l'on y prête attention» (*Blast I*: 199).

La naturaleza y Polza se fusionan en retruécano, en la p. 16 (*Blast III*). Polza fuma *crack* y los animales le rodean en perspectiva de vuelo de águila, como se observa en la p. 17 (*Blast III*). Pasamos de los datos, de la investigación científica, de las pruebas de ADN, a las sensaciones elementales y primitivas, a arrojarse y nadar o flotar en el agua desnudo, como en las pp. 36 y 37 (*Blast II*), a acurrucarse en la tierra para dormir, a no lavarse y recrearse en su propio olor corporal.

El búho acompaña a Polza como el moái. No hace ni el más mínimo ruido al intentar atrapar a su presa, sus ojos carecen de movilidad y solo pueden ver hacia delante, de ahí que puedan girar la cabeza 270°. En la mitología griega a esa rapaz se la vinculaba con Átropos, con la moira que cortaba el hilo del destino, y era el acompañante de Atenea, diosa de la sabiduría. El búho es un tótem lunar, mensajero de secretos y presagios. Es el cazador que aparece al final del relato cuando el periodista escucha la historia de Polza en boca de los policías y que caza a una rata.

La primera vez que surge, a toda página, es con la sinécdoque de sus ojos redondos y su onomatopeya: el «HÎ HOU» que resuena en la negrura de su plumaje, de la noche y de la página en negro. Al igual que sucede con el moái, Polza lo ve durante el interrogatorio, como una alucinación, pues uno de los policías se transforma en búho. En esas fronteras difusas entre realidad y percepción, y las diferentes perspectivas



Fig. 14 *Blast III*, p. 160 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

que se perpetúan a lo largo de la historia llegarán al paroxismo al final del relato. En las planchas nocturnas en el bosque, se adivinan las siluetas o se vislumbra la luna entre la maraña de las ramas, en las pp. 99, 101 y 160-162 (*Blast I*). Larcenet emplea la metáfora de la luna con el ojo del búho en la viñeta final del primer volumen, p. 163, y en la página siguiente, a fondo perdido. O bien se repite la caza del búho que escancia y puntúa el relato, como en la p. 166 (*Blast I*). En el segundo volumen, el búho sobrevuela la celda en la que está encerrado Polza, en la p. 83. Y tarda en aparecer en el tercer volumen; lo hace cuando Polza se escapa del psiquiátrico en la oscuridad, pp. 108 y 110, y se relaciona con el ansia de escapar de la jaula, de volar «la tête la première... la tête la première». En el volumen IV, el búho

animaliza la nocturnidad de Polza, como en la p. 77, o aparece en su acercamiento sexual a Carole, en la p. 82. Además, se relaciona siempre con el mal presagio o con el mal agüero. Polza ve al búho antes de encontrar a Jacky desnudo, cuando acaba de violar y destripar a una joven, p. 183 (*Blast* II). Y el búho anuncia también de manera siniestra el desastre del encuentro con los dos hermanos que violan y torturan a Polza, en la p. 157 (*Blast* III), con los que comparte bebida y hoguera durante seis planchas pero que, más tarde, vuelven y le atacan bajo la atenta mirada del búho, con sus ojos redondos, inmóviles y muy contrastados, que atraviesan la plancha en la viñeta central (Fig. 14). Esa posición simétrica, en plano detalle, en el centro de esa plancha muda dividida en tres viñetas horizontales, con un marcado carácter cinematográfico, pone de relieve la función de nexo entre la imagen de Polza en el suelo, en picado, como víctima y las siluetas amenazantes de los agresores.

Otro animal simbólico que aparece en *Blast*, en el segundo volumen, es el elefante, tan grande y voluminoso como Polza. Lo ve, por primera vez, en relación con el moái y luego lo encuentra de verdad. El elefante tiene la piel estriada, como él, llena de cicatrices, con su personal mapa doloroso, pp. 154 y 155 (*Blast* II) y, como Polza, el elefante puede ser peligroso si te acercas demasiado. El paquidermo es crucial en el segundo volumen, se le dedica de forma íntegra el final, con su ojo gigantesco en plano detalle, en la última página a fondo perdido, p. 204. Un animal que, en principio, parece bondadoso por su tamaño pero que puede ser colérico y peligroso y alude, por tanto, a la naturaleza dual de Polza, a su aparente ingenuidad, bondad y sencillez, a su capacidad de aguantar el dolor pero también a su lado pulsional, salvaje e incontrolable.

