

«¡NELA! ¡NELA!». LA ADAPTACIÓN DE *MARIANELA* A LA NOVELA GRÁFICA Y SU SECUELA FICTICIA «SOCARTES-MADRID» POR RAYCO PULIDO RODRÍGUEZ

«¡NELA! ¡NELA!». THE ADAPTATION OF *MARIANELA* TO THE GRAPHIC NOVEL AND HIS FICTIONAL SEQUEL «SOCARTES-MADRID» BY RAYCO PULIDO RODRÍGUEZ

Lidia Rodríguez Miguel

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

El auge actual del cómic y de la novela gráfica ha abierto la puerta a una nueva forma de adaptación de obras literarias clásicas. *Marianela*, una de las novelas de Galdós más adaptadas, ha sido traducida por Rayco Pulido a este formato de manera fiel. Su obra explota aspectos que en el texto decimonónico quedaban esbozados y acerca el genio de Galdós al público de hoy. Pulido da un paso más al realizar una secuela ficticia que pone el foco en las consecuencias que la historia de *Marianela* tiene sobre Teodoro Golfín.

PALABRAS CLAVE: Benito Pérez Galdós, *Marianela*, Rayco Pulido, novela gráfica, adaptación, "Socartes-Madrid".

ABSTRACT

The current boom of comic and graphic novel has opened the door to a new way of adaptation of classic literary works. *Marianela*, one of the most adapted Galdós novels, has been translated faithfully by Rayco Pulido into this format. His work exploits aspects that were outlined in the nineteenth-century text and he brings the genius of Galdós to the today's audience. Pulido goes further when he makes a fictional sequel that focus on consequences that the story of *Marianela* has on Teodoro Golfín.

KEYWORDS: Benito Pérez Galdós, *Marianela*, Rayco Pulido, graphic novel, adaptation, "Socartes-Madrid".

Sin lugar a dudas *Marianela* es la obra de Benito Pérez Galdós que más adaptaciones ha tenido a una gran variedad de formatos a lo largo del siglo XX: los hermanos Álvarez Quintero la llevaron al teatro en 1916; la gran pantalla nos ofreció tres largometrajes españoles (Benito Perojo en 1940, Julio Porter en 1955 y Angelino Fons en 1972); en forma de series/telenovelas mexicanas encontramos *Marianela* de 1961, *Flor y Canela* de 1988 y la miniserie *Marianela* de 1993. Sin embargo, el siglo XXI parecía haberse olvidado de ella, a pesar, incluso, del creciente boom del cómic en nuestro país que abría la puerta a un nuevo formato para esta novela. No es hasta 2013 cuando surge *Nela. Una adaptación gráfica de la novela MARIANELA de Benito Pérez Galdós*, realizada por el historietista canario Rayco Pulido Rodríguez. El reciente año galdosiano nos ha regalado otras obras gráficas que ahondan en la figura del escritor (*Galdós y la miseria* de Juan Torres y Alberto Belmonte; *Galdós, un escritor en Madrid* de Carmen Fernández Etreros y Guillermo Menéndez Quirós)

o en otras novelas del mismo (*El 2 de Mayo* de José Pablo García). Aun así, resulta extraño que esta nueva forma de contar no recale más en su extensa producción.

Benito Pérez Galdós mostró desde muy joven su gusto por el dibujo y la pintura. Sabemos, por ejemplo, que participó con tres trabajos gráficos en la primera Exposición Provincial de Canarias en 1862. Sabemos también, por sus propias palabras, que esbozaba sus personajes a lápiz antes de plasmarlos por escrito. Cada vez más conocidos y estudiados son sus cinco álbumes de dibujos (*Gran teatro de la pescadería* —1862—, *Las canarias* —1863-1864—, *Atlas zoológico* —1866-1867—, *Álbum marítimo* y *Álbum arquitectónico*) y su proyecto de edición ilustrada de los *Episodios nacionales*. Así pues, es evidente que «En la mente de Galdós ya apuntaba desde muy joven una relación esencialmente simbiótica entre la línea del dibujo y la palabra escrita o impresa, que, en proporciones invertidas, y de modos diferentes, se iba a repetir en sus escritos» (Bly: 1995, 280).

Cabe destacar aquí la importancia de los tres primeros álbumes mencionados arriba. Stephen Miller señaló, acertadamente, que «La esencia de cada álbum es la colaboración gráfico-léxica llevada a cabo por Galdós» (Miller: 2013, 421) y considera, por ejemplo, que *Gran teatro de la pescadería* es «un esbozo de “novela cómica” o de “novela satírico-gráfica”» (Miller: 2001, 47). Además de la relevancia de que tanto este álbum como *Las Canarias* sean una comunión de dibujo y texto que desarrollen conjuntamente un núcleo argumental, resultan también trascendentales los dos aleluyas presentes en *Atlas zoológico*. El propio Rayco Pulido, tras estudiar con detenimiento los dibujos, afirma que «Si es una idea bastante extendida que con estos tres álbumes Galdós fue el padre del humor gráfico en Canarias, con estos dos aleluyas además se consagra como el antecedente más claro de la historieta que se conserva en las islas» (Pulido: 2018, Un prólogo fuera de sitio). De esta forma, la adaptación de cualquiera de sus obras al cómic, lejos de resultar un disparate, cobra todo el sentido, pues ya el mismo Pérez Galdós incurrió en el mismo formato en varias ocasiones.

