reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

18 | 2017

Voces y vías múltiples

De las imágenes escripturales a las ilustraciones de Riki Blanco Interpretación de un universo onírico en *La noche* de Antonio Soler

Gregoria Palomar Asenjo

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cher/2822>

DOI: 10.4000/cher.2822

ISSN: 2803-5992

Editor

Presses universitaires de Strasbourg

Edición impresa

Fecha de publicación: 27 junio 2017

Paginación: 87-96

ISBN: 978-2-86820-961-0

ISSN: 1968-035X

Referencia electrónica

Gregoria Palomar Asenjo, «De las imágenes escripturales a las ilustraciones de Riki Blanco Interpretación de un universo onírico en *La noche* de Antonio Soler», *reCHERches* [En línea], 18 | 2017, Publicado el 01 diciembre 2021, consultado el 15 diciembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cher/2822> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cher.2822>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

De las imágenes escriturales a las ilustraciones de Riki Blanco: interpretación de un universo onírico en La noche de Antonio Soler

GREGORIA PALOMAR ASENJO*

Hablar de imagen escritural y de ilustración o de dibujo, es subrayar la íntima relación que existe entre imagen y palabra o entre imagen y escritura. Una imagen visual suscita la palabra, el comentario, el ekfrasis y, a la inversa, de una palabra escrita surgen imágenes mentales. Según la crítica Martine Joly, «la imagen mental corresponde a la impresión que tenemos cuando, por ejemplo, hemos leído u oído la descripción de un lugar, de verlo como si estuviéramos ahí»¹. Leer una ficción engendra ese tipo de imágenes mentales, proceso que puede explicar que, por ejemplo, nos desilusione la adaptación filmica de una novela porque no se corresponde con la representación que, consciente o inconscientemente, nos habíamos hecho previamente y podemos afirmar, como Anne Huet, que «Todos nosotros nos hemos sentido alguna vez defraudados al descubrir en la pantalla la adaptación de una novela que nos había encantado. La naturaleza del relato literario no siempre se puede transponer al cine. Unas imágenes mentales de los lugares, de los protagonistas, se forman en la mente del lector y su encarnación en la pantalla pocas veces alcanza el nivel de imaginación que permitieron las palabras»².

* Profesora titular en la Universidad de Lorraine de Metz.

- 1 «l'image mentale correspond à l'impression que nous avons, lorsque, par exemple, nous avons lu ou entendu la description d'un lieu, de le *voir* presque comme si nous y étions» (Joly 1993: 13) (*la traducción es mía*).
- 2 «Chacun de nous a éprouvé la déception de découvrir à l'écran l'adaptation d'un roman admiré. La nature du récit littéraire n'est pas forcément transposable en images. Des images mentales, des lieux, des protagonistes, se forment dans l'esprit du lecteur et il est rare que l'incarnation à l'écran atteigne le niveau d'imagination que les mots ont suscité.» (Huet 2005: 37) (*la traducción es mía*).

Otra cosa es descubrir al mismo tiempo el texto y la imagen, como es el caso en los libros ilustrados. Estos tuvieron su auge en los siglos 18 y 19 principalmente; Roland Barthes, en un artículo sobre la retórica de la imagen, recuerda que en el siglo 18 eran normales los libros ilustrados y no se podían concebir las *Fábulas* de La Fontaine sin ilustraciones (Barthes 1964: 43). También las *Fábulas* de Samaniego, publicadas primero en Valencia en 1781 con solo una introducción y los textos, se acompañaron en la edición de 1804 de las debidas ilustraciones. Más tarde, al principio de *Alicia en el país de las maravillas*, la niña, aburrida, observa a su hermana mayor que está leyendo y se pregunta: «¿Y de qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos?».

