

LUZ Y OSCURIDAD EN *MARIANELA* DE GALDÓS (1878) Y *NELA* DE RAYCO PULIDO (2013)

LIGHT AND DARKNESS IN *MARIANELA* BY GALDÓS (1878) AND *NELA* BY RAYCO PULIDO (2013)

Lieve Behiels

KU Leuven

RESUMEN

En esta contribución analizamos la novela gráfica *Nela*, publicada en 2013 por el artista gráfico Rayco Pulido a partir de la novela *Marianela* de Benito Pérez Galdós. Como esta obra está en blanco y negro y utiliza excepcionalmente el color dorado, nos interesamos por los contrastes de luz y oscuridad y su funcionalidad para transmitir varios aspectos emocionales y simbólicos de la novela galdosiana. Dentro de esta limitación autoimpuesta, el artista aprovecha plenamente los recursos del diseño de los cómics: la doble página, el número de viñetas por página y su interrelación, la disposición de los elementos textuales, los estilos gráficos. Este análisis lleva a la conclusión de que la novela gráfica es una obra de arte que se sostiene por sí misma y contribuye a la supervivencia de la obra literaria.

PALABRAS CLAVE: Benito Pérez Galdós, Rayco Pulido, adaptación, novela gráfica, simbolismo.

ABSTRACT

In this contribution we analyze the graphic novel *Nela*, published in 2013 by the graphic artist Rayco Pulido, who took the galdosian novel *Marianela* as its starting point. As this work is in black and white and uses exceptionally the color gold, we are interested in studying the contrast of light and darkness and its functionality to convey various emotional and symbolic aspects of the novel. Within this self-imposed limitation, the artist makes full use of the resources of comic book design: the double page, the number of panels per page and their interrelation, the layout of textual elements, and different graphic styles. We conclude that this graphic novel is a work of art in its own right and contributes to the survival of the literary work.

KEYWORDS: Benito Pérez Galdós, Rayco Pulido, adaptation, graphic novel, symbolism.

INTRODUCCIÓN

Hemos dejado atrás los tiempos en los que las historietas o los cómics eran considerados únicamente como diversión para niños y personas de poca cultura. Hace décadas hubo quien los estimara incluso peligrosos para la capacidad lectora de las generaciones jóvenes¹. Ahora los cómics y su manifestación más reciente, las novelas gráficas, han entrado plenamente en la cultura con mayúscula. Baste observar que varios periódicos de prestigio como *El País* y *El*

¹ El teórico Thierry Groensteen plantea que el arte del cómic sufre de un hándicap simbólico cuádruple: es un híbrido, el resultado de un cruce entre texto e imagen; sus ambiciones narrativas parecen no ir más allá del nivel de una infraliteratura; tiene conexiones con una rama común e inferior del arte visual, la caricatura; incluso si ahora se destinan a menudo a los adultos, los cómics no proponen nada más que una vuelta a la infancia (2009, 7).

Mundo tienen un apartado dedicado al cómic en su sección cultural, en el mismo nivel que la literatura, el cine o el teatro. La investigación no se ha quedado a la zaga. Así, por ejemplo, la imagología, que estudia la imagen que proyectan unas naciones sobre otras a través de la producción cultural, se interesa por el cómic porque es un medio influyente gracias a su gran divulgación (Siebenmann: 2004). Los estudios de adaptación también se dedican al cómic ya que numerosas son las obras literarias tanto clásicas como contemporáneas de todos los géneros que han sido ‘traducidas’ a cómics o novelas gráficas (Schmitz-Emans: 2012). Abundan los ejemplos de novelas francesas —siendo el más llamativo probablemente la versión de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust por Stéphane Heuet— e inglesas —*A Christmas Carol* y *Great Expectations* de Charles Dickens han tenido varias adaptaciones—. Este número creciente de adaptaciones de obras literarias célebres, libres de derechos, ha dado lugar a la creación de colecciones de las que las editoriales sobre todo francesas esperan sacar beneficios². En cuanto a la literatura española, la novela más adaptada es sin duda alguna el *Quijote*, cuya omnipresencia ha quitado espacio a cómics a partir de otros clásicos³. Los últimos años, el interés del mundo académico por el cómic y la novela gráfica se ha ‘liberado’ de los lazos que unen el género a la literatura para estudiarlo como una forma de arte digna de ocupar su propio lugar en los estudios humanísticos (Baetens: 2001). Al mismo tiempo, se hace hincapié en la necesidad que tienen las obras de migrar de un medio a otro a fin de asegurar su supervivencia. Según Linda Hutcheon, la adaptación constituye la manera en que las historias evolucionan y se transforman para habitar tiempos nuevos y espacios diferentes (Hutcheon: 2006, 176).

Marianela ha resultado una obra eminentemente adaptable. Ya en vida del autor fue adaptada por los hermanos Álvarez Quintero y estrenada en el Teatro de la Princesa de Madrid el 18 de octubre de 1916, con Margarita Xirgu en el papel principal (Cardona: 1972). Existen varias adaptaciones al cine (dos en España, por Benito Perojo en 1940 y por Angelino Fons en 1972, y una en Argentina, por Julio Porter en 1955; ver Sinnigen: 2011) amén de versiones televisivas: en 1961, Ernesto Alonso dirigió una telenovela titulada *Marianela* para Telesistema Mexicano; la telenovela *Flor y canela*, basada en la novela galdosiana, fue

² Como explican Roche, Schmitt-Pitiot y Mitaine: «À voir le nombre d’adaptations produites et le nombre d’éditeurs (Casterman, Delcourt, Vent d’Ouest, etc.) ayant ouvert des collections dédiées intégralement à l’adaptation, il ne fait guère de doute que la littérature, dont beaucoup de classiques sont à présent libres de droits, est perçue comme une manne par de nombreux éditeurs, scénaristes et destinataires qui piochent sans compter et avec un bonheur très inégal dans les fonds patrimoniaux de la Républiques mondiales des Lettres» (2015, 16).