5. Conclusiones

El acercamiento a la dinámica poética de esta obra de Manu Larcenet nos ha permitido evidenciar la dificultad de encasillar o de definir a un medio que no necesita ser narrativo y mostrar cómo confluye la poesía gráfica con un género o más bien una estética o estilo negro que se ancla en el crimen, en las relaciones agresivas y en lo deíctico. Los cuatro volúmenes de *Blast* transcurren en forma de constante antítesis gráfica. Entre el blanco y negro y los colores brillantes pero mórbidos, los de los retratos expresionistas del suicida, los del cómic en *mise en abyme* del *Oso bipolar*, los de los *collages* de cuerpos rasgados de Roland, el de la nota sostenida en rojo de ciertas viñetas que puntúan un clímax cromático o el estallido de colores psicodélicos y desbordantes de los *blast*. Entre el esquematismo minimalista de los tres trazos y el detalle naturalista del dibujo.

Este contraste o dicotomía estilística persistente se relaciona con la dificultad de separar o establecer una línea nítida entre locura y lucidez. De ese modo, Larcenet es capaz de alejarse de la racionalidad en la expresión y la recepción y adentrarse y llevarnos con él a un universo de pulsión. Nos introduce en una tela de araña en la que los hilos con los que nos envuelve son como notas que se repiten en eco, con los que crea un ritmo a base de rimas visuales, de repeticiones, de aliteraciones gráficas: el moái,

el elefante, la cabeza de pájaro del padre, el búho, los *collages*, las viñetas en rojo... y nos coloca de manera reiterada entre la sensibilidad poética y la crueldad bestial. Acompañamos a Polza en su viaje iniciático hacia el origen, hacia la naturaleza, en su huida de la sociedad, como un animal salvaje. Y los contrapuntos o figuras de antítesis obedecen a esa naturaleza dual de Polza, de víctima y verdugo, acompañan y enfatizan su candidez, su capacidad de sufrimiento y su lado pulsional.

La interferencia de los espacios es crucial y Manu Larcenet opone constantemente la libertad del bosque al encierro de la celda en el interrogatorio. El moái, el policía-búho, o los animales que corretean sobre la mesa y que solo Polza ve y observa dan fe del vaivén de ese parámetro espacial, existencial, identitario y perceptivo. El cuerpo voluminoso de Polza, su rapidez y lentitud, su comportamiento y su mente en las que condensa su estatus de agresor y agredido encarnan esa permanente construcción estética de contrastes.

Manu Larcenet construye un thriller *néo noir* inteligente, poético y contemplativo, en el que no hay edulcorantes. La soledad, el sufrimiento más doloroso se reflejan de forma efectiva a través de las imágenes, de una belleza casi sublime, no efectista sino más bien terrible. Los animales, como el búho, expresan la idea de comer y ser comido, del animal que caza y devora, como el protagonista que se come a sus presas pues al final, en el epílogo, se sabrá que las víctimas de Polza fueron encontradas mutiladas, mordidas, devoradas por él durante los trances de los *blast*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLINAIRE, Guillaume (2014 [1918]): *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*. París, Larousse.
- BADMAN, Derik (2012): «Comics Poetry, Poetry Comics, Graphic Poems», *The Hooded*. URL: <https://www.hoodedutilitarian.com/2012/08/comics-poetry-poetry-comics-graphic-poems>.
- BAETENS, Jan (2009): «Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites». *Cahiers de Narratologie*, 16. URL: <http://narratologie.revues.org/974>
- BENNET, Tamryn (2014): «Comics Poetry Beyond ‘Squential Art’». *Image [&] Narrative*, 15: 2, 106-123. URL: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/544>
- BENNET, Tamryn (2019): «Cómico poético: el arte de lo posible». *Tebeosfera*, 12. URL: https://www.tebeosfera.com/documentos/comic_poetico_el_arte_de_lo_posible.html.
- BOHN, Willard (2013): *Reading Visual Poetry*. Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press.
- BONNET, Dominique (2012): «Le rapport de Brodeck: sur les traces du récit lacunaire à la manière de Jean Giono». *Cédille, revista de estudios franceses*, 8, 65-75. URL: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1402>.