Hoy en día, se tiende a considerar que los libros ilustrados se destinan esencialmente a los niños. Sin embargo, un reciente artículo, publicado en *El País* en diciembre de 2012 y titulado «La letra, con el dibujo entra» (Collera 2012), subrayaba que en la actualidad se puede comprobar un incremento de los libros ilustrados para adultos con, por ejemplo, la editorial Libros del Zorro Rojo que publicó obras como *La metamorfosis* de Kafka con ilustraciones de Luis Scafati, o *Macbeth* ilustrada por el italiano Ferenc Pintér. Por su parte, la ilustradora Rébecca Dautremer, que ilustró en 2011 *Alicia en el país de las maravillas*, en la editorial Edelvives, consideró, en un artículo publicado en *El mundo*, que

un buen libro ilustrado no es una imagen situada sobre el texto. Es una imagen que modifica la visión del texto, que lo enriquece. Que le da la vuelta que lo hace ver desde otra perspectiva. Está la obra del autor, la del ilustrador y está la tercera obra que resulta de la asociación de los dos (González 2011).

Podemos pues, adaptando la interrogación de Alicia, preguntarnos no de qué sirve un libro sin dibujos, sino de qué le sirven los dibujos al texto. Esta será la interrogación que guiará nuestro estudio de *La noche*, una novela corta de Antonio Soler, publicada en 1987 y por la que recibió el Premio Ateneo de Valladolid. Luego fue publicada en 1992 junto a otros textos en un volumen titulado *Extranjeros en la noche*. Estas dos primeras ediciones no comportaban ilustraciones. En 2005, la editorial Destino decidió publicar el texto solo, bajo su título inicial y con ilustraciones. Entre varios ilustradores, el editor Malcom Otero y Antonio Soler eligieron a Riki Blanco³.

Riki Blanco es un ilustrador que ya ha ilustrado unos treinta libros entre los cuales muchos libros para niños. En 2007 recibió, en la feria del Libro Infantil de Bolonia, el Segundo Premio Nacional de Ilustración por sus *Cuentos Pulga*, ambientados en el mundo del circo. Sus dibujos son de estilo identificable, muy depurado las más de las veces, con un trazo muy preciso que revela un universo a veces onírico como en el dibujo titulado «Marinero» o «Autoestima», representación de una mujer en el espejo. Un artículo del periódico *Vanguardia* en octubre de 2012, citaba la opinión de José Díaz, editor de Thule, según el cual

3 Quisiera expresar mi agradecimiento a Antonio Soler que me facilitó todos estos datos en un e-mail muy amable.

«destaca de su estilo “la capacidad conceptual tan poderosa de sus imágenes”» (Farreras 2012: 45). Sencillez y fuerte conceptualización son las características del joven artista en cuyas obras se advierte cierta poesía en las representaciones de lo cotidiano, de modo que mirar los dibujos de Riki Blanco es adentrarse en un universo que le es propio. Antonio Soler, en esta ópera prima, también nos da a conocer algunas de las características de su universo ficcional: permanencia de la memoria, relatos entrelazados, importancia de la mirada del narrador y de las sensaciones en un proceso de reconstrucción del pasado que el narrador trata de sacar del olvido, todo ello para indagar en los resortes del comportamiento humano, con una mezcla de horror y de poesía. Trataremos de ver pues en qué medida la publicación de la novela de Antonio Soler ilustrada por Riki Blanco permite, por medio del encuentro o de la fusión entre dos imaginarios artísticos, el nacimiento de una tercera obra en la que se juntan o se completan imágenes mentales e imágenes visuales para dar a ver al lector la confusa reconstitución de una noche trágica.

Escribir para decir lo indecible

Para resumir brevemente el relato, diremos que la novela se abre con un recorte de periódico algo desconcertante en el que se cuenta un hecho calificado de insólito pero que más bien sería horrendo: en una carretera comarcal, un hombre que circulaba en coche encontró un hígado, luego un zapato de hombre «recientemente lustrado» (Soler 2005: 7) y por fin unos intestinos enredados en las ramas de un árbol. El texto, puramente denotativo, no da ninguna explicación. Luego empieza la narración propiamente dicha: el narrador protagonista se encuentra por casualidad con el enano Simón, y ese encuentro despierta en él «la memoria, como una herida ponzoñosa y con infección» (Soler 2005: 8). Después de sacar de un cajón el recorte de periódico que había estado metido allí seis años, reconstruye poco a poco, de manera caótica, los sucesos que había querido ocultar por inaguantables.

