

---

Musicalización, adaptación y reinterpretación: impresiones de  
P. Craig Russell en torno a *Pélleas et Mélisande* de Claude Debussy

*Musicalization, Adaptation, and Reinterpretation: Impressions of  
P. Craig Russell about Claude Debussy's Pélleas et Mélisande*

ALEJANDRO SILVELA CALVO

Universidad de Salamanca

Graduado en Musicología, máster en Profesor de Educación Secundaria, máster en Música Hispana, doctor en Musicología. Participación en congresos MUSPRES con ponencias en torno a la ópera alemana de siglo XX. Invitado del VI Congreso internacional sobre el género distópico con la ponencia «Relaciones entre el género distópico y la ópera alemana de primera mitad de siglo XX». Publicación de «Análisis de la musicalización de P. Craig Russell en la adaptación de la Salomé de Richard Strauss» en *Neuróptica*. Participación en el libro *Estudios interdisciplinarios de género* con el artículo «Locura, sexualización y prensa: la idea de locura femenina en la ópera Salomé a través de la prensa española de primer tercio de siglo XX». Colaborador de la revista *Más Jazz*.

Fecha de recepción: 2 de julio de 2024

Fecha de aceptación definitiva: 6 de noviembre de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2619

---

## Resumen

P. Craig Russell se ha convertido en uno de los principales referentes sobre musicalización del cómic, trasladando ideas musicales a obras plásticas. En el presente artículo me propongo elaborar un análisis sobre su adaptación de la obra simbolista *Pélleas et Mélisande*. La obra, perteneciente al dramaturgo Maurice Maeterlinck y llevada al panorama operístico por Claude Debussy, podría considerarse una de las obras más personales de Russell y abiertas a la interpretación debido al carácter simbolista de la obra. Mientras en otras adaptaciones opta por mayor importancia al papel de la música, nos encontramos en *Pélleas et Mélisande* con una adaptación que plasma una gran cantidad de ideas de la obra original, concediendo importancia al simbolismo de la misma.

**Palabras clave:** Pélleas et Mélisande, Debussy, musicalización, adaptación, intermedialidad.

## Abstract

P. Craig Russell has become one of the leading figures on the musicalization of comics, transferring musical ideas to plastic works. In this article, I propose to analyse his comic adaptation to of the symbolist opera *Pélleas et Mélisande*. This play, by the playwright Maurice Maeterlinck and brought to the operatic stage by Claude Debussy, could be considered one of Russell's most personal works and open to interpretation due to its symbolic character. While in other opera adaptations he chooses to give greater importance to music, in *Pélleas et Mélisande* we find an adaptation that captures a large number of ideas from the original work and gives importance to its symbolism.

**Keywords:** Pélleas et Mélisande, Debussy, musicalization, adaptation, intermediality.

## Cita bibliográfica

SILVELA CALVO, Alejandro. «Musicalización, adaptación y reinterpretación: Impresiones de P. Craig Russell en torno a *Pélleas et Mélisande* de Claude Debussy», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 23 (2024), pp. 165-181.

---

## Introducción

P. Craig Russell se ha encargado de transportar al cómic óperas de alto relieve como *Salomé* de Richard Strauss<sup>1</sup>, *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, *La Flauta Mágica* de Mozart o la obra que me dispongo a analizar en este artículo, *Pélleas et Mélisande* de Claude Debussy. Esta serie de trabajos buscan ahondar en formas de expresión propias que permitan la intermediación entre recursos de diferentes medios artísticos. Debido a ello, es interesante y necesario establecer unas bases sobre conceptos clave de este análisis. El concepto de musicalización ha sido trabajado ampliamente, junto con la idea de intermedialidad, por el especialista en literatura general e inglesa Wermer Wolf, destacando su trabajo *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*<sup>2</sup>. Wolf define la musicalización de una obra como un proceso que pretende conectar la música con elementos que van más allá de lo puramente diegético e incidental. Teniendo en cuenta esta idea, el análisis de la obra de Russell y los procesos de musicalización de la misma han de analizarse desde un enfoque intermedial, es decir, estableciendo relaciones entre medios y focalizándose en la forma en que estos determinan procesos compositivos<sup>3</sup>. Partiendo de ello, trabajaremos diferentes aspectos relativos al cómic y la ópera y de qué forma se solapan ideas compartidas a partir de recursos específicos de cada medio. En el estudio *Comics and Adaptation* se define el concepto de adaptación como una transposición intersemiótica de un sistema de signos a otro<sup>4</sup>. Pese a ello, las adaptaciones ofrecen visiones propias y personales del artista, reinterpretando aquella obra que se pretende adaptar. Es debido a esto que en el presente estudio me dispongo a analizar los paralelismos expresivos entre la obra de Russell y Debussy, así como la propia interpretación de Russell respecto al trasfondo y estilo de *Pélleas et Mélisande*. Russell acostumbra a mimetizar su estilo con el de la propia obra que pretende adaptar, sin embargo, el carácter simbolista e impresionista de la ópera hace que su adaptación de *Pélleas et Mélisande* se tiña de tintes muy personales e individualistas, diferenciándose así de la mayoría de sus trabajos.

Estrenada en 1902, *Pélleas et Mélisande* es una ópera en cinco actos basada en la obra de teatro homónima del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck y musicalizada por el compositor francés Claude Debussy. La obra se cuenta como una de las más importantes creaciones operísticas de comienzos de siglo XX, así como una de las grandes representaciones del nuevo lenguaje dramático antiwagneriano. La obra da comienzo con el encuentro entre Golaud y Mélisande en un bosque en el que ambos se hayan perdidos. Golaud, pese a no conocer nada acerca de Mélisande,

---

<sup>1</sup> Para más información consultar SILVELA, Alejandro. «De la escena a la viñeta: análisis de la musicalización de P. Craig Russell en la adaptación de la Salomé de Richard Strauss», en *Neuróptica: estudios sobre el cómic*, n.º 2 (2020), pp. 227-240.