El tebeo, el cómic, la novela gráfica han gozado de una mala reputación casi desde sus inicios, sustentada en la idea equivocada de que se trata de un arte menor, de un producto simple cuyo único objetivo es el entretenimiento de un público más bien juvenil. Sin embargo, poco a poco, su valor ha ido imponiéndose y desterrando estas creencias arcaicas. Pero nos podríamos topar con un nuevo obstáculo: la adaptación de una obra literaria. Sin embargo,

«¡Nela! ¡Nela!». La adaptación de *Marianela* a la novela gráfica y su secuela ficticia «Socartes-Madrid»...

El trabajo del historietista no es solo proveer de elementos gráficos a la lectura de una obra literaria. Su lectura es el paso interpretativo y dibujarlo es una renovación completa de la obra base, aunque mantenga el argumento. La traducción a un sistema semiótico diferente renueva también la obra (Álvarez Peña: 2021, 35).

Al igual que ocurre con cualquier otro medio con capacidad de producir adaptaciones, el cómic no se limita a calcar el original añadiéndole dibujos y *Nela* es un buen ejemplo de ello.

NELA

¿Mi relación con *Marianela*? Como gran cantidad de adolescentes canarios, la leí en el instituto, como lectura obligatoria. Por su extensión, sencillez e intensidad, se usa como texto-llave para entrar en la obra de Galdós. El problema es el de siempre, imponer una lectura es la mejor manera de asegurar que ese lector nunca volverá a un autor. Yo redescubrí *Marianela* siendo docente, apenas recordaba el texto, pero me atrapó de tal forma, que aún no he parado de darle vueltas. Tiene una pulsión que no encuentro en otros textos de Galdós, es un libro raro en su producción. Adorado por el público, infravalorado por la crítica (Pulido: 2012, «Rayco Pulido lleva por primera vez a Galdós al cómic con 'Nela'»).

Con estas palabras Rayco Pulido deja entrever la motivación que le llevó a traducir al cómic la novela de Pérez Galdós: por un lado, quizá, el deseo de invitar a lectores más jóvenes a entrar en la literatura de los clásicos de forma no traumática; por otro, el homenaje a un libro que supo revalorizar y adjudicarle la importancia que merecía.

Entrando ya en el análisis de la obra, la cubierta presenta el rostro de *Marianela* con el pelo tapándole los ojos, tal y como se nos muestra al principio de la novela gráfica. En el lomo encontramos perfilados en color ocre dos ojos custodiando su nombre. En un principio se podría pensar que se trata de los suyos propios, simbolizando así su valor de lazarillo, además de la pureza de su ser (su nombre en blanco) que no puede ser percibido con la vista. Sin embargo, en el capítulo siete encontramos las dos únicas viñetas de toda la novela gráfica que muestran los ojos de Pablo mientras es ciego. Estos no solo coinciden en tono, sino que su forma es idéntica a la que tienen los del lomo. Esto es realmente significativo en una obra en la que cada personaje tiene un contorno de ojos distinto y cambia por completo el significado: el destino de la Nela, su muerte a causa de lo que en un principio parecía imposible (la vista de Pablo) está presente desde antes de comenzar la lectura. La elección del color, del que hablaré más adelante, no es fortuita tampoco. En su blog, Rayco Pulido comentó que se valió mucho de la geometría para hacer la cubierta, pero insertó detalles casi imperceptibles para que esta no fuera fría: el rabillo del bocadillo está ligeramente desviado de la línea derecha del flequillo para que no haya alineación; una línea del subtítulo tiene un centrado diferente; el triángulo, que contiene el contorno del rostro de Nela, la nariz y la

boca, no es equilátero. El título en sí ya guía al lector hacia la compasión y el cariño por la protagonista; su mote proporciona cercanía y familiaridad desde antes de conocer al personaje en sí. Resulta apropiado tanto para los que ya conocen la historia como para los que se acercan por primera vez a ella a través de este formato.

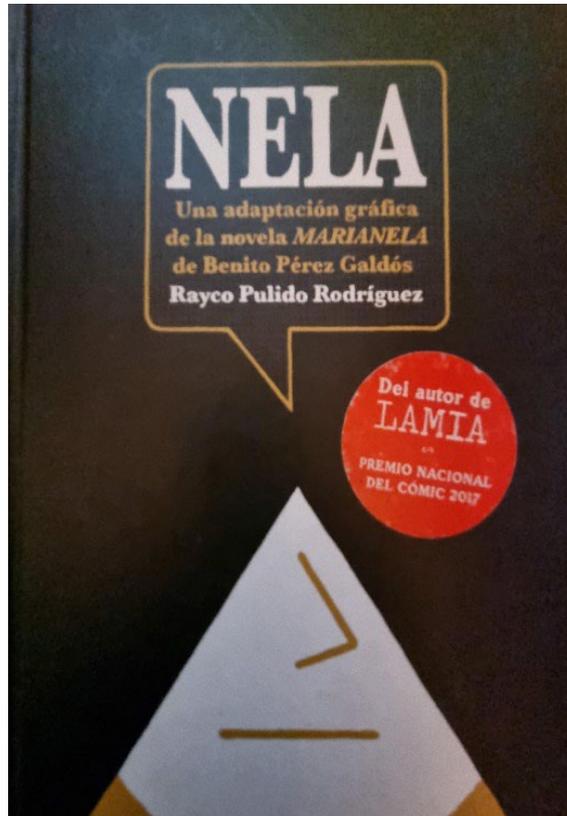


Figura 1. Cubierta.