El narrador, llamado el Bala, es un hombre-bala que soñó con una carrera internacional pero que no pasó de trabajar en un miserable circo, cuya troupe se compone esencialmente de enanos, y en el que admira a dos seres: el elefante Estéfano y la bella trapecista Analía sobre cuyos labios rojos y piernas fantasma, sin atreverse a mirarla de verdad. La tragedia de la compañía que la llevará a desaparecer es la consecuencia de una serie de hechos que se suceden sin que nadie pueda evitar una tremenda espiral de violencia y de horror. Empieza con la muerte por enfermedad del viejo Estéfano, en la misma pista, por voluntad suya según los testigos. Para salvarse de una posible cuarentena que llevaría a pique la frágil economía de la compañía, deciden no declarar la muerte y tirar el cadáver a una hoya pero al aupar el enorme cuerpo de Estéfano para subirlo al camión, una torpe maniobra hace que se desplome sobre el director don Pololo, matándole, esta vez accidentalmente. El enano Fajardo decide entonces descuartizar a Estéfano y llevar los dos cadáveres a la hoya. Así empieza una

noche de pesadilla durante la cual esa tropa grotesca y patética, desesperada, parece haber perdido la razón y no darse cuenta de lo que está haciendo. Algunas escenas evocadas serían dignas de una película gore ya que, por lo inexpertos que son los miembros de la compañía, primero se muestran sumamente torpes para despedazar el cuerpo, subidos en el lomo de Estéfano o «metidos en la masa de carne» (Soler 2005: 69), arrastrando tripas, mientras Esperancita no puede más que rezar. Luego, con la precipitación, al dar un brinco el camión, los intestinos de Estéfano saltan a una rama, y así tenemos la explicación de la escena descrita en el recorte inicial.

Por otra parte, la confusión, la torpeza, son cada vez mayores debido al alcohol que todos ingieren para poder llevar a cabo esa actuación tan horrenda. El narrador no participa directamente en el descuartizamiento pero sí necesita la ayuda del alcohol para soportar el espectáculo y también para superar el choque que tiene al descubrir, en el carromato de Analía y Fajardo, otro hecho para él inaguantable: Analía haciendo el amor con el enano Simón bajo la mirada cómplice de Fajardo. La bella Analía, objeto sexual de los dos enanos, protagonista de una escena de depravación, es para el Bala enamorado una imagen espeluznante que todavía le persigue en el momento de la escritura. También los demás parecen compartir ese profundo desasosiego del narrador, pero por otros motivos: después de deshacerse de los cadáveres, el del animal y el del hombre, la compañía tiene que enfrentarse a las tensiones cada vez mayores entre los que cometieron una monstruosidad que les obsesiona. Analía, testigo mudo y altivo de la depravación de sus amantes, denuncia a Fajardo pero este, viéndose a punto de ser detenido, se abalanza sobre la artista en su trapezio y esta se muere al caer al suelo; así se cierra la tragedia con esta tercera muerte, esta vez sí criminal, que constituye el desenlace de esa espiral incontrolable.

A pesar de los elementos sórdidos, repugnantes, que acabamos de subrayar, lo que domina en la obra es un relato denso, muchas veces poético, en el que apunta lo onírico por medio de una expresión metaforizada, rasgos que encontraremos en las ficciones ulteriores de Antonio Soler. Seis años más tarde, el texto de Bala sigue los meandros de la memoria del narrador, que trata de entrever lo que ocurrió en la oscuridad de la noche que lo hacía todo borroso «con su negrura absorbente» (Soler 2005: 43), y cuyo carácter fundamental se subraya en el mismo título de la novela. A lo largo del relato, Bala trata de recuperar, por medio del esfuerzo de la escritura, unos sentimientos que, consciente o inconscientemente, había tratado de sepultar en el olvido. Se mezclan en el relato los recuerdos de los momentos que vivió aquella noche y los de su padre que murió de una puñalada cuando el hijo tenía once años. Todo surge bajo forma de fogonazos, de imágenes atropelladas e inconexas que se le imponen, como por ejemplo: «el elefante encadenado volando bajo los trapezios, la sangre manando por la pista, bullicio, los ojos abultados de don Pololo y sus dedos rígidos y fríos de muerto rodeándome el brazo, la carretera, las linternas de los camiones alumbrando el precipicio, todo envuelto en el vaho, en la humedad descolorida de los recuerdos» (Soler 2005: 10); estas imágenes se