<sup>2</sup> WOLF, Wermer. «The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality», en BACHLEITNER, Norbert, et al.(coords.). *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Vol. 35. S.l., s.n., 1999, pp. 125-146.

<sup>3</sup> Dichas ideas se trabajan interrelacionadas con el trabajo de Russell en ADDIS, Victoria. «The musicalization of graphic narratives and P. Craig Russell's graphic novel operas: The Magic Flute and Salomé», en *Studies in Comics*, vol. 8, n.º 1 (2017), pp. 7-28.

<sup>4</sup> MITAINE, Benoit, ROCHE, David y SCHMITT, Isabelle. *Comics and Adaptation*. EE.UU., University Press of Mississippi, 2015, p. 13.

se casa con ella y decide acudir junto a su esposa al palacio donde reside su abuelo Arkel, su madre Geneviève y su hermanastro Pélleas. Mélisande no se encuentra conforme con la estancia en el oscuro y frío palacio, sin embargo, la relación que establece con el joven Pélleas alivia dicha angustia. La cercanía entre Mélisande y Pélleas acrecienta las sospechas y los celos de Golaud respecto a su mujer, avivando la tensión entre los tres personajes protagonistas del triángulo amoroso. Consciente de la situación, Pélleas decide abandonar el palacio y reunirse con Mélisande por última vez para despedirse. Rebosante de ira y celos, Golaud, contempla la escena y termina asestando un golpe mortal a su hermanastro. La ópera finaliza con Mélisande yaciendo herida en una cama tras haber dado a luz a una niña. *A priori*, podría parecer una historia arquetípica de amor imposible, sin embargo, haciendo gala de la importancia que desarrolló el movimiento simbolista en la literatura francesa y belga de finales de siglo XIX, la obra emana un tono ambiguo e inacabado que ofrece diferentes lecturas y capas de análisis, como veremos progresivamente.

### Estilo visual

Dentro de este triángulo amoroso, podríamos identificar a Golaud como el villano y a Pélleas como el héroe. Pese a ello, tanto Debussy como Maeterlinck nos presentan a dos personajes que huyen de los estereotipos asociados a su respectivo rol. Observamos a Pélleas como un héroe frágil que no lucha por un difícil objetivo, sino que pretende huir del conflicto aceptando su destino. Por otro lado, Golaud se nos introduce como una persona perdida e incapaz de ver más allá de aquello que comprende. Román Gubern y Luis Gasca han buscado formas de intermediación respecto al concepto de héroe y villano en su libro *El discurso del cómic*. Ambos establecen que la figura del héroe pone en relieve la idea de perfección y el poder anatómico, siguiendo los cánones de la tradición grecolatina<sup>5</sup>. Esta apreciación es muy interesante, pues define la idea de héroe siguiendo parámetros que se asociaron a la concepción wagneriana del mismo. Una de las preocupaciones de Debussy, que veremos extendida a diferentes ámbitos a lo largo de este análisis, recae en la superación del drama wagneriano y la declamación italiana. Esta huida del estereotipo de héroe alemán es planteada por Russell mostrándonos a un Pélleas joven y delicado, asociándose casi al retrato de un inocente niño y no de un héroe. Gubern y Gasca coinciden en que el villano, como encarnación del mal, debe presentar un físico que coincida con sus cualidades morales<sup>6</sup>. Esta idea es, nuevamente, rechazada por Debussy, quien buscó abstraerse de una obra donde predominasen los grandes aspavientos y el dramatismo exagerado de las óperas alemanas, presentándonos a Golaud desde un inicio no como un mal hombre, sino como un hombre incapaz de comprender aquello que no ve y asustado de todo aquello que no comprende. Pese a ello, los cruentos actos de Golaud para con Mélisande y Pélleas parecen ser significantes para Russell en su adaptación, pues se establecen patrones contrarios entre ambos hermanos. Se representa así a Golaud como un hombre mayor, de barba alborotada y físico descuidado, contrastando con la idealización de su hermanastro y la propia Mélisande. Russell enfatiza los rasgos de Golaud y nos plantea al mismo, ya desde un comienzo, como un hombre ajeno al resto de personajes de la obra y que desentona con el ambiente de la misma, siendo un

<sup>5</sup> GUBERN, Román y GASCA, Luis. *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 62.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 94.

personaje muy humano y terrenal dentro de un mundo extrañamente fantástico, decadente e irreal.

Atendiendo a la indumentaria, Mélisande es quizás el personaje que goza de una presencia más unánime, ataviándose con un amplio vestido y una larga melena en la gran mayoría de interpretaciones teatrales y operísticas. Para su adaptación al cómic, Russell parece basarse en la presentación original del personaje interpretado por la mezzosoprano Mary Garden en 1902<sup>7</sup>. De igual forma, la indumentaria del Pélleas original, interpretado por el cantante Jean Perrier<sup>8</sup>, parece ser el punto de partida de la elección de vestuario para Russell. La indumentaria de los protagonistas se caracterizó por un estilo sencillo, ligero y de corte medieval. Este vestuario ha sido común en casi todas las representaciones, pero existe una característica que vincula la adaptación de Russell con el estreno de la ópera de 1902. Debido a las complejidades que encierra el personaje de Golaud, este ha sido quien mayores cambios ha sufrido respecto a su atuendo, utilizando diferentes fórmulas para conseguir un contraste entre este y el resto del elenco. Mientras el resto de los personajes destacaron por vestimentas humildes, se ha representado a Golaud con armadura, a modo de caballero o guerrero. Esta reinterpretación entra en contraste con la idea original de Debussy de superar la estética caballeresca de las leyendas folclóricas germanas presente en óperas de Wagner como las pertenecientes a la tetralogía de *El Anillo del Nibelungo*. El vestuario que se utilizó para el personaje de Golaud en 1902 comparte las mismas características del resto de integrantes del elenco, contando con ropajes de tela que recuerdan más a un noble que a un caballero como se aprecia en FIG.1. De forma similar, Russell opta por no destacar excesivamente a Golaud con ropajes sobrios a lo largo de la obra. Tan solo se nos recuerda su vinculación con lo caballeresco durante la introducción del cómic, momento en el que este encuentra a Mélisande mientras caza. Para ello, Russell no recurre a pesadas armaduras ni yelmos, sino a una simple cofia y un gambesón de tela.