Las guardas también nos proporcionan gran información: un gran ojo (de nuevo en bitono ocre) al final de una especie de túnel rocoso. Behiels señala con acierto que el lector podría relacionarlo con las galerías que Golfin y Pablo atraviesan. «Sin embargo, la doble página no sugiere 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» (Behiels: 2019, 772). Las dos últimas guardas del libro muestran la misma escena con el ángulo cambiado y el cielo estrellado al final del túnel, en lugar del ojo del comienzo. ¿Podríamos estar ante el antes y el después de Marianela? Las primeras reflejarían su obsesión por el lugar donde yace su madre y al que es atraída por las voces de la misma. Las últimas sugerirían que el espíritu de Nela se encuentra ahora en la Trascava.



Figura 2. Guarda delantera.

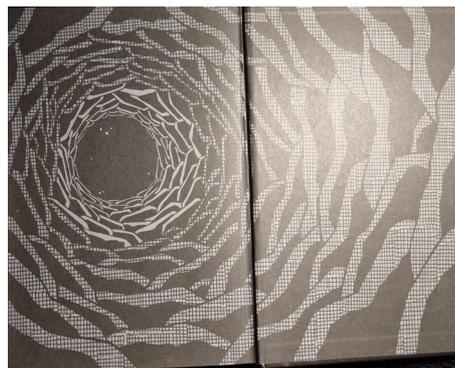


Figura 3. Guarda trasera.

La portadilla es el resultado de un descarte hecho por Pulido para la cubierta. En ella vemos a Marianela entre dos cestas y una de las frases con las que el narrador de la novela de Galdós la describe: «Es tan linda su boca que no pide». De nuevo se pone de relieve la importancia de los ojos, pues es lo único que vemos de la huérfana.

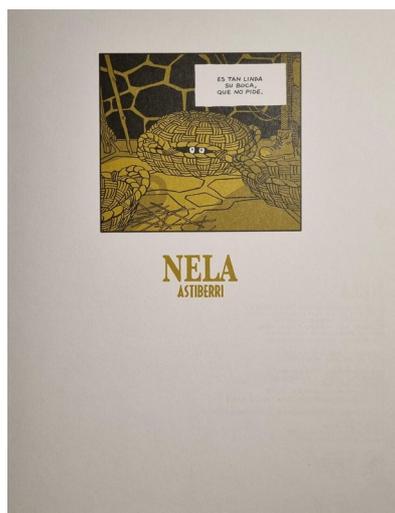


Figura 4. Portadilla.

Centrándonos ya en el contenido de la novela gráfica, hay que señalar la gran fidelidad de esta con respecto a la obra de Galdós. Pulido considera que las adaptaciones que se han hecho de la novela galdosiana, sobre todo en el cine, cometían un error capital: representar a la Nela como una mujer de gran belleza o irse al extremo contrario y llegar a mostrarla incluso con deformaciones. Él se aferra todo lo posible a la descripción que Galdós nos proporciona:

Era como una niña, pues su estatura debía contarse entre las más pequeñas, correspondiendo a su talle delgadísimo y a su busto mezquinamente constituido. Era como una jovencuela, pues sus ojos no tenían el mirar propio de la infancia, y su cara revelaba la madurez de un organismo que ha entrado o

debido entrar en el juicio. A pesar de esta disconformidad, era admirablemente proporcionada, y su belleza chica remataba con cierta gallardía el miserable cuerpecillo. Alguien la definía mujer mirada con vidrio de disminución; alguno, como una niña con ojos y expresión de adolescente (Pérez Galdós: 2007, 86-87).

El compromiso del dibujante canario llega hasta tal punto que utilizó imágenes y fotografías antiguas del pueblo de Reocín (lugar considerado como fuente de inspiración del autor decimonónico para la creación de Socartes) para los paisajes de la adaptación.

Precisamente esta fidelidad hace que resalten más algunos cambios que Rayco Pulido llevó a cabo. Los más llamativos son aquellos relacionados con la omisión o la inversión del orden de algunos capítulos. El capítulo 5 titulado «Trabajo.–Paisaje.–Figura», donde se nos narra la rutina minera del pueblo con excelente detalle y en el que vemos a la Nela yendo a buscar a Pablo, desaparece en la adaptación. Sin embargo, al lector atento no le pasará desapercibida esta elipsis, pues del capítulo cuatro se pasa, seguidamente, al seis. De esta manera, se evidencia aún más la lealtad de Pulido para con *Marianela*; la técnica empleada hace de este capítulo una ausencia artificial, pues «su hueco lo hace presente» (Pulido: 2013, <http://nuncatrabajessolo.blogspot.com/2013/03/>). Al tratarse, además, de una extensa descripción en el original, su contenido puede sintetizarse, gracias a la adaptación al formato gráfico, con viñetas ambientales del tipo que encontramos, por ejemplo, al comienzo del capítulo nueve, sin que por ello afecte al desarrollo de la historia.