mezclan con la presencia obsesiva de Analía, fruto prohibido –«y entonces es ella, invocada por su música, la que se me aparece en una mancha nítida, sedosa, amapola, piernas y tibieza» (Soler 2005: 128). El narrador es primero receptor pasivo de unos recuerdos que surgen de su memoria de manera involuntaria e incontrolable y es consciente de la dificultad de la rememoración, o anamnesis, ese proceso voluntario de reconstitución del pasado que permite crear una nueva continuidad de los hechos. Consciente de las lagunas de su memoria, confiesa: «mis recuerdos son fulgores y penumbras girando, apareciendo y desapareciendo en la noche como los lentos intermitentes de un camión cargado de espectros» (Soler 2005: 68) como si fuera incapaz de superar la confusión de las sensaciones experimentadas en el momento de los hechos, como si el trauma fuera tan profundo que lo hiciera incapaz de dar una coherencia a lo vivido.

En la difícil tarea de expresar esa mezcla de horror y de pasión, de lucha por la supervivencia de unos seres grotescos y patéticos, que desemboca en la muerte, el narrador recurre a un discurso en el que abundan las imágenes y las sensaciones. Una serie de metáforas sugiere el ambiente angustioso que dominó durante esa noche terrible y las que siguieron. Ya desde el principio, la luna parece presenciar ese horror, con una luz inquietante: «Un filo de luna brillaba como un cuchillo pobre encima de unos edificios agujereados de luz» (Soler 2005: 16). La luna menguante, el hilo de luna, son un leitmotiv en el relato, para expresar una luz escasa, fría, plateada, que no logra alumbrar de verdad la escena. También el narrador recurre a las imágenes como manera de expresar lo indecible de la naturaleza humana, esa parte de monstruosidad que se le reveló con las sucesivas muertes. Fajardo, enano inquietante dispuesto a todo con tal de salvar el circo, personaje ambiguo en su relación con Analía, hace nacer en Bala un sentimiento de repulsión, que se apodera de él desde el principio. Esa aversión aparece expresada en las metáforas a las que recurre para evocar la mirada, considerada como «una pecera llena de agua con los peces muertos flotándole en la superficie de las córneas» (Soler 2005: 18) o la boca, que se vuelve «aquella madriguera de ratas» (Soler 2005: 49) o la voz «de vidrio sepultado en lodo y mierda» (Soler 2005: 50). Notamos que todos los elementos de comparación sugieren algo oculto, viscoso, sin color, relacionado además con la podredumbre, como si el mismo tacto provocara rechazo.

Por otra parte, el oficio de hombre-cañón le ha destrozado a Bala los oídos. Por eso los sonidos siempre son tenues, como imperceptibles y difíciles de definir. Cuando oye ruidos de fiesta en el carromato de Fajardo y Analía, recuerda que «los sonidos eran farolillos colgados en el aire» (Soler 2005: 31). En otros momentos los sonidos «parecían soplos de telaraña» (Soler 2005: 20). Los sonidos se convierten en lucécitas –farolillos– o frágiles telarañas, o sea que como no oye bien, se sirve de todos los otros sentidos para abarcar lo que le rodea: olor, tacto, sabor, están contantemente presentes para completar lo que no puede ver más que de manera borrosa a causa de la oscuridad y, al igual, que el oído se relaciona con la vista, todos los sentidos se mezclan en la percepción de la realidad. Es así como el olor de las fieras se vuelve «denso,