³ Para la lista, véase el catálogo del Proyecto Iconografía Popular de Don Quijote de La Mancha (2005).

producida por Eugenio Cobo para Televisa (México) en 1988. De la novela también se hizo el libreto de una ópera en Costa Rica (Chamberlin: 1984).

Rayco Pulido es un joven autor de novela gráfica originario de Gran Canaria (Telde, 1978). Estudió Bellas Artes en Barcelona. El primer libro del que asumió la completa responsabilidad es *Sin título. 2008-2011*, un metacómic que pone en escena el proceso decisorio de un autor de cómics. La obra que analizaremos a continuación es *Nela* (2013), la adaptación de *Marianela* de Galdós; se trata del primer cómic a partir de una obra galdosiana. El último libro de Rayco Pulido, *Lamia*, se publicó en 2016. El artista tiene un blog, <http://nuncatrabajessolo.blogspot.be/>, que informa sobre su producción artística. Contiene información valiosa sobre las distintas fases de elaboración de una novela gráfica, desde los primeros esbozos hasta el acabado final. A través del blog, el artista nos permite la entrada a su taller y presenta sus materiales de trabajo: plumillas, tintas, tipos de papel, etcétera. El blog nos permite además localizar todas las referencias a su obra en la prensa. A partir de *Nela*, sobre todo, se ha disparado la atención dedicada al trabajo de Rayco Pulido en los medios españoles. La Casa-Museo Pérez Galdós organizó una exposición titulada *Marianela y Nela: de la novela al cómic*, celebrada entre el 13 de noviembre de 2013 y el 2 de febrero de 2014, en la que el artista compartió su proceso creativo con los visitantes. El autor cree que el cómic y la novela gráfica pueden ser un medio para acercar un público joven a la literatura y ha cooperado con alumnos y profesores de varios institutos de Enseñanza Secundaria de Gran Canaria en talleres artísticos a partir de *Nela*⁴. Los resultados de esta empresa alentadora para los galdosistas también se pueden consultar gracias al blog.

LA ADAPTACIÓN DE *MARIANELA*

En *Nela*, el relato propiamente dicho va seguido por un epílogo titulado «Un prólogo fuera de sitio. Cinco notas sobre Galdós, *Marianela* y su adaptación», en la que el artista explica su punto de partida: «Sobre mi adaptación pocas cosas tengo que decir en este prólogo: la idea inicial era permanecer lo más fiel posible a su novela. Incluso me propuse respetar los diálogos originales dentro de lo viable (...). La solidez de su estructura así lo permitía, de hecho, incluso el número de páginas es bastante similar» (Pulido: 2013, 159).

El artista explica que ha intercambiado los capítulos 9 y 10 y que ha modificado ligeramente el final. Efectivamente, en una típica burla de los turistas extranjeros que se van

⁴ La novela gráfica ha servido a su vez de inspiración para propuestas didácticas, véase Mero Martín (2016) y Muñoz (s.a.).

de España más o menos como han llegado a ella, sin enterarse de gran cosa, en la novela unos ingleses se encuentran con la tumba de Marianela y a partir de allí publican en un periódico unos *Sketches from Cantabria* sobre la muchacha, llenos de los tópicos sobre la España de pandereta. «Bastaba leer esto para comprender que los dignos *reporters* habían visto visiones. Averiguada la verdad, de ella resultó este libro», dice el narrador galdosiano (Pérez Galdós: 2013, 242). En la novela gráfica, los turistas llegan en el siglo XXI y el relato de su narración se puede leer en una tableta (Pulido: 2013, 150), con lo cual la ‘fama’ de la heroína atraviesa las décadas.

Lógicamente, en una novela gráfica no hace falta representar la voz narrativa en su función descriptiva, ya que ésta corre a cargo de las imágenes, tanto por lo que se refiere a los escenarios como a los personajes. Sin embargo, al final de su libro, el artista introduce al narrador bajo los rasgos de don Benito que anuncia la supervivencia de su criatura: «Despidámonos hasta siempre de esta tumba de la que hablarán hasta en el ‘Times’» (Pulido 2013: 152) y para anunciar el libro sobre Celipín (*El doctor Centeno*).

NUESTRO ANÁLISIS

Al tratarse de traducciones —y la adaptación de una novela a un cómic se puede considerar justificadamente como una traducción intersemiótica, puesto que se produce un cambio de código (Jakobson 1975: 233)— usar el término ‘fidelidad’ puede resultar peligroso. Rápidamente derivamos a discusiones sobre si hay que ser fiel ‘a la letra’ o ‘al espíritu’, como si la intención de un autor fuese separable de la realización artística. En este sentido, resulta más productivo el término ético de ‘lealtad’ frente a las intenciones de una obra primera, lealtad que implica también una responsabilidad del traductor-adaptador frente al autor primero, por un lado, y frente a los receptores, por otro (Nord: 2011, 27). Otro peligro del término ‘fidelidad’ es que establece un orden jerárquico entre una obra primera que fija los estándares y una obra derivada; existe el riesgo de realizar una especie de contabilidad de pérdidas y ganancias ocurridas en el trasvase de un medio a otro y nada más. Más rentable parece concebir la adaptación de una obra literaria a una novela gráfica como una empresa de reorganización espacial: el texto queda sometido a un recortado a fin de construir la disposición más significativa posible. Es esta reordenación la que confiere su interés al relato (Berthou: 2015, 74).