FIG. 1. DEBUSSY, Claude. *Pelleas and Melisande: English National Opera Guide* 9. Reino Unido, Overture Publishing, 1982, p. 10.

---

<sup>7</sup> Se incluyen imágenes en la edición DEBUSSY, Claude. *Pelleas and Melisande: English National Opera Guide* 9. Reino Unido, Overture Publishing, 1982, p. 8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 10.

Acentuando el carácter simbolista e impresionista de la obra, prima en la misma un aura de ambigüedad. Debussy se sirvió de diferentes medios para conseguir plasmar dicha impresión, acentuada ya por Maeterlinck en la obra original. Dentro de la obra teatral, se utilizan métodos expresivos muy concisos para dotarla de una atmósfera esotérica. Destaca el uso de diálogos y conversaciones aparentemente inacabados y la presentación de parajes o entornos por medio de un gran nivel descriptivo, pero nula información específica y geográfica. Para conseguir dicho efecto en el medio musical, Debussy optó por la elección de tesituras medias para sus dos personajes principales. Mientras era común que los personajes principales se interpretasen por sopranos y tenores, Debussy decide que Mélisande se represente por una *mezzosoprano* y Pélleas por lo que se conoce como barítono Martin, un paso intermedio entre un barítono y un tenor, que no acostumbraba a utilizarse asiduamente en la escena operística. De cara a crear esta atmósfera ambigua, Russell se sirve de una ambientación de corte medieval con cierto enfoque fantástico. De esta forma, los parajes del cómic son más que un simple fondo para acompañar la acción. La elección de escenarios cobra un papel fundamental, dotando a toda la obra de un aura específica y caminando de forma paralela a los personajes. Dentro de la narrativa gráfica, encontramos que el espacio urbano se transforma en una vía de expresión específica. El uso de lugares reconocibles para el público crea una situación de cercanía, mientras que la ambigüedad paisajística y la falta de claridad, se asocian con el desconcierto, lo siniestro o lo onírico<sup>9</sup>. Russell se sirve así de parajes difusos e inacabados. En estos predominan las siluetas de un oscuro castillo, las alargadas viñetas verticales donde se cede el protagonismo a la inmensidad de árboles y vegetación, las viñetas en las que no hay distinciones entre suelos, paredes y techos, la coexistencia de figuras humanas con un único plano o cielos de colores contrastantes y carentes de matices. Utilizando dichos recursos expresivos, Russell aleja al lector de un espacio conocido y lo sitúa dentro de un contexto no solo fantástico, sino de mayor amplitud. Consigue, gracias a ello, generar una atmósfera en la que poder plantearse diferentes dilemas presentes en la ópera como aquellas cuestiones relativas al alma, la muerte o el destino.

En la mayoría de las adaptaciones de Russell, el estilo visual utilizado se aprecia muy influenciado por la corriente pictórica asociada a la obra, sin embargo, esta característica adquiere aquí diferentes matices. El impresionismo «debussysta» guarda paralelismos con el impresionismo pictórico como la importancia del color, la búsqueda de una individualidad artística y el protagonismo de la naturaleza. De entre las adaptaciones de óperas de Russell, encontramos que es en esta donde se otorga un protagonismo especial tanto a la inclusión de una naturaleza viva como a la ausencia de la misma. Respecto al color, se podrían establecer paralelismos con pintores impresionistas franceses de finales del siglo XIX, sin embargo, predomina en la adaptación de Russell un estilo fluctuante que no sigue esquemas concretos. La identificación de Russell con el estilo pictórico cobra en esta adaptación un sentido más profundo, pues no pretende seguir unas directrices visuales, sino conceptuales, dando prioridad a su propia interpretación e impresión de la obra original.

---

<sup>9</sup> Estas ideas son trabajadas en CATALÁ, Jorge. «Escuchar un dibujo y caminar la viñeta: la intermedialidad en el cómic», en CATALÁ, Jorge, BENOIT, Mitaine, QUAIANNI, Lisa Maya y TRABADO, José Manuel (eds.). *Multimodalidad e intermedialidad: mestizajes en la narración gráfica contemporánea ibérica y latinoamericana*. León, Universidad de León, 2022, pp 10-41.