masticable» (Soler 2005: 34), como si cobrara materialidad; también, después de consumirse el horror, el aire se hace inaguantable, y el narrador se vale de otra imagen para expresar lo indecible: «siempre flotaba, gas, corrupción, polen o recuerdos, siempre nos perseguía, como un perro vagabundo y herido que nos hubiese hecho a la fuerza sus amos» (Soler 2005: 109). En esta larga imagen, el aire es primero algo inmaterial, pero también son partículas diminutas que, como el polen o los recuerdos, se esparcen por todas partes; se vuelve luego un compañero a la vez frágil y amenazante, como lo puede ser un perro herido cuya fieltad es un peso del que uno no puede deshacerse «hecho a la fuerza sus amos». Todo el malestar de Bala se expresa pues en esas imágenes sinestésicas que, por medio de la confusión de las sensaciones entremezcladas hacen surgir una realidad tremenda, inaguantable, que no puede contemplar en toda su realidad. La escritura permite pues tratar de dominar por medio del discurso unos sentimientos que parecen imposibles de expresar por su misma complejidad.

Del texto escrito al dibujo: representar las sensaciones

¿Cómo pueden entonces los dibujos traducir ese tumulto de sentimientos y de sensaciones, ese amalgama que traduce un yo atormentado presa de unos recuerdos que no logra dominar?

Riki Blanco ilustra el texto con diez dibujos en los que podemos destacar la presencia de unos elementos recurrentes: un hombre pelirrojo, presente en ocho de los diez dibujos, que parece como espectador de las escenas y que es la representación de Bala, aunque en ninguna parte en el texto aparece ese rasgo físico. También se advierte en tres dibujos la presencia de una pierna, en una media de rejilla o no, monstruosa en un caso. Esas medias de rejilla también son visibles en la cubierta del libro en la que un elefante de color verdoso, de cuerpo macizo, es dotado de una piernas que se van adelgazando hasta unos tobillos muy finos, calzados de zapatos de tacón que descansan en un frágil equilibrio sobre el cuello de un maniquí, representación de esa simbiosis entre mundo humano y animal, entre fuerza y fragilidad, y de esa fascinación contradictoria de Bala por el elefante Estéfano y la trapecista Analía.

En varios de estos dibujos reconocemos el universo del circo descrito en el texto de Bala: en el primero (Soler 2005: 23) se enfrentan don Pololo y Fajardo, vestido este de un traje que recuerda el de Arlequín, y en la oscuridad se vislumbra un elefante. En el segundo (Soler 2005: 33), están representados los carromatos y la carpa, y también en el tercero (Soler 2005: 47) se advierte la sombra del carromato; por fin, en el cuarto (Soler 2005: 63), Riki Blanco representa a los miembros de la troupe, en un contrapicado dominado por Bala, que parece integrar ese grupo pero no mira en la misma dirección que los demás, como si quisiera volver la mirada hacia la figura femenina que aparece en el fondo. Si en los dibujos siguientes no es tan manifiesto el universo del circo, podemos comprobar una unidad que estriba en los colores ya que domina lo verdoso, como en la cubierta: un color verde oscuro para las escenas nocturnas,

como para traducir ese malestar que expresa el narrador, su recuerdo confuso de «la borrachera, los muertos y el trazo mágico del destino velado por una luz verdosa y enferma» (Soler 2005: 14). Pero también las escenas diurnas tienen ese color tirando a verde, como un continuum con la noche de la sangre que impregna con su podredumbre el ambiente de los días siguientes, imponiendo «el desarrollo de su germen, que le impregnó todo de su carencia de luz» (Soler 2005: 88).