No me propongo aquí, pues, determinar si efectivamente *Nela* de Rayco Pulido es, como lo declara el artista, una adaptación fiel de *Marianela* de Pérez Galdós, porque implicaría

colocar *Nela* en una posición subordinada, mientras lo que me interesa es presentarla como obra de arte autónoma y ver cómo funciona dentro de sus propios códigos. No obstante, no faltarán las referencias al texto galdosiano a fin de poner de relieve las soluciones narrativas diferentes que aportan los dos autores.

No se presenta aquí un análisis pormenorizado de la caracterización de los personajes, ya que esta contribución no ofrece el espacio suficiente para ello. Sin embargo, a grandes rasgos se puede afirmar que el artista maneja diferentes estilos según las categorías de personajes. En primer lugar están los Golfines, cuya presentación es la que más recuerda la tradición de la ‘línea clara’ según Hergé, con alguna excursión discreta hacia la caricatura. Los personajes jóvenes y guapos, Pablo y Florentina, se dibujan con una sencillez mayormente clásica. El primer retrato claro de Pablo se presenta en su encuentro con Golfín, cuando éste se da cuenta de la ceguera del joven (Pulido: 2013, 10). Destaca la cara sin ojos de Pablo frente a un fondo mitad blanco mitad negro. A distinción del novelista, el dibujante no puede dejar de dotar a sus personajes de rasgos distintivos desde su primera aparición. El narrador galdosiano no hace más que poner en marcha la imaginación del lector:

Golfín, hundiendo los pies en la tierra, resbalando aquí y bailoteando más allá, tocó, al fin, el benéfico suelo de la vereda, y su primera acción fue examinar al bondadoso joven. Breve rato permaneció el doctor dominado por la sorpresa.

—Usted... —murmuró.

—Soy ciego, si señor —añadió el joven— (Pérez Galdós: 2013, 75).

Para una descripción más detallada, tenemos que esperar el capítulo quinto de *Marianela*. Contrariamente a la ausencia de ojos en la novela gráfica, la descripción verbal detalla los ojos gracias a dos comparaciones. He aquí la primera: «Salió de la casa un joven, estatua del más excelso barro humano, suave, derecho, con la cabeza inmóvil, los ojos clavados y fijos en sus órbitas, como lentes expuestos en un muestrario» (Pérez Galdós: 2013, 109). A continuación la descripción va enfatizando la hermosura clásica del joven y la ceguera se inserta en la comparación de la cabeza de Pablo con una escultura helénica: «Aun sus ojos, puramente escultóricos, porque carecían de vista, eran hermosísimos, grandes y rasgados. Desvirtuábalos su fijeza y la idea de que tras aquella fijeza estaba la noche» (Pérez Galdós: 2013, 109).

Para caracterizar a la familia Centeno, y a los pueblerinos en general cuando se trata de enfatizar su ignorancia y falta de sensibilidad, el artista usa un estilo caricaturesco con raíces en el expresionismo. Los personajes más individualizados y expresivos son Nela y Celipín. Del chico se pone de relieve la fuerza de su convicción. El cuerpo de Nela es una

combinatoria de formas geométricas que permiten al dibujante una gran versatilidad, de modo que la extensa gama de emociones vividas por el personaje encuentra una expresión diversificada.

A continuación vamos a interesarnos por la elaboración del contraste entre la luz y la oscuridad. Como la novela plantea preguntas esenciales acerca de la visión y de su papel a la hora de distinguir entre la verdad y la ilusión y de relacionar la estética y la ética, se trata de un enfoque relevante (Bly: 1986, 153-161).

EL ‘INCIPIT’

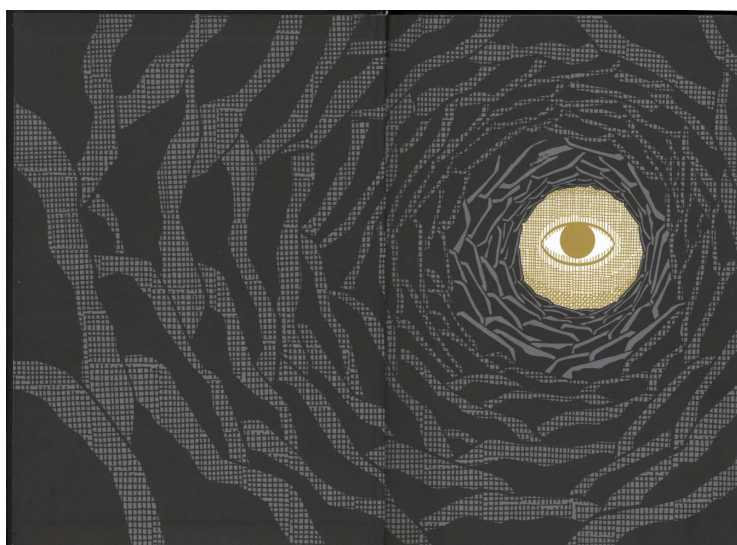


Fig. 1. Contraportada

La contraportada del libro representa un ojo al fondo de algo que se puede leer como un cráter o un túnel. Se utilizan cuatro colores que se yuxtaponen: blanco, negro, un gris cálido y oro. El relieve se obtiene gracias a la típica técnica de contraste del autor: una alternancia de superficies de color plano (el iris del ojo es el ejemplo más evidente), y de superficies sombreadas. El sombreado puede consistir en sencillas rayitas paralelas (para sugerir las pestañas) o en rayas cruzadas, para dar más relieve al espacio en torno al ojo o a las piedras. La alternancia entre zonas negras y zonas sombreadas impregna un ritmo marcado al conjunto. El movimiento pasa de la página izquierda a la derecha, de modo que se sigue la dirección convencional de la lectura. Coincide con el paso de la información conocida a la nueva⁵. Llegaríamos, pues, de la oscuridad a la luz, a través de un túnel. El lector de

⁵ Según Kress & Leeuwen (1996, 224), en una composición polarizada el elemento de la izquierda corresponde a lo ‘dado’ o conocido y el de la derecha, a lo nuevo.