Más adelante, nos topamos con otra variación significativa para el lector que ya conociera de antemano y en profundidad la historia de Galdós: los capítulos nueve y diez intercambian el orden de aparición, de forma que primero descubrimos la historia de los hermanos Golfín y después somos testigos de su paseo hasta la casa del señor de Penáguilas. El primero de los dos inserta algunas viñetas que se corresponden con el inicio del diez del libro, mostrando los lugares que el médico visita en Socartes y sus quehaceres. Después nos adentra de lleno en la conversación entre los hermanos y Sofía sobre los comienzos en la vida de los dos primeros. Resulta muy interesante que Pulido cambie el lugar donde se produce dicho diálogo, pues la novela gráfica nos traslada a casa de Carlos Golfín, mientras que Galdós lo situaba en campo abierto. La nueva ubicación permite presentar con fuerza el contraste entre el pasado pobre de ambos y el presente refinado y burgués en el que se hallan ahora (especialmente representado por la vajilla). Además, el hecho de que se encuentren en un espacio limitado permite mostrar con más intensidad el sentimiento de hermandad de los dos Golfines, sobre todo al recordar sus inicios en la pobreza y cómo consiguieron hacerse a sí mismos gracias al estudio y al esfuerzo; a medida que estos recuerdos se van sucediendo las viñetas van acercando a los

hermanos hasta culminar en el contacto fraternal.

Cabe destacar también dentro de este capítulo un añadido muy interesante y que creo clave tanto para *Nela* como para la secuela «Socartes-Madrid», de la que hablaremos más adelante: Celipín observa y escucha desde fuera todo el relato. De esta forma, se da al lector del cómic un incentivo aún mayor para las pretensiones del chiquillo. En el libro sus ilusiones de hacerse un gran hombre y, más adelante, médico se basan en los rumores que ha escuchado sobre los Golfines. El ser testigo directo de la historia de ambos refuerza aún más sus deseos. Se consigue también que el lector no olvide a este personaje secundario tan importante en la narrativa posterior de Galdós; es una manera de destacarle.

Sobre la alteración u omisión de los capítulos que acabamos de analizar, Rayco Pulido resumió su postura de la siguiente manera:

La razón más importante; en *Marianela* hay 5 capítulos seguidos de "paseo". Desde el V - X, las escenas se desarrollan a partir de personajes caminando. En el original funcionan, porque el narrador interrumpe constantemente la acción para aportar información o reflexiones ajenas. Pero prescindiendo del narrador, tuve que buscar soluciones para que este tramo central no se hiciera aburrido.

La primera; eliminar este capítulo, que además de prescindible desde el punto de vista de la condensación, era una transición que rebajaba la intensidad del contraste entre la vida con la "familia de piedra" y la vida con Pablo. También reescribí los capítulos IX Historia de dos hijos del pueblo y X Los Golfines para intercambiar sus posiciones y meter una "escena de interior" en medio. De esta forma, sólo tres capítulos seguidos (la declaración) suceden "de paseo" (Pulido: 2013, <http://nuncatrabajessolo.blogspot.com/2013/03/>).

Otras omisiones menores, de contenido, responden a la adaptación al formato de la novela gráfica. Por ejemplo, en el capítulo cuatro del libro se dedican las dos últimas páginas a describir la historia de la familia Centeno, el carácter del matrimonio y su filosofía animal y metalizada de la vida. Esto no puede mostrarse en el cómic por centrarse, casi de forma exclusiva, en el presente narrativo. Por este motivo tampoco aparecen, excluyendo a Celipín, los hijos de los Centeno, pues su intervención y relevancia en la historia principal son nulas. La caracterización de los Centeno se resume en una sola imagen dividida en dos viñetas: Tanasio mal leyendo un artículo y la Señana haciendo mentalmente las cuentas del día. Otro ejemplo de este tipo lo vemos en el capítulo ocho: el cómic elimina la escena en que Nela se mira en un trozo de espejo para comprobar su belleza; como ya lo había hecho en una fuente en el capítulo anterior, se omite la repetición.

También encontramos algún toque personal del historietista: el título del capítulo dos es cambiado por Rayco Pulido de "Guiado" a "Encontrado" para hacer el juego de palabras con respecto al primero ("Perdido"). Se potencia también la figura de Choto, el perro (aparece

hasta en 109 viñetas). El animal suele aportar toques cómicos (escenas varias en las que juega con la huérfana) o tiernos (al final de la historia queda como custodio de la tumba de Nela). Además del carácter simbólico que se le adjudica a este eterno acompañante en *Nela*, pues su presencia en momentos clave y la importancia que adquieren sus gestos dejan patente que es el único ser que realmente supo ver a Marianela desde el principio, Rayco Pulido lo utiliza para lo siguiente:

Quizás, lo más complicado fue sacar la voz del narrador y resolver un montón de “escenas de paseo” sin que dé la sensación de que todo ocurre andando, escapando del plano-contraplano de cabezas parlantes. Potenciar la presencia de Choto y Celipín me ayudó mucho con eso (Jiménez: 2022, «Rayco Pulido lleva por primera vez a Galdós al cómic con 'Nela'», <https://www.rtve.es/noticias/20130305/rayco-pulido-lleva-primera-vez-galdos-comicnela/612641>).

Otro añadido personal lo hallamos en el capítulo séptimo. Nela es representada con un pico de pájaro durante varias viñetas, tras haber observado a las gaviotas volando en libertad. Además de incidir de nuevo en el humor característico del autor, Pulido muestra su tendencia hacia las facciones que expresan conceptos o ideas, alejándose del realismo.

Con respecto al lenguaje, si bien es cierto que mantiene la esencia en cuanto al significado, ha sido, al igual que el formato, adaptado el significante no solo para ceñirse a los espacios restrictivos del cómic sino también para transmitir un aire más actualizado. Fijémonos, por ejemplo, en este comentario hecho por Teodoro en la novela de Galdós:

—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 (Pérez Galdós: 2007, 84).