Centrándonos directamente en el apartado musical, hemos de comprender que Debussy desarrolló un estilo propio para *Pélleas et Mélisande*. De entre sus características, es interesante centrarse en su huida de la grandilocuencia. Mientras en las óperas wagnerianas destaca una estética copada de escenas de corte épico, la «maximalización» como recurso del lenguaje expresivo y un dramatismo y declamación exagerados, Debussy opta por descartar las grandes escenas, los *tutti* orquestales y el dramatismo desorbitado de la ópera alemana. A pesar de que, en otras adaptaciones de Russell, como *Salomé* de Richard Strauss, este dramatismo se conforma como medio conductor de la obra<sup>10</sup>, en *Pélleas et Mélisande* los momentos violentos de la ópera original no se tornan en escenas cargadas de peso dramático, pues la «gramatextualidad» acostumbra a permanecer plana y unánime a lo largo de la obra. Uno de los recursos utilizados para conseguir un mayor dramatismo de la escena recae sobre la propia viñeta, pues cuanto mayor sea el tamaño de la misma, mayor énfasis se hará en su contenido y contribuirá así a la ralentización o, incluso, a la detención de la lectura<sup>11</sup>. Estas escenas, que marcan puntos de alto dramatismo dentro de la historia, no atienden en la obra de Russell a tratamientos exagerados, sino más bien escuetos. Si atendemos a aquellas viñetas de mayor tamaño, encontraremos que pertenecen a pasajes instrumentales y que en estas se enfatizan naturalezas paisajísticas, funcionando como un recurso más rítmico que dramático. Por otro lado, la muerte de Pélleas se torna en una escena sin sonido, sin gritos ni exclamaciones, tanto por su parte como por la de Mélisande, quien contempla la escena sin horrorizarse<sup>12</sup>. Esta dinámica se repite durante la confrontación entre Golaud y Mélisande, donde ni Mélisande ni Arkel reaccionan ante la violencia de Golaud. Pese a que la musicalización del cómic es muy sutil, encontramos ejemplos muy directos. Al comienzo del tercer acto, observamos que Mélisande deja caer sus cabellos desde una ventana para que Pélleas pueda acariciarlos. La orquesta dibuja la caída del cabello de Mélisande, descendiendo de la misma forma que estos. Russell, por su parte, no solo cede importancia a la escena haciendo que la melena de Mélisande sea la protagonista del espacio de varias viñetas, sino que nos la presenta en una de ellas ocupando todo el espacio de la misma y recreando patrones ondulados y ordenados a modo de paralelismo entre las melodías descendentes que acompañan la escena en la ópera<sup>13</sup>.

## Gramatextualidad

A lo largo de la obra de Russell, observamos una caligrafía altamente uniforme y exenta de deformaciones salvo en ocasiones muy específicas. El recurso más común de Russell para destacar algún aspecto de la obra por medio de la «gramatextualidad»<sup>14</sup> recae en el aumento del grosor y del tamaño del texto. Esta dinámica es usada según el dramatismo de la escena, lo que

---

<sup>10</sup> Para más información consultar SILVELA, Alejandro. *Op. cit.*, pp. 227-240.

<sup>11</sup> ADDIS, Victoria. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>12</sup> Véase CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell*. Vol. 3. S.I., ECC Ediciones, 2017, p. 56.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> Para más información respecto a la gramatextualidad consultar LAPACHEIRE, Jean-Gerard. «Espacios gráficos y teorías de la escritura», en ALTARRIBA, Antonio (coord.). *La escritura y su espacio*. Aragón, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 55-72.

se corresponde en la ópera de Debussy con momentos donde las dinámicas o las intensidades cobran importancia. Los ejemplos de ello en la obra comparten dos condiciones específicas: la brevedad del texto y el aislamiento del recurso respecto al resto del texto de la página. Al margen de esta situación, nos encontramos con el uso de este mismo recurso por parte de Russell para mostrarnos la progresiva transformación y humanización de Golaud a lo largo de la obra.

Cabe mencionar el comienzo de la primera escena del tercer acto. Mélisande, en lo alto de una torre, canta para sí misma a capela una canción hasta que Pélleas la interrumpe. En una forma artística como la ópera, donde el canto es el medio principal de expresión en cuanto al diálogo, resaltar el propio acto de cantar dentro de una escena resulta ya de por sí interesante. Debussy se sirve para ello de una interpretación a capela y de la entrada de la orquesta con la irrupción en escena de Pélleas, haciendo así que esta se sitúe al margen del lenguaje genérico en toda la obra. Por su parte, Russell obtiene el mismo efecto dotando al texto cantado por Mélisande de cierta inclinación e incluyendo un recurso tan frecuente dentro del lenguaje del cómic para incidir en el carácter cantado de un texto como lo es el acompañamiento de figuras musicales<sup>15</sup>.

Por último, es interesante detenernos en el único momento de la obra en el que Russell utiliza un recurso gramatextual que destaca por la singularidad del mismo. Mientras Pélleas acaricia los cabellos de Mélisande, se produce un momento de inflexión para el personaje de Golaud, pues, tras presenciar dicha escena, comenzarán a aflorar sus celos. Correspondiéndose con la huida del dramatismo germano, Debussy no nos presenta a un Golaud enfadado ni alterado, sin embargo, utiliza a la orquesta para denotar un cambio respecto al mismo, pues se produce un silencio que denota la inquietud y tensión entre los tres protagonistas. Si atendemos a FIG.2, observaremos que Russell utiliza recursos muy similares a Debussy. Entendemos el silencio de la orquesta como la ausencia de sonido, haciendo Russell un paralelismo directo situando a



Golaud en una viñeta con un fondo blanco y completamente ausente de color. Por otro lado, la grafía adopta un tamaño más menudo que el que acostumbra a utilizar, coincidiendo con el desprecio de Debussy hacia las exageraciones y aspavientos dramáticos y aportando un dramatismo inquietante en torno a Golaud que ralentiza la lectura. Finalmente, e indicándonos que, a partir de esta viñeta, Golaud se pierde completamente en el plano terrenal, el texto se sitúa en un bocadillo de color negro y rojo, actuando como una premonición de lo que acontecerá más adelante.

FIG. 2. CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell*. Vol. 3. S.I., ECC Ediciones, 2017, p. 33.

<sup>15</sup> Véase CRAIG RUSSELL, Phillip. *Op. cit.*, p. 29.