Marianela relaciona esta imagen con el túnel que atraviesa Teodoro Golfín guiado por el ciego Pablo en su camino a través de la galería minera antes de alcanzar la casa de su hermano. En la novela, al llegar a final del túnel, Teodoro dice: «En efecto allá veo como un ojo que nos mira. Es la claridad de la otra boca» (Pérez Galdós: 2013, 79). En una lectura metafórica podría tratarse del camino de la ceguera a la visión recorrido por Pablo. Sin embargo, la doble página no sigue únicamente un tránsito en un plano horizontal, sino también un descenso hacia la profundidad, lo que el lector de la novela podría relacionar con la Trascava, «una gran boca, una sima, un abismo cuyo fin no se sabe. (...) Algunos creen que va a dar al mar por junto a Ficóbriga. Otros dicen que por el fondo de él corre un río que está siempre dando vueltas y más vueltas, como una rueda, sin salir nunca fuera» (Pérez Galdós: 2013, 80).

La imagen siguiente nos muestra una imagen con un fuertísimo contraste entre blanco y negro: la figura de Teodoro, destacándose ante un fondo totalmente oscuro y diciéndose: «Aquí tienes, Teodoro Golfín, el resultado de tu “Adelante, siempre ADELANTE”» (Pulido: 2013, 7) y el título del primer capítulo, ‘Perdido’, en un marco ornamentado en la tradición tipográfica decimonónica.

PABLO Y TEODORO EN LA GALERÍA

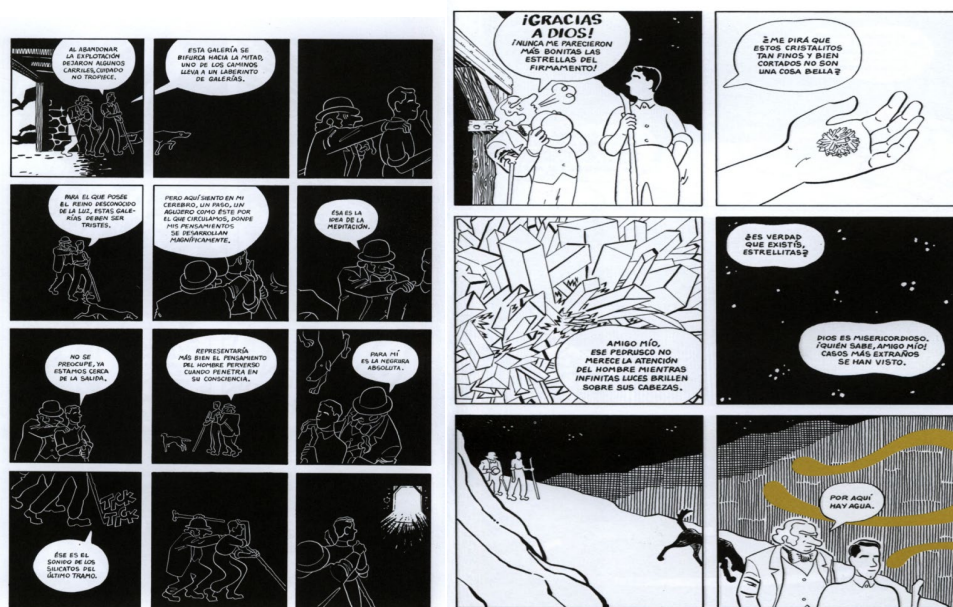


Fig.2 Pablo y Teodoro en la mina

El contraste entre luz y oscuridad se intensifica aún más gracias a la yuxtaposición del paso por el túnel de la mina, en la página de la izquierda y la salida al aire libre, en la página de la

derecha (Pulido: 2013, 14-15). Aquí el artista aprovecha plenamente el principio compositivo de la doble página⁶. La página izquierda narra el paso por el túnel de La Terrible desde la entrada, en la que se acentúa el contraste entre el espacio de fuera y el de dentro gracias a un intenso contraste luminoso hasta el momento en que Teodoro, y el lector con él, ven la salida. El resto de las viñetas presenta una gran coherencia gráfica, gracias al tratamiento de las figuras, de las que únicamente vemos los contornos en tinta blanca. La continuidad entre las viñetas se consigue porque la postura de los personajes humanos no cambia: el ciego Pablo es el lazarillo de Golfín, que se apoya en él. Este detalle, que ilustra irónicamente la impotencia del gran científico en un entorno inhóspito, es del dibujante, ya que el texto galdosiano solo dice: «El perro entró primero olfateando la negra cavidad. Siguió el ciego con la impavidez de quien vive en perpetuas tinieblas. Teodoro fue detrás, no sin experimentar cierta repugnancia instintiva hacia la importuna excursión bajo la tierra» (Pérez Galdós: 2013, 79).

El artista evita la monotonía jugando con las distancias: a los planos medios y medios cortos suceden los planos americanos y algún plano general; se alternan igualmente los ángulos de visión: en picado, en contrapicado, frontal u oblicuo. Así los lectores tenemos la impresión de circular alrededor de Pablo y Teodoro de la misma manera en que lo hace el perro Choto. El cuerpo del animal rompe las fronteras convencionales entre las viñetas, lo que imprime dinamismo al conjunto, e invita a una lectura no lineal. Hasta los cuerpos de los caminantes están partidos por la mitad. La composición diagonal de la última viñeta de la página acentúa el poder de atracción de la salida.