En *Nela* el discurso se vuelve directo, sin el excesivo lirismo que al consumidor literario actual podría resultarle artificial o empalagoso, de forma que la intervención de Golfín tiene este resultado: «Amigo mío, ese pedrusco no merece la atención del hombre mientras infinitas luces brillen sobre sus cabezas» (Pulido: 2018, capítulo 2). De nuevo podemos comprobar que tras la adaptación también hay un intento de acercamiento de un clásico al lector contemporáneo.

Otra manera de adaptación del lenguaje se realiza sintetizando dos o más intervenciones de un personaje sobre un mismo tema en una sola para evitar la repetición, mucho más perjudicial y acusada en la narrativa gráfica debido, en muchos casos, a la ausencia del recurso del narrador que el propio Pulido mencionaba más arriba.

Muy interesante resulta también, a este respecto, la traducción de las palabras a la imagen, visible por ejemplo en el capítulo octavo. La descripción de Pablo sobre el primer reconocimiento médico que Teodoro Golfín le realiza en los ojos en el libro es convertido por Pulido en cuatro viñetas exentas de diálogo pero cargadas de todo el significado que el discurso del ciego expresa: la luz en forma de mano que penetra en el ojo y abre una rendija por la que se cuela algo de claridad y esperanza.

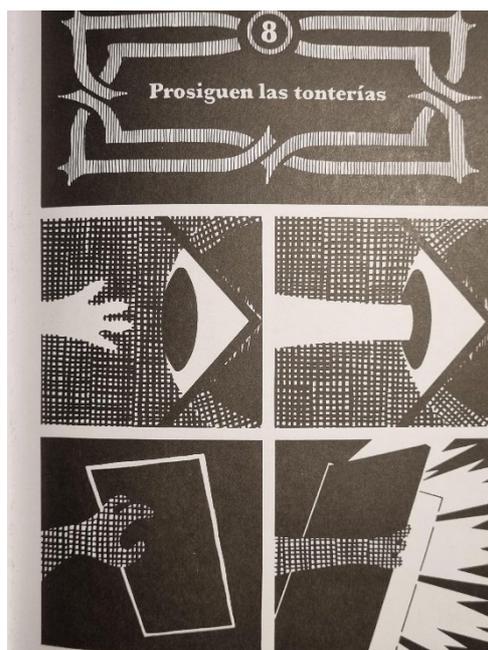


Figura 5. Exploración visual simbólica.

Desviándonos ahora hacia otros aspectos del cómic, me gustaría incidir en uno que considero clave en la adaptación. Siguiendo su línea habitual, Rayco Pulido decidió componer *Nela* utilizando los colores blanco, negro y diferentes tonos de gris, tal y como había hecho en obras anteriores como *Sordo* o como haría en novelas gráficas futuras como *Lamia* (Premio Nacional del Cómic en 2017). Sin embargo, en la obra que nos atañe, el autor decidió incluir uno más para momentos muy específicos: el bitono ocre.

La primera irrupción de este color se da en el capítulo dos, durante la guía de Pablo a Teodoro a través de las minas de Socartes. De forma gradual aparecen unos tentáculos dorados que salen de la Trascava, reflejando el ruido de su interior que llama la atención del médico. Esas extensiones de sonido harán acto de presencia durante seis viñetas con una transición de momento a momento que va focalizando en el siniestro agujero. En el capítulo tres volveremos a ver otra viñeta de la Trascava con las mismas características.



Figura. 6 Trascava capítulo 2.

No será hasta el capítulo siete cuando reaparezca, en este caso marcando el contorno de los ojos abiertos de Pablo. Hasta el momento el rostro del ciego se caracterizaba precisamente por la ausencia de los mismos y no volverán a mostrarse hasta que este recupere la vista, ya con el mismo perfilado negro que el del resto de los personajes y con una forma diferente. El momento clave se divide en dos secuencias: un primer plano de la cara con ambos ojos en dorado seguido de un primerísimo plano con un solo ojo escrutador, aterrador, que nos mira directamente para que sintamos el mismo miedo que la Nela mientras Pablo le dice: «¿Cómo podría suceder que no estuvieses representada en la misma hermosura?» (Pulido: 2018, capítulo 7). Ya habíamos señalado al comienzo la curiosidad de que la forma coincida con los ojos que acompañan al título en el lomo.



Figura 7. Ojos de Pablo.

En el octavo, las voces que oye Marianela de su madre saliendo de la Trascava aparecen de nuevo como tentáculos ocre que llegan hasta ella, repitiendo incesantemente «hija mía, aquí, aquí» (Pulido: 2018, capítulo 8).

El capítulo trece se compone de cuatro viñetas, que utilizan el mismo encuadre enfocado hacia las cestas entre las que la Nela habla con la Virgen, y una quinta a toda página donde puede verse con todo lujo de detalles la silueta de la Virgen en dorado y el escondrijo de la huérfana situado bajo su mirada. La última presencia de esta "disonancia" puede verse en el capítulo catorce. En el campo la protagonista se asoma entre unos arbustos y se topa con Florentina; sin embargo, al principio ella la ve como a la Virgen, con los bordes de su silueta dorados despidiendo destellos que llegan hasta Nela. A medida que la realidad va tomando posesión de su mente, el peinado y las ropas de la recién llegada se van ajustando a la verdad y el dorado va desapareciendo progresivamente hasta acabar solo en el éxtasis de Nela, que será representada el resto del capítulo con las pupilas y símbolos gráficos de aturdimiento a su alrededor en este bitono tan característico.