Contrastando con los colores verdosos, están el blanco y los colores rojizos, también presentes en la cubierta, que se relacionan con Analía, como si no participara de la descomposición del ambiente. Desde su primera aparición en el relato, Analía está relacionada con el color rojo: «Analía reluciendo en la oscuridad, roja, como una brasa incandescente» (Soler 2005: 16). Ese mismo color rojo es el que se le impone al Bala en el carromato: «alcé la vista a los rojos, rojos, labios de Analía, de los que colgaba una expresión provocativa (temblaban como si en su interior tuviesen un corazón, apenas latiendo, rojo)» (Soler 2005: 48). Ese color rojo es como una herida para Bala, es una «brasa» a la que no puede acercarse sin quemarse pero también es, como un corazón, la huella de la vida que perdura en esa noche de muerte. Ese color cálido contrasta con la blancura de las piernas y la palidez de Analía, «melena rubia y ojos, vestida todavía con la malla de actuación, la piel blanquísima cruzada de venas pálidas, como algas» (Soler 2005: 19), lo que revela la ambigüedad de la mujer amada, a la vez seductora y frágil, pero también escurridiza, como lo sugiere la alusión a las algas. Rojo y blanco se mantienen de manera obsesiva en la mirada del narrador, seis años después del drama: «y entonces es ella, invocada por su música, la que se me aparece en una mancha nítida, sedosa, amapola, piernas y tibieza» (Soler 2005: 128), colores que encontramos en la representación que hace Riki Blanco de Analía, particularmente en la sexta ilustración (Soler 2005: 97) en la que contrastan, por una parte, el vestido color rojo y, por la otra, el rostro y el pelo blanco de una mujer que pasa delante de Bala sin mirarle. La indiferencia de la mujer viene simbolizada por el rostro sin ojos ni nariz, o sea sin receptores de sensaciones externas. Riki Blanco ha elegido dibujar solo los labios, motivo de la obsesión de Bala.

Adoptando una continuidad cromática que recuerda las obsesiones del narrador en el texto de Antonio Soler, Riki Blanco ilustra unos momentos clave del confuso relato de Bala. El primer dibujo es la representación del enfrentamiento entre Fajardo y don Pololo. El dibujo es la traducción en imagen del discurso de Bala observando la escena, de perfil y medio oculto en el lado izquierdo de la página, como si el dibujante viera lo mismo que Bala, con la pierna de Analía que le fascina y el elefante en la sombra, con su peso amenazante y sugiriendo la muerte próxima de don Pololo. Tenemos el mismo procedimiento, ver a través de la mirada de Bala, en el tercer dibujo (Soler 2005: 47) en el que Fajardo mira a Bala, representado de espaldas, contemplando la escena de sexo entre Analía y el enano Simón. Pero aquí la representación en sombras chinas y la presencia de las aves dan a la escena un carácter irreal,

reforzado por el fondo blanco, atemporal, lo que traduce el sentimiento de Bala de estar presenciando una pesadilla.

El dibujo dos (Soler 2005: 33) es en parte la representación directa del texto: «Me tranquilizaba la noche, tan oscura como un beso en la boca, con su raja de luna, apenas un hilo cortado en el cielo. Analía volando en el trapecio y yo abajo siguiéndola en el aire, cientos de días viendo su vuelo de cometa infatigable» (Soler 2005: 32). Sin embargo la ilustración, en vez de aclarar el texto o de repetirlo, añade un elemento onírico con la presencia de una pierna gigantesca, monstruosa, traducción de los pensamientos obsesivos de Bala que vienen expresados cinco páginas más adelante, cuando recuerda que las piernas de Analía le daban una impresión de cuerpo desarticulado en el que «cada miembro anduviera por su cuenta y se contonease independiente» (Soler 2005:37). El dibujo cuatro (Soler 2005: 63) se refiere claramente al grupo de enanos y de artistas que va a participar en el descuartizamiento, el Lacio, el viejo Clemente, los hermanos Guerrero y la pareja de enanos Raimundo y Esperancita. La presencia de Analía en el fondo, sin ningún elemento onírico en el conjunto de la escena, es un eco a lo que dice el texto: «la última imagen real, verdadera y sin deformar, que conservo del circo es aquella de Analía en el borde de la pista» (Soler 2005: 62).