Mientras la página de la izquierda contiene doce viñetas pequeñas —una evocación más de la opresión sentida por Teodoro—, la página de la derecha solo contiene seis: ahora el médico puede respirar a sus anchas al salir de la galería. El artista utiliza el ideograma convencional de la expiración en los cómics y también se sirve del tamaño de la letra para traducir el sentimiento de liberación. Ahora el fondo es blanco, los contornos de los personajes, negros. Y el mismo cielo, que se veía blanco al final de la página izquierda, se ve negro ahora, condición necesaria para poder distinguir las estrellas. En el diálogo, los personajes van comparando sus concepciones de la belleza y su manifestación, fundada en el sentido corporal a través del cual la perciben: para Pablo son los cristalitos, para Golfín, las estrellitas. La imagen fuertemente ampliada de los cristales llena por completo la tercera viñeta, con lo cual

⁶ El autor explica en su blog que «En la medida de lo posible, intento que la doble página sea mi “unidad mínima”, abriendo fuerte y cerrando a través de un gancho que “obligue” al lector a pasar a la siguiente unidad» (*Notrabajessolo*, post del 23 de marzo de 2013).

evoca un caos, mientras las discretas estrellas blancas sobre un cielo oscuro, sugieren la armonía. El narrador visual, que se limita a contraponer imágenes, es más discreto que el narrador literario que explicita los sentimientos de los personajes:

—Amigo querido —dijo Golfín *con emoción y lástima*—, *es verdaderamente triste* que usted no pueda conocer que ese pedrusco no merece la atención del hombre mientras esté suspendido sobre nuestras cabezas el infinito rebaño de maravillosas luces que pueblan la bóveda del cielo.
El ciego volvió su rostro hacia arriba, dijo *con profunda tristeza*:
—¿Es verdad que existís, estrellas? (Pérez Galdós: 2013, 84, las cursivas son nuestras).

Las dos viñetas de abajo están unidas por el cuerpo del perro y la representación del paisaje, que retoma las técnicas de sombreado de la contraportada. Gracias a esta transición y al cambio de perspectiva vemos el avance de los personajes. Y aquí aparece por primera vez el color dorado, que apunta a la Trascava.

LA OSCURIDAD DE NELA

Los colores blanco y negro no solo sirven para representar el eje luz-oscuridad sino también para denotar otro igualmente importante en el relato: el eje belleza-fealdad. La doble página 38-39 nos enseña a Nela, Pablo y Choto paseando felices en un paisaje lujuriente. A Nela que disfruta de encontrarse con Pablo en un entorno hermoso, conmovida por las palabras del ciego, se le obnubila el horizonte cuando éste le confronta con su aspecto. La cola del bocadillo que contiene la pregunta de Pablo: «Dime, Nela ¿y cómo eres tú?» apunta hacia fuera de la doble viñeta final, lo que subraya la soledad de la joven. El contraste entre la multiplicidad de técnicas utilizadas para individualizar los árboles y la negrura absoluta sobre la que se destaca la figura, no podría estar mayor. Los ojos y la boca quedan desdibujados, lo que llama aún más la atención debido a la monotonía del fondo. Estas líneas ondulantes evocan la perplejidad (Gubern: 2011, 134).

Unas páginas más adelante, en una situación similar de paseo y confianza, el artista vuelve a utilizar este mismo contraste básico (Pulido: 2013, 43). En las viñetas de abajo Nela sigue ‘aplastada’ por el fondo negro y frente a las frases altisonantes de Pablo encerradas en globos perfectamente redondeados, observamos la forma irregular de los globos y el rotulado ‘movido’ que le corresponden a la joven⁷, así como el clímax que se produce en su malestar.

⁷ Observa Ramón Gubern al respecto que «[s]i bien los globos se inventaron para exponer los diálogos de los personajes, con el tiempo ampliaron su función e incluyeron símbolos icónicos, para escenificar un sueño o exhibir una idea o visión de los personajes, con lo que el locograma original se transmutó en pensipictograma. Esta ampliación de las funciones de los globos resultaría muy fecunda, de tal modo que los

Pero la novedad más importante es la reintroducción del ojo que vimos en la contraportada. De repente, la ceguera de Pablo, representada hasta aquí por la ausencia de ojos, se sustituye por ojos de color dorado. ¿Podría marcar el oro la convicción idealista de Pablo de que la bondad del alma tenga que coincidir con la del cuerpo?

Otro paseo lleva a la pareja cerca de la Trascava. Contrariamente al paisaje frondoso de las viñetas anteriores, ahora la imagen destaca el carácter inhóspito y peligroso del paisaje, mientras Nela insiste en describirlo a Pablo como hermoso. En la penúltima viñeta el choque entre imagen y palabra resulta brutal: mientras la voz de Nela dice «Las flores marchitas de la semana pasada han vuelto a florecer y da gozo verlo» (Pulido: 2013, 50) vemos al pacífico Choto transformado en un animal agresivo en actitud de ataque, los colmillos a la vista y la cola erizada. Nela escucha la Trascava e identifica el rumor como la voz de su madre muerta. Vuelve el color de oro en forma de una especie de filacterias en los que leemos las palabras imaginadas de la madre (Pulido: 2013, 51). Como ha observado María de la Paz Yáñez, para Nela la Trascava es un espacio connotado positivamente:

La Nela ha brotado de los espacios profundos de la Trascava y a ella vuelve a su muerte, hablando con el idioma de los que están encerrados allí, su lengua materna, pues por medio de ella comunica con su madre. Recuérdese también que la Trascava parece una lengua (Yáñez: 1994-1995, 58).