Otro aspecto gramatextual que emparenta lo sonoro y lo visual es el uso de la onomatopeya, siendo algo muy recurrente en el medio del cómic. Pese a ello, Russell parece alejarse de dicho recurso de forma consciente y premeditada, pues escenas que acostumbrarían a acompañarse de onomatopeyas, como el momento en el que Golaud dispara una flecha o blande su espada, tan solo se representan visualmente. Este distanciamiento respecto al uso de las onomatopeyas guarda relación con la intencionalidad de las mismas y su disociación respecto al medio adaptado. Si comprendemos a las onomatopeyas como la representación visual de un sonido o ruido, hemos de entender que, en un medio como la ópera donde prima el color orquestal y la música vocal, no ha de tener cabida. Russell tan solo utiliza una onomatopeya en su adaptación, otorgándole así una importancia especial. Esta coincide con un momento crucial de la ópera con vistas al final trágico y a lo irremediable del mismo. Este tiene lugar en el momento en el que, mientras Pélleas y Mélisande se encuentran por última vez, se cierran las puertas del castillo, ocasionando que se escuchen en toda la fortaleza. Este sonido lo mencionan directamente los personajes en la ópera, que reaccionan asustándose y comprendiendo que el ruido indica que se acerca un final para el que no hay salida, pues la muerte es un destino inevitable. La onomatopeya no solo ocupa gran parte de la viñeta, sino que sobresale de la misma haciendo así un paralelismo con la idea de que el sonido se escucha en todo lugar del castillo<sup>16</sup>. Dentro de la obra original, el sonido de la puerta actúa como una premonición, como un símbolo del punto de no retorno en el que Pélleas y Mélisande se encuentran. Russell, consciente de la simbología de la acción, cede importancia al momento concediéndole la única onomatopeya de la obra con una grafía violenta y angulada que anuncia el trágico final.

## Ritmo

Para analizar el ritmo de la obra plantearé una metodología que parta desde lo macro a lo micro. De esta forma y comprendiendo a la viñeta como la unidad básica del cómic, pese a que dentro se encuentren microunidades, comenzaré analizando unidades superiores a nivel sintáctico. Es interesante comenzar por la secuencialidad de la propia ópera en escenas, para finalizar en la relación de yuxtaposición y combinación entre viñetas de la propia adaptación. La ópera se divide en cinco actos y suma trece escenas. Esta división se torna en referencia rítmica básica para Russell, quien divide el cómic en trece partes claramente diferenciadas por la paleta de estas. La siguiente tabla muestra la división en escenas por medio del color (ver TABLA 1).

Al tratarse la ópera de un medio interpretado en tiempo real, cobran importancia los interludios como pasajes instrumentales que se interpretan entre dos escenas y sirven como nexo entre ambas. Debussy no se mostraba conforme con ello y pretendió que en su ópera se descartasen, sin embargo, la imposibilidad de los cambios de escenarios entre escenas y actos obligó al francés a servirse de interludios. Dichos pasajes instrumentales no solo pretenden servir como nexo entre escenas, sino pausar el dramatismo y el ritmo de estas, acomodando el final de una y preparando al espectador para el comienzo de la siguiente. Russell presenta recursos muy específicos para conseguir el mismo efecto que se pretendía con los interludios en el *Pélleas et Mélisande* de Debussy. Ligándose a un carácter puramente instrumental y ajeno de componentes vocales,

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 52.

encontramos que Russell inicia cada una de las escenas presentada por viñetas ausentes de texto, donde el protagonismo recae sobre escenas paisajísticas. Se ralentiza así la lectura y se establece un nexo entre escenas por medio de pocas viñetas de gran tamaño<sup>17</sup> donde la profundidad desdibuja a los protagonistas hacia un segundo plano y la ambientación se sitúa como principal fuente de atención<sup>18</sup>. Russell parece comprometerse fielmente con la ópera original, pues terminado el segundo acto se produce la primera pausa real de la orquesta dando paso a la canción a capela de Mélisande. Coincide así Russell respecto a dicho cambio entre escenas, dejando a un lado la dinámica paisajística con que identifica los interludios de la ópera por primera vez dentro de su adaptación. La adaptación gráfica goza así de una lectura que, desde el inicio, marca una diferenciación entre actos sin separarse por medio de recursos que detengan directamente la lectura, como puede ser el uso de capítulos, sino ralentizando la lectura de forma visual.

Escena	Colores
Primera	Amarillos y verdes
Segunda	Rojos
Tercera	Verdes y azules
Cuarta	Amarillos
Quinta	Ocres y marrones
Sexta	Azules
Séptima	Verdes y azules
Octava	Negros
Novena	Amarillos
Décima	Azules
Undécima	Violetas
Duodécima	Azules
Decimotercera	Negros

TABLA 1. División de Russell Craig de las escenas de la ópera *Péleas et Mélisande* por medio del color. Elaboración propia.

<sup>17</sup> Para más información en torno a la idea de ritmo en el comic y específicamente en la obra de Russell consultar ADDIS, Victoria. *Op. cit.*

<sup>18</sup> CATALÁ, Jorge. *Op. cit.*, p. 7.

La obra de Debussy destaca por la huida de los ritmos tradicionales, obteniendo así una mayor flexibilización rítmica en pro de la expresión y del carácter ambiguo de la obra. En la ópera predomina un carácter tranquilo, sin embargo, se suceden formas rítmicas binarias y ternarias de forma casi constante, consiguiendo que en el oyente se haga presente una sensación de desubicación. De la misma forma, encontramos que en la adaptación de Russell no existe una sola página que goce de un montaje simétrico, sino que se suceden viñetas de diferentes tamaños y alturas. Pese a dicha constante respecto al cambio de formatos, predomina en el *Pélleas et Mélisande* de Russell un ritmo tranquilo y pausado donde destacan las viñetas verticales y de gran tamaño que pausan la lectura.