- BRUNNER, Vincent (2016): «Manu Larcenet, dessinateur : Se couper de l'actualité pour ne pas devenir une boule de haine», *Télérama*. URL: <https://www.telerama.fr/sortir/manu-larcenet-dessinateur-se-couper-de-l-actualite-pour-ne-pas-devenir-une-boule-de-haine,144049.php>.
- CLOUGH, Rob (2009): «Rhythm & Rhyme: Asthma, The Blot and Comics-As-Poetry». *The Comics Journal*, 8 de diciembre. URL: <http://www.tcj.com/gamma/alternative/rhythmrhymeasthma-%20the-blot-and-comicsas-poetry>.
- CORSIN, Julie (2020): «L'adaptation du *Rapport de Brodeck* : une figuration fidèle à l'original». *Synergies Espagne*, 13, 23-43. URL: <http://gerflint.fr/Base/Espagne13/corsin.pdf>.
- CHRISTIN, Anne-Marie (2009 [1995]): *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris, Flammarion.
- DEPREZ, Olivier (2001): «Le regard comme projet intersémiotique. Une approche théorique». *Image [é] Narrative*, 3. URL: <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/illustrations/olivierdeprez.htm>.
- DUEBEN, Alex (2012): «A Bianca Stone Interview». *The Comics Journal*, 24 de agosto. URL: <http://www.tcj.com/a-bianca-stone-interview>.
- DÜRRENMATT, Jacques (2013): *Bande dessinée et littérature*. Paris, Classique Garnier.
- GAUCHER, Julie (2015): «Le corps dans *Blast* de Manu Larcenet», in I. Guillaume; A. Landot; I. Le Roy et T. Martine (coord.), *Les langages du corps dans la bande dessinée*. Lyon, L'Harmattan, 69-78.
- GROENSTEEN, Thierry (1999): *Système de la bande dessinée*. Paris, PUF.
- GROENSTEEN, Thierry (2006): *Un objet culturel non identifié*. Angoulême, Éd. de l'An 2.
- GROENSTEEN, Thierry (2007): *La bande dessinée mode d'emploi*. Bruxelles, Les impressions nouvelles.
- GROENSTEEN, Thierry (2011): *Système de la bande dessinée II. Bande dessinée et narration*. Paris, PUF.
- GROENSTEEN, Thierry (2022): *La bande dessinée et le temps*. Tours, Presses Universitaires François Rabelais (coll. «Iconotextes»).
- HATFIELD, Charles (2005): *Alternative comics: An Emerging literature*. University of Mississippi.
- KUNZLE, David (1990): *History of the Comic Strip*. 2 vol. University of California Press.
- LARCENET, Manu (2009): *Blast*. Vol. 1 «Grasse Carcasse». Paris, Dargaud. Traducción castellana: «Bola de grasa». Barcelona, Norma Editorial, 2010.
- LARCENET, Manu (2011): *Blast*. Vol. 2 «L'Apocalypse selon Saint Jacky». Paris, Dargaud. Traducción castellana: «El apocalipsis según San Jacky». Barcelona, Norma Editorial, 2012.
- LARCENET, Manu (2013): *Blast*. Vol. 3 «La Tête la première». Paris, Dargaud. Traducción castellana: «De cabeza». Barcelona, Norma Editorial, 2013.

- LARCENET, Manu (2014): *Blast*. Vol. 4 «Pourvu que les Bouddhistes se trompent». París, Dargaud. Traducción castellana: «Ojalá se equivoquen los budistas». Barcelona, Norma Editorial, 2014.
- LARCENET, Manu (2015): *Le Rapport de Brodeck*. Tome 1/2. *L'Autre*. París, Dargaud.
- LARCENET, Manu (2016): *Le Rapport de Brodeck*. Tome 2/2. *L'Indicible*. París, Dargaud.
- LAVERGNE, Lucie; Bénédicte MATHIOS & Daniel RODRIGUES (2022): *Poesie visuelle : l'expérimentation en question(s)*. Suivi du catalogue de l'exposition *ExPoEx* (Clermont-Ferrand, 16/11/2017-07/02/2018). Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (coll. «Graphèmes»).
- MCCLLOUD, Scott (1993): *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nueva York, Harper Perennial.
- MCHALE, Brian (2010): «Narrativity and Segmentivity or Poetry in the Gutter», in M. Grishakova y M.-L. Ryan (eds.), *Intermediality and Storytelling*. Berlín, Walter de Gruyter, 27-48.
- MAROTTA, Juliette (2021): «La question du surgissement dans *Blast* de Manu Larcenet». *Psychotérapies*. 41: 2. 95-103. URL: <https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2021-2-page-95.htm>.
- MORGAN, Harry (2003): *Principes de littératures dessinées*. París, Actes Sud.
- PONS, Álvaro (2019): «Siguiendo los primeros pasos de la poesía gráfica». *Tebeosfera*, 12. URL: https://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_para_tebeosfera_tercera_epoca_1_2.html.
- PONS, Álvaro (2019): «Poesía gráfica, cuando la expresión gráfica no necesita ser narrativa». *Tebeosfera*, 12. URL: https://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_para_tebeosfera_tercera_epoca_12.html.
- SURDIACOURT, Steven (2012): «Graphic Poetry: An (im)possible form?». *Image [é] Narrative*, 5, via *Comics Forum*, 21 de junio. URL: <https://comicsforum.org/2012/06/21/image-narrative-5-graphic-poetry-an-impossible-form-by-steven-surdiacourt>.