Otros dibujos son más la representación de los sueños o deseos de Bala y muestran bien la íntima relación entre el texto y la imagen. El primero es el dibujo cinco (Soler 2005: 79) que, por sí solo, no se entiende, y que solo se aclara por medio del texto en el que Bala cuenta un sueño que tuvo y en el que veía «un jardín abandonado, y una escalinata a los pies de una puerta y en los escalones un vestido rojo cubierto de hojas secas y camaleones que roían la seda de una media» (Soler 2005: 78). Salvo la puerta, todos los elementos descritos en el texto están representados en la ilustración. Tenemos pues aquí una imagen redundante con respecto al texto, que fija de manera visual lo que cuenta Bala, manteniendo sin embargo la unidad cromática que hemos subrayado anteriormente, traduciendo así cómo realidad y sueño se mezclan en la memoria de Bala. Además, el dibujo establece una relación con la realidad del narrador al añadir unos intestinos colgados de una rama, que no menciona el texto. Riki Blanco reproduce así la imagen que sigue obsesionando al Bala, descrita en el recorte que abre la narración. Ese mismo recorte está representado en el dibujo seis (Soler 2005: 97) en el que Bala observa a una Analía indiferente escondido tras un periódico cuya portada reproduce la misma escena de los intestinos colgados de una rama.

El dibujo ocho ya nos aleja de una representación mimética: en la boca del cañón están los cuerpos desnudos de Bala y Analía, como si quisieran elevarse juntos hacia el cielo, ilustrando esa visión de «Analía, suspendida en un vuelo, rojo, de sueños, eternamente suspendida en el vacío de un salto, ingravida, entre dos columpios» (Soler 2005: 111). Es el único dibujo en el que el fondo es rojizo y no verdoso, sugiriendo el recuerdo de Bala de una tarde que tenía «unas sombras

abyectas y rojizas que la hacían paladar de la noche, de cualquier noche» (Soler 2005: 114).

Conclusión

En conclusión, podemos decir que el libro nos ofrece el encuentro de dos imaginarios artísticos que mantienen sus características, textuales o gráficas. Texto e imagen se juntan para revelarnos el mundo interior del narrador Bala. Las ilustraciones de Riki Blanco logran darnos a ver las obsesiones de Bala, testigo impotente de una espiral de violencia que llevará a la muerte a la mujer que le fascina. Encontramos así la misma mirada sobre unos acontecimientos en los que Bala no quiere involucrarse. Al tratamiento onírico que nos da el texto de Bala, con una escritura metafórica que trata de expresar lo indecible, Riki Blanco contesta con unos dibujos que, en unos trazos sencillos, permiten traducir lo irreal de ciertas escenas. Podemos considerar que las ilustraciones de Riki Blanco le añaden poesía a un relato en que ya la estetización era fundamental para expresar lo personal del recuerdo.

Riki Blanco ilustra claramente lo que decía Roland Barthes de la imagen, que es que «el dibujo no lo dice *todo*, y a veces incluso muy pocas cosas, sin dejar sin embargo de ser un mensaje fuerte»⁴ (Barthes 1964: 46). En el volumen que nos propone la editorial Destino, texto e imagen se juntan para ofrecernos ese mensaje fuerte.

Bibliografía

- Barthes R., 1964, «Rhétorique de l'image», in: *Communications*, n° 4, Paris, Seuil, p. 40-51.
- Collera V., 2012, «La letra con dibujo entra», *El País*, 29 dediciembre de 2012, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/29/actualidad/1356798767_746468.html [Consulta: 9/12/2013]
- Farreras C., 2012, «El creador (121): Riki Blanco», *La Vanguardia*, 15 de octubre de 2012, p. 45, http://rikiblancoblog.blogspot.fr/2012_10_01_archive.html [Consulta: 9/12/2013]
- Ferrand N., 2009, *Livres vus, livres lus: une traversée du roman illustré des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation.
- González L. «Rébecca Dautremer, la ilustradora 'best seller': 'Un buen libro ilustrado modifica la visión del texto'», *El Mundo*, 31 de mayo de 2011, <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/27/cultura/1306517260.html> [Consulta: 9/12/2013]

4 «le dessin ne reproduit pas *tout*, et souvent même fort peu de choses, sans cesser cependant d'être un message fort» (*la traducción es mía*).

Huet A., 2005, *Le scénario*, Paris, Cahiers du Cinéma.

Joly M., 1993, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan Université.

Soler A., 1992, *Extranjeros en la noche*, Barcelona, Edhasa.

Soler A., 2005, *La noche*, Barcelona, Destino.