## Simbolismo

### *La luz*

La presencia de la luz dentro de *Pélleas et Mélisande* es una constante que referencia al camino de la virtud, de lo sagrado o de la verdad. Los ejemplos a lo largo de la obra son muchos: Golaud pide a Pélleas que encienda una vela para saber si Arkel acepta su matrimonio con Mélisande y así poder viajar al castillo; Golaud se sirve de un candelabro para descender a las criptas e iluminar el camino en un hostil entorno de oscuridad; Yniold, el hijo de Golaud, espía a Pélleas y Mélisande mientras comparten un íntimo momento observando a la luz en silencio, etc. Dentro de una obra gráfica, en la que el color puede representar uno de los elementos expresivos más visuales, resulta sencillo otorgar valor a un concepto como la luz a través del uso del color. Russell se sirve para ello de amarillos brillantes que, a menudo, son contrastantes con el resto de su paleta. Lo interesante de esta idea no recae en cómo Russell representa gráficamente la idea de luz, sino en cómo nos ofrece matices que van más allá de lo visual y cobran una dimensión conceptual. Esta asociación de la luz con la idea de virtud y de un plano superior al humano se vincula directamente con el personaje de Mélisande. Si Golaud es el personaje más humano de la obra, Mélisande es el menos humano, pues no existen referencias directas de su procedencia, vínculos familiares o destino, hasta el punto de que se podría asimilar como una deidad. Correspondiéndose con esta idea, observamos que los amarillos brillantes predominan en aquellas escenas que Mélisande comparte con Pélleas, en contraste con los momentos en los que se encuentra con Golaud. Un ejemplo muy interesante sobre esta idea recae en la primera escena de la adaptación. Se nos introduce a Mélisande y Golaud perdidos en un frondoso bosque, simbolizando no solo un desconcierto espacial, sino también espiritual. Tras una conversación en la que Mélisande rechaza repetidas veces la ayuda de Golaud, esta termina cediendo y siguiéndolo en busca de una salida. Mélisande acepta la ayuda de Golaud, quien guía a la virtuosa protagonista hacia un mundo terrenal. Russell representa dicho simbolismo por medio de la degradación del color. Este primer acto comienza con tonalidades amarillas brillantes que, progresivamente, comienzan a convertirse en verdes cada vez más oscuros a medida que Mélisande accede a las peticiones de Golaud de acompañarla. Russell nos plantea así la idea de que Golaud no busca un camino junto a Mélisande, sino que Mélisande es guiada por Golaud.

Estos contrastes refuerzan no solo el simbolismo de la luz, sino de la ausencia de esta. Un ejemplo de ello reside en la escena de la cueva marítima. Mientras Pélleas y Mélisande caminan por la costa, se encuentran con una cueva al borde de la orilla. Al entrar, ambos observan a tres

vagabundos inmóviles junto a la pared, ya sea durmiendo o muertos, pues no se especifica. Lo que sí se resalta, tanto en la ópera como en la obra teatral, es la ausencia de la luz en la escena, pues los tres indigentes son un símbolo del fatal destino que espera a ambos jóvenes. Los tres vagabundos hacen referencia a las Moiras, personajes mitológicos que son personificaciones del destino y que acostumbran a representarse como tres mujeres en distintos periodos vitales. Russell, comprendiendo la simbología que alude al final trágico, representa a los vagabundos como si formasen parte de la misma roca de la cueva<sup>19</sup>. No solo nos plasma la oscuridad que inunda la cueva, sino que hace que, aquello que anuncia el final de la obra y un destino irremediable, forme parte de la estructura que impide que la luz se abra camino.

### *La premonición*

En la adaptación de Russell, destacan dos escenas concretas en las que cobran importancia los actos premonitorios y son expresados por el autor de formas diferentes, atendiendo a la simultaneidad de la acción. El descenso a las criptas de Pélleas guiado por Golaud traza un paralelismo con la caída en desgracia del mismo a manos de su hermanastro. De la misma forma que Golaud guía a Mélisande hacia su mundana realidad, dirige a Pélleas hacia un final trágico desencadenado por sentimientos tan humanos como la envidia o la duda. Casi al final de este acto, Russell nos presenta una última viñeta en la que Pélleas observa el abismo de las criptas representado por un remolino. El remolino simboliza el final de las criptas, el final del camino de descenso. Dicho remolino toma importancia en la duodécima escena. Instantes antes de la muerte de Pélleas, este se reúne con Mélisande para despedirse. Tras una conversación en la que ambos confiesan sus sentimientos mutuos, los dos jóvenes proceden a darse un primer y último beso que no llega a suceder, pues Golaud irrumpe para poner fin a la vida de su hermanastro. Russell cede importancia a la escena del beso y utiliza el remolino mostrado anteriormente como delimitación de la viñeta en la que se presenta la escena. En FIG. 3 y 4 observamos como se vinculan ambas escenas y se remarca a la relación entre Pélleas y Mélisande como el punto de no retorno para el destino de ambos.



FIG. 3 y 4. CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell*. Vol. 3. S.I., ECC Ediciones, 2017, pp. 35 y 55.

<sup>19</sup> Véase CRAIG RUSSELL, Phillip. *Op. cit.*, p. 28.

