

La esencia desgranada: mecanismos de adaptación en el *Drácula* de Fernando Fernández

The essence husking: adaptation mechanisms in Fernando Fernández's *Dracula*

Javier Mora Bordel

España

pitronki21@hotmail.com

Teléfonos: 615134888 // 952696870

Javier Mora Bordel desempeña su actividad docente como profesor de secundaria, por la especialidad de lengua castellana y literatura, en el I.E.S. Rusadir de Melilla con destino definitivo desde el año 2007. En dicho centro imparte, entre otras, la optativa "Cómic y literatura". Redactor y colaborador en diversos medios, destaca su participación en la revista de ensayo crítico *Engranajes* de 2000 a 2003; en la publicación argentina *Sonaste Maneco* de 2004 a 2008; en el proyecto *Camouflage comics: dirty images* de la Jan van Eyck Academie de Maastricht en 2005; o en la cubana *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, en 2007

Resumen:

Breve ensayo que trata de desgranar la capacidad propia de adaptación de la historieta ante los arquetipos y lenguajes propios de géneros artísticos de profunda huella en su concepción primigenia como la literatura o la pintura. A través del ejemplo concreto de la obra del autor español Fernando Fernández, y del periplo de su adaptación de la inmortal obra del Bram Stoker a principios de los ochenta, determinaremos el paulatino proceso de asunción artística de un medio de tan amplio calado popular como es la Historieta.

Abstract:

Short essay dealing with the capacity of adaptation of the comic to the archetypes and the language of artistic genres of deep imprint on his original design as literature or painting. Through the concrete example of the works of Spanish author Fernando Fernández, and the film adaptation of his immortal works of Bram Stoker in the early eighties, will determine the gradual process of internalization of artistic half as wide as it is the popular Comic.

Fecha de envío del artículo: 1/31/2009
Fecha de aceptación del artículo: 3/10/2009

Destellos en la oscuridad

Podemos definir la obra historietística de Fernando Fernández, como la de un continuo aprendizaje de modos y formas: las propias del cómic, de su medio natural, primero; después, y con un carácter autodidacta, las del arte. Un camino ejemplar, perseguido conscientemente a través de décadas de formación constante y progresiva. Comenzará ésta en 1956, a la tierna edad de dieciséis años, como un hombre de historieta (su ilusión de niño; su sueño encontrado), aprendiendo el oficio rápidamente. Así, en menos de un año pasa de ser el entintador encargado de los fondos a trabajar a tiempo completo (salvo un breve paréntesis argentino en 1958) para la célebre agencia Selecciones Ilustradas de Toutain para la que realizará encargos de todo tipo -bélico, western, romance, policiaco, etc., etc.- para distintas editoriales europeas (especialmente para Fleetway donde compartirá páginas con autores de la talla de Víctor de la Fuente, Manfred Sommer, Hugo Pratt o Alberto Breccia). Un material sin aparente importancia, inserto en los márgenes estrechos de una estructura editorial en la que los autores se ven condenados por su propia mano: descarnado proceso artesanal desprendido de cualquier tipo de creatividad espontánea e irreverente; automatizada producción en cadena exenta de cualquier vía de individualismo; artesanos obedientes de las estrictas directrices del editor de turno, y poco más... “Trabajos alimenticios” como reseñará en su autobiografía:

Así se definieron de forma generalizada los trabajos que eran propuestos y producidos por los editores, en vez de por sus autores, que no eran más que meros ejecutores de los encargos que les hacían [...] Era el desvirgue, perdías la utópica visión de la profesión desde fuera y te enfrentabas a la dura realidad de producir viñetas como en una cadena de montaje de automóviles (Fernández, 2004: 133- 139).

Pero no es este el objetivo vital de nuestro artista. Hubiera sido algo demasiado fácil, conformista:

Las historietas para Inglaterra (para Fleetway) constituyeron no sólo un trabajo alimenticio, sino que abrieron las puertas a la creatividad de un grupo de jóvenes y ambiciosos artistas que ya no se conformaban con la rutina y vulgaridad de trabajos anteriores. Con Agencia o sin ella, sabían que más allá de la frontera un artista podía ser reconocido y aceptado inmediatamente en función de la calidad de los dibujos que ofreciera. Se sintieron reconfortados y traspasar esa línea era ya una cuestión puramente personal.

Es en este momento cuando, movido por un afán y una curiosidad desbordante, da muestras de un gusto natural por lo artístico. Y se formará en consecuencia más allá de los parámetros del cómic. Aprender es la premisa. Así, apagará su sed pictórica de grandes maestros, bebiendo de cualquier fuente a su alcance (exposiciones, libros, catálogos, visitas a museos...), en pos del conocimiento somero –su caudal ajeno- de unas técnicas que comenzará a aplicar de manera profesional como ilustrador en revistas de media Europa, en editoriales norteamericanas (Random House, New American Library, Mc. Millan, etc.), en agencias de publicidad. Al mismo tiempo, dará rienda suelta a su vertiente literaria a través de la lectura compulsiva de los grandes clásicos (volcándose en la intensidad del cuento, en la narración breve y menuda) y, ante todo, en el género popular más renovador y creciente del siglo XX, la ciencia ficción, eje y punto de partida de sus

primeras historias cortas (desarrolladas en Argentina en revistas como *Gorrión*, *Puño Fuerte* o *Tótem Gigante*) y series (por ejemplo *Suspense*) como guionista novel.