A la luz de estas representaciones en ocre, sostengo que este tono es usado para explotar la dimensión fantástica del relato que en la novela queda bastante soterrado. Recordemos que en lo fantástico la realidad conocida se ve adulterada por un hecho que no entra dentro de los parámetros de la misma o que, por lo menos, nos hace dudar de si pertenece a ella. La Trascava, por ejemplo, aporta desde el comienzo un aire misterioso, pues su sonido parece transmitir voces que no pertenecen a nuestro mundo. La Nela cree oír las palabras de su madre difunta, pero no es el único personaje que percibe estos sonidos extraños. Pablo comenta a Golfín que todos en el pueblo temen acercarse a ella y que algunos piensan que lo que emite es «un quejido de las entrañas de la tierra, que protesta el hurto de sus elementos» (Pulido: 2018, capítulo 2); él mismo dice que escucha «un murmullo, a veces triste, a veces alegre, tan pronto colérico como burlón» (Pulido: 2018, capítulo 2). El propio Pulido describió estas escenas de la Trascava como «“ondas sobrenaturales” que van en bitono ocre» (Pulido: 2013, <http://nuncatrabajessolo.blogspot.com/2013/03/>). En cuanto a los ojos de Pablo en este color, en el capítulo tres Nela dice que es «imposible» que su ciego recupere la vista, ¿y qué es lo fantástico sino «la convivencia conflictiva de *lo posible con lo imposible*» (Roas: 2008, 94)? En los capítulos trece y catorce su uso representa la tendencia de la Nela a lo fantástico que aplica a su forma de entender la religión; en el caso de la imagen de Florentina la realidad se abre paso a través de la eliminación del dorado que únicamente permanecerá en la impresión con la que se queda la Nela.

Lejos de parecer algo descabellado, considero que este aspecto del cómic resulta acertado. Recordemos, si no, el gusto del propio Pérez Galdós por lo fantástico y lo maravilloso y sus incursiones en el género: *La sombra*, sus quince cuentos fantásticos, *El caballero encantado*, *La Razón de la Sinrazón*, las apariciones en *Miau*, *Realidad* y *Electra*, la importancia de lo onírico en *Misericordia*, las extrañas percepciones de *Marianela*... Galdós mostró un apego hacia ello desde los comienzos de su carrera y Rayco Pulido reconoce esta tendencia del escritor canario (lo llega a considerar, tal y como reconoció en una entrevista personal, realizada el 14 de abril de 2022, como un autor de ciencia ficción en ocasiones cuando, por ejemplo, en *Marianela* describe la operación quirúrgica de Pablo), aún poco estudiada, y la aprovecha para explotarla en la novela gráfica.

Para concluir con *Nela*, Pulido separa en un epílogo el episodio de los turistas que reseñan la tumba de Marianela en un periódico extranjero. La adaptación trae la historia al presente, pues la última viñeta relacionada con este hecho muestra a un hombre leyendo esos «Sketches from Cantabria» en una *tablet* en la página web de *El Times*. Sin embargo, aquí no nos encontramos únicamente ante un acercamiento al lector presente por medio de la introducción de aparatos electrónicos usuales hoy en día, sino que también observamos una aproximación a los códigos que le rodean. Esta imagen nos acerca a la lejana historia de Marianela, pero, al mismo tiempo, nos hace pensar, inevitablemente, en las *fake news* tan populares en la actualidad. E, indudablemente, no es algo fortuito. Tal y como dice Linda Hutcheon en *A Theory of Adaptation*, «telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation» (Hutcheon: 2013, 8).

Este epílogo culmina, a manera de homenaje, con la figura del propio Galdós como narrador redirigiendo nuestra mirada hacia Celipín, que ya se encuentra en Madrid. Las últimas palabras de la adaptación son idénticas a las de la novela; únicamente cambia la referencia del título del libro por el del cómic: «Este libro no le corresponde, acoged bien este “Nela”, y a su debido tiempo se os dará el de Celipín» (Pulido: 2018, epílogo). Al igual que Galdós, ¿está abriendo Pulido una puerta a una futura adaptación de *El doctor Centeno*?

“SOCARTES-MADRID”

Panorama. La novela gráfica española de hoy, editada por Astiberri en 2013, es una antología que recoge historietas breves de treinta autores españoles con el fin de mostrar, como el propio subtítulo indica, el cambio sufrido y la actualidad de la novela gráfica en

nuestro país. Inserta dentro de esta obra colectiva, la historia de Rayco Pulido “Socartes–Madrid” se presenta como una secuela ficticia de *Nela*, publicada tan solo tres meses antes, con el mismo formato de color blanco-negro-ocre. En ella, Teodoro Golfín efectúa el viaje de vuelta a Madrid en tren tras la muerte y el entierro de Marianela. Al comienzo vemos cómo el médico lleva sobre sus hombros a la Nela. Llegado un momento, le retira el pelo de la cara y le saca los ojos, en un crudo primer plano del momento, con dos cuchillos que ella misma portaba. Aun así, Nela seguirá haciendo de lazarillo y le guiará hasta la Trascava; cuando Teodoro se asoma, Nela le empuja. Es entonces cuando Golfín se despierta del sueño en la estación, con el sonido de última llamada del tren. Al levantarse se olvida un maletín. Teodoro se fija en una mujer vestida de negro y un niño con un casco de minero abollado y los sigue hasta el compartimento (las imágenes parecen hacer un guiño a las películas de espionaje). Durante el viaje podemos ver un instante la silueta ocre de Nela recortada en la ventanilla, al lado de Teodoro. El niño le pregunta por Celipín y cuenta que su marcha dejó a la cuadrilla de su padre sin suerte. La madre le informa de que van a Madrid ahora que ya no cuentan con el sueldo de la mina. Teodoro les ofrece trabajar en su casa mientras él permanece en la capital, antes de irse a las Américas. Mientras la mujer le da las gracias, las viñetas se van focalizando en los ojos del niño, que muestran una expresión siniestra. Paralelamente, en la estación de Socartes, la Guardia Civil encuentra el maletín olvidado de Teodoro; al abrirlo, descubren sus herramientas de oftalmólogo.