En la obra original, son muchas las referencias a lo premonitorio, sin embargo, en el caso de la adaptación de Russell, es muy interesante detenerse en la escena en la que Mélisande pierde el anillo de compromiso que le ha sido entregado por Golaud. Mélisande no pierde su alianza accidentalmente, sino que esta se pierde en el agua mientras ella juega con su anillo. Desde esta escena se nos muestra la banalidad que representa el matrimonio para Mélisande, así como la poca importancia que esta otorga al anillo tras haber conocido a Pélleas. La pérdida del anillo es un reflejo del alejamiento de Mélisande respecto a todo lo humano que representa un símbolo matrimonial, que podría interpretarse como una atadura por parte de Golaud a su visión terrenal de la vida<sup>20</sup>. En la siguiente escena de la ópera se traza una equivalencia con dicha acción. Golaud, postrado malherido en una cama, informa a Mélisande de que se ha caído de su caballo. Ambos hablan de ello, concluyendo en que el momento en el que se produce el accidente coincide con la hora exacta en que Mélisande pierde su anillo. La caída de Golaud es una referencia hacia la ruptura total de Mélisande con los símbolos que atan a ambos como marido y mujer y, por lo tanto, con la única luz que quedaba viva en la oscuridad que abrumba a Golaud. Russell se sirve de una de las características específicas del cómic para remarcar dicho paralelismo. La ópera, al igual que aquellas manifestaciones artísticas que se representan en tiempo real, acostumbra a presentar una secuencialidad temporal en la que la acción se sucede en un mismo plano espacial. A diferencia de ello, medios como el cómic tienen la peculiaridad de permitir una simultaneidad temporal de cara a la experiencia del lector. Un interesante y reconocido ejemplo de ello puede ser el cuarto capítulo de *Watchmen* titulado «Maestro relojero», en el que Alan Moore explica cómo funciona el tiempo para el Dr. Manhattan. Comprendemos así al cómic como un arte no secuencial en el que pueden convivir en una misma página escenas que pertenezcan a distintos planos temporales o espaciales. Sirviéndose de ello, Russell no recurre a las referencias dialectales de la ópera, sino que se hace más explícito aprovechando las ventajas que el medio le ofrece. Tanto la pérdida del anillo de compromiso como la caída de Golaud de su montura se representan en viñetas intercaladas a lo largo de una misma página<sup>21</sup>. Esto no solo consigue que el lector asocie ambas acciones de una forma más directa que en la ópera o la interpretación teatral, sino que aporta un dinamismo y un peso mayor a ambas escenas.

### *Las capas de la realidad*

Mélisande es uno de los personajes más rodeados de misterio dentro de la obra, pues aparece sin explicación alguna en el bosque al comienzo y no se menciona nada respecto a su pasado. El teórico de la literatura David Pujante identifica a Mélisande como «un ser primitivo, en el límite con lo subconsciente y que, por tanto, no tiene ningún conflicto en el regreso»<sup>22</sup>. Esta característica de Mélisande la separa del resto de personajes y la contrapone directamente a Golaud. Debussy plantea dicha diferencia recurriendo a las tesituras de los cantantes que interpretan a ambos personajes. Tal y como se indicó anteriormente, el personaje de Mélisande se interpreta

---

<sup>20</sup> Para más información consultar PUJANTE, José David. «El entramado simbólico en el drama Pelleas en Melisande de Maurice Maeterlinck: una aplicación de la poética de lo imaginario», en *ACTIO NOVA: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 0 (2016), pp. 220-244.

<sup>21</sup> Véase CRAIG RUSSELL, Phillip. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 228.

por una *mezzosoprano*, un registro poco común para las protagonistas, pues acostumbraban a interpretarse por sopranos. Mientras Mélisande oscila entre tesituras intermedias, Golaud es interpretado por un bajo barítono. Esta denominación surgió a partir del uso de esta tesitura en los héroes de las óperas de Richard Wagner, destacando en obras como *El Holandés Errante*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* o *Parsifal*. Debussy, a través de ello, busca introducir a un personaje ajeno a la realidad estética de la obra como lo es Golaud, entrando en contraste con el resto de las tesituras de los protagonistas. Por su parte, Russell se sirve de ejemplos muy específicos y visuales para representar la diferencia de realidades entre Mélisande y Golaud.



FIG. 5. CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell*. Vol. 3. S.l., ECC Ediciones, 2017, p. 45.

La principal muestra de esta dualidad la observamos durante el enfrentamiento entre Golaud y Mélisande, que tiene lugar después de que los celos comiencen a enloquecer a Golaud. Durante el enfrentamiento plasmado en FIG. 5, podemos observar dos planos de profundidad en las viñetas bien diferenciados. Uno de ellos hace referencia al interior del castillo como un todo arquitectónico creado por el humano artificialmente, mientras que el otro se direcciona a lo que se encuentra fuera de esta delimitación a través de las ventanas del castillo. El interior del castillo se nos ofrece en tonos morados, mientras que en el exterior apreciamos un contrastante cielo amarillo y verde. Si atendemos a los personajes y el espacio que ocupan ambos, observamos que Golaud coincide con los fondos del castillo, mientras que Mélisande lo hace con aquellos referentes al exterior. Russell nos señala así la diferenciación entre ambos personajes, vinculando a Golaud con lo terrenal y lo humano y a Mélisande con la naturaleza, lo inmaterial y la eternidad. El color se vuelve protagonista remarcando las intenciones de Golaud e interfiriendo directamente con la acción de la escena, pues observamos que este no solo agarra a Mélisande del cabello arrastrándola hasta el suelo, sino que la aleja de los fantasiosos tonos exteriores para aferrarla contra el frío morado del castillo. Si atendemos al encuentro de Mélisande y Pélleas, observamos que el joven acaricia el cabello de Mélisande, mientras que Golaud lo agarra violentamente. Para Pélleas, Mélisande se encuentra por encima de este y acaricia sus cabellos con la esperanza de alcanzarla. Por otra parte, Golaud, consciente de la distancia que los separa, jala

de forma agresiva su melena para forzar a Mélisande a que ella se sitúe por debajo de él. La diferenciación entre ambas escenas se remarca en la obra gráfica, otorgando un primer plano a la escena de Pélleas y remarcando el violento acto de Golaud con líneas angulosas.