LA APARICIÓN

En el capítulo XIII de la novela, el narrador se detiene a explicar la «teogonía extravagante» (Pérez Galdós: 2013, 166) de *Marianela* y relata la plegaria que dirige a la Virgen, «compendio de todas las bellezas naturales» (Pérez Galdós: 2013, 169), para que la haga hermosa. El texto novelesco se limita a ofrecernos las palabras de la plegaria. Pero en la novela gráfica, el lector necesita una representación visual. La página de la izquierda obedece a una composición muy equilibrada: cuatro veces aparece la cesta que le sirve de cama a Nela y sus quejas y preguntas se encuentran caligrafiadas en globos redondos (Pulido: 2013, 79). En la página de la derecha vemos una imagen afiligranada de la Virgen de los Dolores (tiene una espada clavada en el corazón) de color dorado que baja la mirada hacia la cesta (Pulido: 2013, 80). El texto de Nela está armoniosamente distribuido alrededor del cuerpo de la imagen salvo el último bocado cuyo contorno y caligrafía temblorosa evocan las lágrimas de la joven. El óvalo perfecto de la cara de la Virgen y los contornos suaves de su cuerpo no

globos extendieron su función inicial de soportes de la producción lingüística a la de soportes o receptáculos de la producción imaginaria de los sujetos representados» (2011, 422).

podrían corresponder mejor al ideal de belleza occidental y emana directamente del Renacimiento. Pero esta Virgen no tiene brazos. ¿Apuntará este rasgo a su impotencia para salvar a Nela de la catástrofe emocional que la espera?

De la visión en sueños a la aparición en el campo no hay más que un paso. En la novela leemos: «Allí estaba, dentro de un marco de verdura, la Virgen María Inmaculada, con su propia cara, sus propios ojos, que al mirar reflejaban toda la hermosura del Cielo» (Pérez Galdós: 2013, 174). La descripción galdosiana constituye al mismo tiempo una lección de historia del arte, en la que el narrador repasa los diferentes grandes pintores que nos han dejado cuadros de la Virgen. Resulta que la Virgen que le aparece a Marianela es renacentista:

Aquella que a la Nela se la apareció era según el modo rafaelesco, sobresaliente entre todos si se atiende a que en él la perfección de la belleza humana se acerca más que ningún recurso artístico a la expresión de la divinidad. El óvalo de su cara era menos angosto que el del tipo sevillano, ofreciendo la graciosa redondez del itálico. Sus ojos, de admirables proporciones, eran la misma serenidad unida a la gracia, a la armonía, con un mirar tan distinto de la frialdad como del extremado relampagueo de los ojos andaluces. Sus cejas eran delicada hechura del más fino pincel, y trazaban un arco sutil. En su frente no se concebían el ceño del enfado ni las sombras de la tristeza, y sus labios, un poco gruesos, dejaban ver, al sonreír, los más preciosos dientes que han mordido manzana del Paraíso. (...) Para concluir el imperfecto retrato de aquella estupenda visión que dejó desconcertada y como muerta a la pobre Nela, diremos que su tez era de ese color de rosa tostado, o más bien moreno encendido, que forma como un rubor delicioso en el rostro de aquellas divinas imágenes, ante las cuales se extasían lo mismo los siglos devotos que los impíos (Pérez Galdós: 2013, 174-175).

Este narrador prolijo intenta gracias a la precisión de su lenguaje dirigir la dirección de la mirada (óvalo de la cara, ojos, cejas, frente, labios, tez) y la imaginación de su lector; además, al final rompe la ilusión volviendo a la lección de arte del principio, enfatizando no la aparición, sino la imagen, el cuadro.



Fig. 3 La aparición

En la novela gráfica encontramos a Nela que entre el denso follaje cree descubrir a una Virgen en un halo dorado hollywoodiense y recupera poco a poco sus facultades de observación (Pulido: 2013, 83-84). Paso a paso van apareciendo detalles que informan a Nela y con ella al lector de que la figura que tienen delante es una joven burguesa del siglo XIX: el moño, la red de coger mariposas, el traje de paseo. En las tres primeras viñetas de la página de la derecha el oro va cediendo paso cada vez más, hasta desaparecer por completo en la última viñeta, donde la voz ‘en off’ que llama a Florentina y el cambio de postura correspondiente de ésta acaban de romper la ilusión. La estilización del halo desaparece y en su lugar volvemos a la particular representación de los árboles a la que el artista ya nos tenía acostumbrados. En la página siguiente se cambia la perspectiva y Nela aparece en un hueco de la imagen, dejando de observar para ser observada. De sus ojos emana la metáfora visual de la confusión y del aturdimiento (Gubern: 2011, 238): pequeñas espirales color de oro, que traducen la fortísima impresión que le ha causado el primer encuentro con Floriana. En la novela, la ruptura de la ilusión es menos espectacular:

Pasando el primer instante de estupor, lo que ante todo observó Marianela, llenándose de confusión, fue que la bella Virgen tenía una corbata azul en su garganta, adorno que ella no había visto jamás en las Vírgenes soñadas ni en las pintadas. Inmediatamente notó también que los hombros y el pecho de la divina mujer se cubrían con un vestido en el cual todo era semejante a los que usan las mujeres del

día. Pero lo que más turbó y desconcertó a la pobre muchacha fue ver que la gentil imagen estaba cogiendo moras de zarza... y comiéndoselas (Pérez Galdós 2013: 175-176).

Como ha observado Marie Wellington, aquí Galdós pone coto a la imaginación del personaje y al mismo tiempo a la del lector: «No es visión la que contempla Marianela sino persona viviente, y sería difícil desconocer el contraste entre lo divino de la apariencia de Florentina y lo humano de esencia» (Wellington: 1968, 41).