ANEXOS

Emmanuel Larcenet (1969-) fue guitarrista y vocalista en un grupo punk rock y sus primeras historietas fueron colaboraciones en fanzines musicales. Comenzó a dibujar a los doce años, una plancha al día y, en 1994, se introdujo como dibujante de *gags* en *Fluide Glacial*, donde creó al personaje de Bill Baroud. Esos dibujos fueron recogidos en tres volúmenes en *La vie est courte* (1998, Dupuis). Fue también colaborador de la revista *Spirou*. En 1997 fundó, junto a Nicolas Lebedel, su propia editorial: Les rêveurs de runes. En ella autoeditó: *Dallas Cowboy* (1997), *Presque* (1998), *On fera avec* (2000) y *L'artiste de la famille* (2000). En la editorial Glénat publicó dos álbumes cómicos: *Ni dieu, ni maître ni croquettes* (1998) y *30 millions d'imbéciles* (2003), ambos con guion de su hermano Patrice. En 2000 colaboró como dibujante en algunos tomos de la serie *Donjon* (Delcourt), parodia del *heroic fantasy* de Lewis

Trondheim y Joann Sfar. Y empezó en la editorial Dargaud con *Les entremondes* (2000, con guion de su hermano Patrice), *Les cosmonautes du futur* (2001, guion de Trondheim), *Le retour à la terre* (2002-2019, con guion de Jean-Yves Ferri), *La légende de Robin des Bois* (2003) y *La vie rocambolesque de...* (2003). En 2003, Larcenet publicó, siempre en la editorial Dargaud, *Le combat ordinaire* y con él ganó el Premio al mejor álbum en el Festival de Angoulême de 2004. Los cuatro volúmenes que componen *Le combat ordinaire* cuentan la historia de Marco, un ex fotógrafo de prensa que posee rasgos autobiográficos del autor, al igual que Polza en los cuatro tomos de *Blast* (2009-2014). Tras el éxito de estas dos tetralogías, Larcenet publicó los dos tomos de *Le rapport de Brodeck* (2015 y 2016), adaptación de la novela de Philippe Claudel. En 2020, publicó *Thérapie de groupe*, en 2023 recibió el premio Gotlib de la BD humoristique en el Festival del libro de París y en 2024 ha publicado otra adaptación: *La Route* de Cormac McCarthy.

Blast es el resultado de una combinación de documentación llevada a cabo durante seis años en sucesos, y en procesos de interrogatorios, observando, por ejemplo, el lenguaje de los gendarmes y de su propia experiencia personal, o de su particular espacio autobiográfico. En las entrevistas, Manu Larcenet ha afirmado que sufre bipolaridad desde la infancia y que padeció mucho hasta ser diagnosticado. Desde el momento en que fue consciente de ser un niño depresivo, no se siente inscrito en la sociedad ni en la norma. «Je ne me sens inscrit ni dans la société ni dans la norme, la normalité. Je suis bipolaire depuis toujours. Je me suis exclu, quand on est enfant et qu'on est complètement dépressif...²⁵». El personaje de Polza en *Blast* muestra esos ciclos de subida y de bajada, con momentos de elevación y otros abisales. Larcenet ha comentado que esa obra le ayudó a distanciarse de sus fantasmas y obsesiones: «J'ai réussi à m'écarter assez de mes propres obsessions pour pouvoir en parler: la mort de mon père n'a pas disparue, la peur du démembrement, de l'obésité, toutes ces choses qui me travaillent d'une manière insidieuse tous les jours n'ont pas disparu, aucune d'elles, simplement je change d'angle pour les regarder²⁶». E insiste en las posibilidades terapéuticas del lenguaje gráfico para expresar lo indecible, adquiriendo así el dibujo el poder exorcizante de la poesía: «Avec le dessin tu arrives à dire ce qui était indicible²⁷».

²⁵ Entrevista en TV5 <https://www.youtube.com/watch?v=jXM170eAnXI>

²⁶ Entrevista en *L'Express*, «Les confessions de Manu Larcenet», disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=w30SmjVUra4&t=6s>.

²⁷ *Idem*.