El hecho de que Mélisande pertenezca a una realidad diferente o que sea capaz de percibir otra recepción de la misma, hace que los actos que se consideran humanos o mundanos sean diferentes para ella. De esta forma, la muerte, que es percibida normalmente como el final de un personaje, es en el caso de Mélisande un viaje o un retorno. Tanto en el libreto de la ópera como en el de la obra de teatro, Mélisande se muestra yaciendo en la cama en estado de reposo y aceptando la muerte como un viaje de ascenso que simboliza un destino del que es imposible huir. Russell finaliza su adaptación con una secuencia final muy curiosa expuesta en FIG.6, donde nos muestra a los personajes de una habitación desde diferentes planos concienzudamente escogidos. Se suceden una serie de planos contrapicado, frontal y picado de los personajes que acompañan a Mélisande en la habitación, seguidos de dos planos frontales de Arkel junto a la recién nacida. Mélisande no aparece en dichas viñetas, sin embargo, la acción se nos presenta a través de sus ojos, pasando de un contrapicado que refleja el punto de vista de una persona postrada en una cama, hasta un plano picado que simboliza el ascenso de Mélisande hacia una realidad superior. Las escenas frontales de Arkel y la hija de Mélisande exhiben la existencia de ambas realidades a través de dos acciones irremediables en el destino de cualquier ser humano, como el nacimiento y la muerte. La hija de Mélisande representa lo terrenal y lo humano, mientras que la ventana abierta simboliza el viaje final al que se somete Mélisande, lo natural y lo eterno. Esta dualidad se hace notar hasta la última viñeta de la adaptación en la que el castillo tan solo es una silueta negra, sin matices y simple, mientras que el cielo muestra colores más complejos, ondulaciones cambiantes y matices expresivos.



FIG. 6. CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell*. Vol. 3. S.l., ECC Ediciones, 2017, p. 63.

## Conclusiones

Tras este análisis, podemos concluir en que nos encontramos frente a uno de los trabajos más personales de Russell dentro de su colección de adaptaciones de óperas y dramas musicales. El propio carácter de la obra original invita precisamente a ello, haciendo que Russell no solo adapte *Pélleas et Mélisande*, sino que se sirva de los recursos adyacentes a su propio medio para mostrarnos su impresión individual de la obra de igual forma que Debussy hizo respecto al material original de Maeterlinck. Siguiendo dicha dinámica, tanto Debussy como Russell, no solo pretenden mostrar su impresión propia de la obra, sino que combinan dicha directriz con la extrapolación de ideas entre diferentes medios, teniendo ambas una obra original de referencia. Dichas cuestiones, sumadas al mimetismo de la adaptación con el carácter simbolista de la obra original, hacen que primen diferentes capas de lectura a partir de recursos propios del cómic, enfatizándose así las relaciones simbólicas de las acciones ligadas al destino de los personajes.

## Bibliografía

ADDIS, Victoria. «The musicalization of graphic narratives and P. Craig Russell's graphic novel operas: The Magic Flute and Salomé», en *Studies in Comics*, vol. 8, n.º 1 (2017), pp. 7-28.

CAMARERO, María Celia. «Debussy y la naturaleza: una filosofía de la objetividad», en *La Albolafia: revista de humanidades y cultura*, n.º 10 (2017), pp. 109-118.

CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell*. Vol. 3. S.I., ECC Ediciones, 2017. Traducción de Isabel Moragón Timón.

CATALÁ, Jorge. «Escuchar un dibujo y caminar la viñeta: la intermedialidad en el cómic», en CATALÁ, Jorge, BENOIT, Mitaine, QUAIANNI, Lisa Maya y TRABADO, José Manuel (eds.). *Multimodalidad e intermedialidad: mestizajes en la narración gráfica contemporánea ibérica y latinoamericana*. León, Universidad de León, 2022.

DEBUSSY, Claude. *Pelleas and Melisande: English National Opera Guide 9*. Reino Unido, Overture Publishing, 1982.

GRAYSON, David. «Debussy on stage», en TREZISE, Simon (ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*. Reino Unido, Cambridge University Press, 2004, pp. 59-83.

GUBERN, Román y GASCA, Luis. *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra, 1994.

HOWAT, Roy. «Debussy, naturaleza y proporción», en *Quodlibet: revista de especialización musical*, n.º 19 (2001), pp. 118-132.

LAPACHEIRE, Jean-Gerard. «Espacios gráficos y teorías de la escritura», en ALTARRIBA, Antonio (coord.). *La escritura y su espacio*. Aragón, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

MITAINE, Benoit, ROCHE, David y SCHMITT, Isabelle. *Comics and Adaptation*. EE.UU., University Press of Missisipi, 2015.

MORGAN, Robert. *La música del siglo XX*. Madrid, Akal, 1994.

PUJANTE, José David. «El entramado simbólico en el drama *Pélleas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck: una aplicación de la poética de lo imaginario», en *ACTIO NOVA: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 0 (2016), pp. 220-244.

SILVELA, Alejandro. «De la escena a la viñeta: análisis de la musicalización de P. Craig Russell en la adaptación de la Salomé de Richard Strauss», en *Neuróptica: estudios sobre el cómic*, n.º 2 (2020), pp. 227-240.

TARUSKIN, Richard. *Oxford History of Western Music: The Early Twentieth Century*. Vol. 4. Oxford, Oxford University Press, 2005.

WOLF, Wermer. «The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality», en BACHLEITNER, Norbert, *et al.* (coords.). *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Vol. 35. Leiden, Rodopi, 1999, pp. 125-146.