El color oro se puede asociar, pues, con los deseos de los personajes, el de visión de Pablo, el de amor y protección de Nela. Nela tiene mala suerte con las madres: su madre biológica la deja huérfana, su madre sustituta, la Señana, la maltrata psicológicamente ninguneándola, Florentina no entiende que no puede unir en su persona los papeles de protectora y de rival amorosa, su madre mítica no tiene brazos y no puede acogerla en su seno.

LA RECUPERACIÓN DE LA VISTA

En la novela, el narrador proporciona una descripción discreta y caracterizada por una abundante terminología médica de la operación llevada a cabo por Teodoro Golfín:

(...) había que trabajar con ánimo resuelto, rompiendo uno de los más delicados organismos: la córnea; apoderarse del cristalino y echarlo fuera, respetando las hialoides y tratando con la mayor consideración al humor vítreo; ensanchar con un corte las dimensiones de la pupila, y examinar por inducción o por medio de la catóptrica el estado de la cámara posterior (Pérez Galdós: 2013, 186).

La novela gráfica resuelve este episodio espinoso representando bajo el título del capítulo 16, “La promesa”, el instrumental del oftalmólogo y en la página opuesta, en las tres viñetas superiores, a Nela que viene a informarse del estado de Pablo (Pulido: 2013, 93-94). Lo que sí resulta visualmente muy interesante es la manera en que el narrador gráfico presenta la recuperación de la vista por el joven. Aquí el contraste entre el blanco y el negro se muestra altamente rentable. La doble página 125-126 muestra primero una representación esquemática de un iris cubierto parcialmente por una mancha circular blanca, seguida por una viñeta de texto, que funciona a modo de los intertítulos del cine mudo: «Retrocedamos algunos días, al momento en el que don Teodoro Golfín retira por primera vez el vendaje a Pablo Penáguilas»⁸. A continuación vemos, contra un fondo cuadrículado, dos brazos extendidos que se acercan y se alejan del lector-espectador hasta que no queda más que una mano negra

⁸ Esta escena da espacio a los creadores visuales para explotar su creatividad. Así, por ejemplo, en la película *Marianela* (1955) del cineasta argentino Julio Porter el reajuste de la visión de Pablo da lugar a unas imágenes sobrecogedoras: el espectador, como el personaje, tienen la impresión de que el mundo exterior se les viene literalmente encima.

enorme. En la viñeta siguiente predomina el blanco: es un ‘close-up’ de Pablo se queja de que las cosas no paren de moverse. Sigue un plano general en el que Golfín le coloca unas gafas. En las últimas viñetas se sugiere la adaptación de la vista de Pablo. Se retoma la sugerencia del iris de la página anterior, pero ahora la armonía geométrica se sustituye por la evocación de una turbulencia visual. Frente a este fondo empieza a precisarse la figura de Florentina con cada vez mayor claridad.

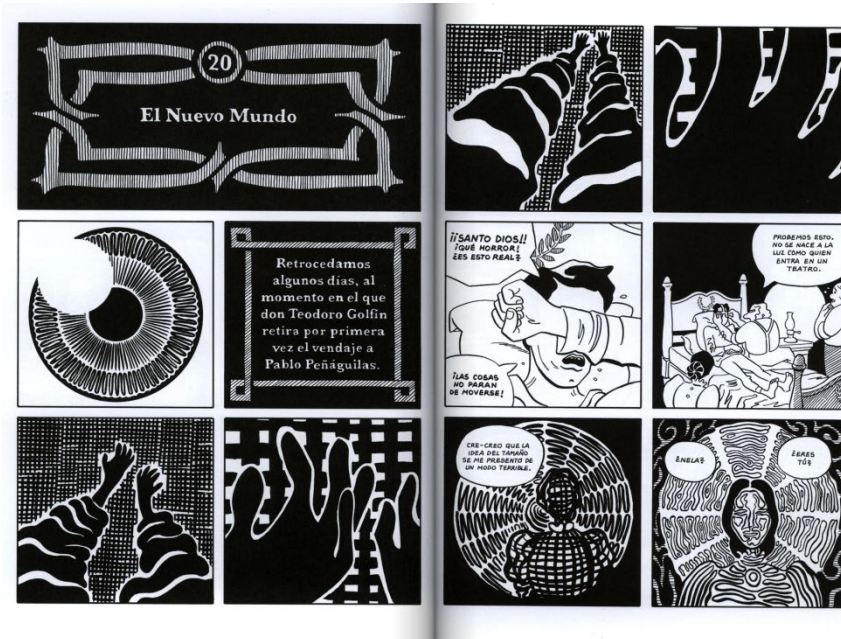


Fig. 4 La recuperación de la vista

La narración gráfica nos comunica así dos fases de la recuperación de la vista de Pablo, contadas más prolijamente en la narración novelesca:

Cuando Teodoro Golfín levantó por primera vez el vendaje de Pablo Penáguilas, este dio un grito de espanto. Sus movimientos todos eran de retroceso. Extendía las manos como para apoyarse en un punto y retroceder mejor. El espacio iluminado era para él como un inmenso abismo, en el cual se suponía próximo a caer. El instinto de conservación obligábale a cerrar los ojos. Excitado por Teodoro, por su padre y los demás de la casa, que sentían honda ansiedad, miró de nuevo; pero el temor no disminuía. Las imágenes entraban, digámoslo así, en su cerebro, violenta y atropelladamente, con una especie de brusca embestida, de tal modo, que él creía chocar contra los objetos; las montañas lejanas se le figuraban hallarse al alcance de su mano, y veía los objetos y personas que le rodeaban cual si, rápidamente, cayeran sobre sus ojos (Pérez Galdós: 2013, 216).