Esta secuela, de tan solo nueve páginas, puede dividirse perfectamente en dos partes, claramente diferenciadas pero con una estrecha relación: la onírica y la real. Comenzando por la primera, destaca en la viñeta inicial un fondo de cuadrícula que patentiza la indeterminación del lugar y descoloca así al lector, que presumiblemente conoce a los personajes pero que no consigue situarse. Es una buena técnica diferenciadora del mundo de los sueños del de la realidad. El hecho de que los dos personajes aparezcan en el mismo color ocre tan esencial en *Nela* no hace sino potenciar nuestra teoría sobre el simbolismo de este: el dorado representa la parte fantástica. En la posición más cercana de ambos, Nela tiene el pelo cubriéndole la cara por completo (y no parcialmente como ocurría en la obra predecesora) y porta en sus manos dos cuchillos. Todo ello produce un enrarecimiento del ambiente desde la primera viñeta.

Cuando Teodoro retira el pelo de Nela la cara de esta se muestra inexpresiva, sin vida, aspecto que choca con la imagen que teníamos de ella en la novela gráfica, donde siempre se nos mostraba con ojos muy expresivos. Tras la brutal operación, Nela no cambia de

expresión ni emite un solo sonido. Se queda con dos cuencas vacías, bastante parecidas a dos Trascavas. Y es precisamente a la Trascava a donde conduce a Golfín, como si le estuviera diciendo con su falta de vista dónde acabaría él mismo.

¿Por qué privar de vista a la pobre huérfana? Tal vez Teodoro intenta salvarla una vez más aplicando el refrán «ojos que no ven corazón que no siente». O es posible que quiera deshacerse de esa mirada inexpresiva que le recuerde su muerte y despierte en su interior sentimientos de culpabilidad que ya nacían en *Nela*, cuando el médico

Ve que la misma realidad que ha sido nueva vida para Pablo ha sido la muerte para Nela. Cuando Teodoro grita que él mismo trajo esa realidad, sin duda está recordando que le dijo a Nela que ella no podría saber si le agradaba a Pablo sin probarlo y que la trajo contra su voluntad a casa de Pablo –y a la muerte (Wellington: 1968, 45).

Podría haber una tercera opción: que Teodoro ansíe mirar el mundo tal y como Nela lo hacía. Es curioso que sea ella quien le proporcione las herramientas para la extracción; también lo es que le guíe hasta la Trascava y le haga mirar mientras el médico aún sostiene los globos oculares de ella.

Teodoro cae y su grito se funde (rompiendo la cuarta pared) con el sonido real del tren de Socartes dando aviso de partida. Teodoro despierta gritando el nombre de Nela. Por un instante, sueño y realidad se han entrelazado. ¿Ha sido esa la puerta de entrada al espectro de Nela que veremos en la página seis? Sin duda la inexpresividad mostrada por ella en el sueño será la misma que veremos en la ventanilla del tren.

De la parte real me gustaría centrarme en el final, siniestro cuanto menos, muy al contrario que el de *Nela*. Rayco Pulido admite al final de la adaptación en «Un prólogo fuera de sitio» que decide cambiar «el sentido de la novela»:

en el epílogo de “Marianela” los turistas-periodistas descubren su tumba solo unos meses después de que muriera y ya nadie la recordaba en Socartes, de modo que inventan el reportaje para “El Times”. Aquí el Galdós-narrador interviene: “Bastaba leer esto para comprender que los dignos reporteros habían visto visiones. Averiguada la verdad, de ella resultó este libro”. De manera que a raíz de una investigación, Galdós escribe este relato para volver a poner las cosas en su sitio... Yo no pude hacerle eso a mi Nela. Merecía una pequeña victoria, aunque fuese una farsa y ya estuviera muerta. Déjese seducir por la ironía de que la recuerden como aparece en “El Times” (Pulido: 2018, epílogo).

No encontramos esta compasión hacia el personaje de Teodoro Golfín. Por un lado, casi se le acusa de un doble crimen: el de la muerte de Nela, por haberle devuelto la vista a Pablo; el

«¡Nela! ¡Nela!». La adaptación de *Marianela* a la novela gráfica y su secuela ficticia «Socartes-Madrid»...

del padre de Anselmo pues, indirectamente, su ejemplo de superación y esfuerzo en la vida es lo que impulsa a Celipín a irse de Socartes (de ahí que sea tan llamativa su presencia en el capítulo nueve arriba mencionada; ¿quizás se hizo con miras ya a esta secuela?), dejando a la cuadrilla del padre del niño sin su amuleto y causando, de esta manera, la muerte del minero.