En la novela, en una segunda fase, Teodoro le coloca al joven unos «anteojos hábilmente graduados» y le pone delante la «belleza visible», Florentina (Pérez Galdós: 2013, 218). Es posible que el artista gráfico se haya inspirado de la exclamación de Pablo para su representación:

Estás en medio de una cosa que debe ser el sol. De tu cara salen unos como rayos..., al fin puedo tener idea de cómo son los ángeles..., y tu cuerpo, tus manos, tus cabellos vibran, mostrándome ideas preciosas... (...) Te veo dentro de mis propios ojos (...) (Pérez Galdós: 2013, 218).

En ambos relatos, la confusión de Pablo que cree ver a Marianela ya anuncia el desarrollo trágico posterior.

CONCLUSIÓN

La última imagen que nos ofrece el libro de Rayco Pulido es una imagen invertida de la contraportada, de modo que el hueco se sitúa a la izquierda. Ha desaparecido el oro. Podría ser una referencia al momento en que Pablo recupera la visión, representado en la novela gráfica de modo igualmente esquemático. En la apertura vemos unos puntitos blancos. Se podría leer esta imagen también desde adentro hacia afuera: ¿está Nela mirando las estrellas desde su eternidad?

En conclusión podemos afirmar que Rayco Pulido explota a fondo los recursos que le ofrecen el contraste del blanco y del negro para visualizar el contenido simbólico de la novela galdosiana. El uso parsimonioso del oro actúa como un 'leitmotiv' que contribuye a que el lector emprenda su camino asociativo a través del relato. Esta novela gráfica se sostiene como obra autónoma y además renueva nuestra mirada sobre *Marianela*.

BIBLIOGRAFÍA

- BAETENS, J. (ed.), *The graphic novel*, Leuven, Leuven University Press, 2001.
- BERTHOU, B., “Médiation, figuration, traduction: trois conceptions de l’adaptation d’œuvres littéraires en bande dessinée”, B. Mitaine, D.Roche & I. Schmitt-Pitiot (ed.), *Bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, pp. 61-79.
- BLY, P., *Vision and the visual arts in Galdós*, Liverpool, Francis Cairns, 1986.
- CARDONA, R., “*Marianela*: su trayectoria de la novela al teatro” en G. Sobejano & R.Pincus Sigale (ed.), *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 109-114.
- CHAMBERLIN, V. A., “*Marianela*: The First Costa Rican Opera (1957)”, *Anales Galdosianos*, 19, 1984, pp. 147-149.
- GROENSTEEN, T., “Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization”, en J. Heer & K. Worcester (ed.), *A Comics Studies Reader*, Jackson, MS, University Press of Mississippi, 2009, pp. 3-11.
- GUBERN, R., *Discurso del cómic*, Madrid, Cátedra, 2001.
- HUTCHEON, L., *A Theory of Adaptation*, New York & London, Routledge, 2006.
- JAKOBSON, R., “On Linguistics aspects of Translation”, R. A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1975 [1959], pp. 232-239.
- KRESS, G. & LEEUWEN, T., *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London, Routledge, 1996.
- MERO MARTÍN, Z., “*Marianela* a través de distintos lenguajes”, *ACL. Revista literaria*, 5, 2016. <http://acrevistaliteraria.academiacanarialengua.org/marianela-a-traves-de-distintos-lenguajes/>. [Consultado el 11.09.2017].
- MUÑOZ, A., “*Nela* sobre *Marianela*: novela gráfica en la clase de lengua y literatura”, s.a. <http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/proyecto/38700050-0001/wp-content/uploads/sites/70/2015/10/Nela-sobre-Marianela.pdf>. [Consultado el 11.09.2017].
- NORD, C., *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*, Berlin, Frank & Timme GmbH, 2011.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Marianela*. Edición de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2013 (Letras Hispánicas 174).

Proyecto Iconografía Popular de Don Quijote de La Mancha, 2005.

<https://previa.uclm.es/ceclm/CentenarioQuijote/tboquijote/catalogo.htm> [Consultado el 19.09.2017].

PULIDO, R. *Nela. Una adaptación gráfica de la novela Marianela de Benito Pérez Galdós*, Bilbao, Astiberri, 2013.

ROCHE, D., SCHMITT-PITOT, I. & MITAINE, B., “Introduction: adapter les théories de l’adaptation à l’étude de la bande dessinée” en B. Mitaine, D. Roche & I. Schmitt-Pitot (ed.), *Bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, pp. 11-38.

SCHMITZ-EMANS, M. & C. A. BACHMANN, *Literatur-Comics: Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2012.

SIEBENMANN, G., “La investigación de las imágenes mentales. Aspectos metodológicos”, en J. M. López de Abiada & A. López Bernasocchi (ed.), *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 339-349.

SINNIGEN, J., “La argentinización de Galdós en el cine: *El abuelo y Marianela*”, *Isidora*, 17, 2011, pp. 73-92.

WELLINGTON, M. A., “*Marianela*: Nuevas Dimensiones”, *Hispania*, 51, 1968, pp. 38-48.

YÁNEZ, M. P., “El dilema discursivo en *Marianela*”, *Anales Galdosianos*, 29-30, 1994-1995, pp. 51-61.

OBRAS DE RAYCO PULIDO

2005. *Final Feliz*. Guion de Hernán Migoya, Alicante, Edicions De Ponent.

2008. *Sordo*, Guión de David Muñoz, Alicante, Edicions De Ponent.

2011. *Sin título: 2008-2011*, Alicante, Edicions De Ponent.

2013. *Nela*, Bilbao, Astiberri.

2013. Participación en *Panorama: la novela gráfica española hoy*, Bilbao, Astiberri.

2016. *Lamia*, Bilbao, Astiberri.