El propio Pulido reconoció en su blog que ‘pervierte’ «a alguno de los personajes de *Marianela*» y, sin duda, Golfín parece ser el más afectado por esta *perversión*. En la entrevista personal citada, el autor señaló que intentaba aplicar algo del ‘falso culpable’ de Hitchcock, además de incluir un toque de novela negra. El oftalmólogo no solo se verá acosado oníricamente (debido a su sentimiento de culpa) por la imagen de Nela, sino que, de alguna forma, esta culpa se ve trasladada a la realidad a través del niño (¿poseído tal vez por el espíritu de Marianela al final?). Las cuatro últimas viñetas de la octava página se van focalizando progresivamente en los ojos de Anselmo, utilizando una técnica de zoom muy cinematográfica y pasando de un plano general a un primerísimo plano. El niño parece haberse rehecho de su tristeza y mira fijamente a Teodoro; sus ojos se ven ensombrecidos hasta que la última viñeta focaliza por completo en uno solo de ellos, dibujado con una expresión vengativa, rayando en lo diabólico y el bocadillo con la frase «¡Es usted un ángel!» como punto culminante, lleno de ironía. Compárese la mirada de Anselmo con las de la protagonista del cómic *Lamia* tras cometer dos asesinatos (pp. 40 y 54); resultan casi idénticas. Es entonces cuando se nos revela que Golfín se ha dejado sus utensilios médicos en la estación de Socartes.



Figura 8. Anselmo en Socartes-Madrid.



Figuras 9 y 10. *Laia en Lamia*.

En esas dos viñetas finales se nos presenta, en primer lugar, el primer plano del maletín abierto con las herramientas médicas de Teodoro (se confirma que es suyo por el símbolo del cierre con sus iniciales —un nuevo guiño al gusto gráfico de Galdós, pues se asemeja al que ostentaba el escritor, por ejemplo en su finca de San Quintín—). Acto seguido, se pasa a un gran plano general del tren yéndose de Socartes. Ambas escenas enlazan con la única otra página del relato que solo contiene dos viñetas en la historia (la cuarta) y que mantienen una estrecha relación del "antes" y el "después", de presentación y resultado, es decir, enlace de formato y contenido. La cuestión es: ¿la profesión de Teodoro se queda allí? ¿Es posible que el caso de la Nela le haya afectado tanto que renuncie a su profesión? En ningún momento de la conversación la menciona y solo nos revela que volverá a América tras unos meses en Madrid. Su futuro resulta tan oscuro como el ojo de Anselmo que, visto de cerca, recuerda a la Trascava.

La importancia de *Socartes-Madrid* es indiscutible. Por un lado, sirve para ratificar que el color ocre representa lo fantástico tanto en *Nela* como en la presente historietita; como hemos visto, solo las figuras dentro del mundo onírico y la silueta de lo que parece ser el espectro de Nela se revisten con dicho tono. Con este cuento gráfico también se consigue completar el cuadro sobre la dura vida de los pueblos mineros, expuestos a la muerte y a la pobreza en un abrir y cerrar de ojos, por un giro de la suerte. Por otro lado, y más importante, Pulido profundiza en la figura de Teodoro Golfín, capital en la novela gráfica pero que queda ensombrecido por la fuerza de la protagonista. Se erige como el nexo de ambas historias, y su figura, con la profundidad psicológica que se le aplica, destaca al mismo tiempo la importancia de la tragedia de Marianela que traspasa las fronteras de Socartes.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ PEÑA, L, “Adaptación de textos literarios a literatura dibujada. El historietista como traductor”, *Estudios de Traducción*, vol. 11, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021, pp. 33-41.

BEHIELS, L, “Luz y oscuridad en *Marianela* de Galdós (1978) y *Nela* de Rayco Pulido (2013)”, *Actas del XI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, sección 3, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2019, pp. 766-782.

BLY, P. A., “El encanto de las artes visuales: relaciones interdisciplinarias en la novela galdosiana”, *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*, vol. 2, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 279-292.

HUTCHEON, L, *A Theory of Adaptation*, London New York, Routledge, 2013.

JIMÉNEZ, J, “Rayco Pulido lleva por primera vez a Galdós al cómic con 'Nela'”, <https://www.rtve.es/noticias/20130305/rayco-pulido-lleva-primera-vez-galdos-comic-nela/612641.shtml>, 05/03/2012, visitado el 28/03/2022.

McCLOUD, S, *Hacer cómic. Secretos narrativos del cómic, el manga y la novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2007.

MILLER, S, *Galdós gráfico (1861-1907): orígenes, técnicas y límites del socio-mimetismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

— “Los tres álbumes narrativos y la teoría literaria de Galdós: reflexión, recreación y creación artística”, *Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, sección 2, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, pp. 419-423.

PÉREZ GALDÓS, B, *Marianela*, Madrid, Cátedra, 2007.

PULIDO RODRÍGUEZ, R, *Lamia*, Bilbao, Astiberri, 2017.

— *Nela. Una adaptación gráfica de la novela Marianela de Benito Pérez Galdós*, Bilbao, Astiberri, 2018.

— blog *Nunca trabajes solo*, <http://nuncatrabajessolo.blogspot.com> [Última consulta el 31/03/2022].

— “Socartes-Madrid”, *Panorama. La novela gráfica española de hoy*, Bilbao, Astiberri, 2013.

ROAS, D, “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008, pp. 94-120.

WELLINGTON, M. A., ““Marianela”: nuevas dimensiones”, *Hispania*, vol. 51, núm. 1, Illinois, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1968, pp. 38-48.