Influencias directas que devendrán en el deseo cierto por obtener el reconocimiento como autor, autor de tebeos, sin desmerecer en lo más mínimo el de artista. Fernando Fernández, junto a otros muchos exponentes de su generación (Beá, Giménez, Maroto, L. García... y tantos otros) volcará en su vocación como autor completo de historietas (su tira satírica *La mosca*; sus obras para *Vampirella* o *Linus*; su primera novela gráfica, *Cuba 1898*; su reconocida serie *Círculos*...) este flujo de correspondencias, de reminiscencias. Adaptará —esa es la clave— continuamente los conocimientos asimilados tratando de elevar un medio falto de referencias directas con otros medios artísticos de hondo calado cultural y de los que no tenía porque mostrarse alejada la historieta entendida como Arte hermano y también con mayúsculas.

Como ejemplo meridiano, resultan sintomáticas estas declaraciones, en torno a Gaudí:

Por todo ello no es de extrañar que Fernando se sintiera emocionalmente circunscrito a los efluvios artísticos de la obra del genio (Gaudí), y en algunos de sus dibujos se percibiera una cierta conexión, una influencia entre aquellos volúmenes pétreos de atrevidas formas biológicas y los diseños que él realizaba para sugerir ciudades vanguardistas del futuro, modelos de naves espaciales o estaciones orbitales y bases interplanetarias no convencionales. (...) Sobre el tablero de la mesa de dibujo estaban los bocetos de las dos primeras páginas de una nueva historia, y a través de aquel marmárum de trazos inconcretos se vislumbraban los perfiles de algunas formas de evidente inspiración gaudiniana (Fernández, 2004: 195- 196).

Reflejo de estas inquietudes se erige una de sus obras capitales, *Zora y los Hibernautas*, publicada en 1984. La técnica pictórica (inaugurada con la colección de libros juveniles didácticos *Ciencia y Aventura*, para Afha, con títulos como *Los invasores del cuerpo humano*, o, *Viaje al mundo secreto de los insectos*) se convertirá en el instrumento para conseguir una historieta enmarcada en un nuevo formato propicio para una expresividad más enérgica, directa, contundente (no es de extrañar, por tanto, su paulatina evolución hacia la pintura). Las referencias literarias, a su vez, oscilarán sobre los parámetros de la ciencia ficción apocalíptica, nublada por paisajes teñidos de una imaginación poderosa, ceñida de diálogos precisos definidores de unos personajes huraños, sumergidos en la sempiterna y tópica lucha de sexos (Adán y Eva) teñida de sutiles referencias mitológicas (las amazonas, los argonautas...). Y ambas, aplicadas en conjunto a las necesidades de la historieta, constituyen un exquisito mosaico hiperrealista, parábola del mundo presente a través del futuro.

Pero no será hasta 1982 cuando todo este progresivo aprendizaje visceral alcance su cúspide y encumbre el poder camaleónico de la viñeta. Labrada una personal concepción de la historieta orientada hacia las líneas más plásticas del arte; marcado un gusto literario, menos orientado a la palabra que a las posibilidades míticas de los personajes a través de sus conflictos sempiternos, es en este momento cuando Fernando Fernández se siente capacitado para asumir el, a la postre, mayor reto de su carrera historietística: *Drácula* (revista *Creepy*, nºs 36 a 48, de junio de 1982 a junio de 1983).

Pero no nos precipitemos. Planteemos una duda más que razonable al respecto: ¿por qué ahora una simple adaptación de otro medio tras una obra de dimensiones tan complejas y personales como *Zora*? ¿Qué interés podía despertar, además, una obra adaptada hasta la saciedad? ¿No resultaría un paso atrás, auto impuesto el reto de lograr un género propio en contenido y forma? Evidentemente no, siempre y cuando seamos capaces de ponernos en perspectiva.

Sangre fácil

A principios de los ochenta, y al margen de los cómics ya mencionados, la figura de Drácula era (y es, y seguirá siéndolo) todo un icono popular. Y ello gracias a las diversas y variadas adaptaciones que la popular novela vivió desde su más temprana existencia. Como apunta Darío Lavia en su reseña web *Drácula teatral en Buenos Aires*:

Nuestro lector probablemente sabrá que el propio Stoker había ya escrito una adaptación teatral de su novela, pensando en su ídolo Henry Irving [un inciso: de hecho Stoker abandonó sus estudios en la Universidad de Dublín, atraído por el teatro siendo durante varios años gerente de la compañía de Henry Irving] y rememoraré los líos judiciales motivados por la férrea defensa de los derechos intelectuales por parte de la viuda de Stoker, siendo uno de los damnificados el filme de F.W. Murnau, *Nosferatu* (1921). Poco después, sin embargo, dio el brazo a torcer, y acordó permitir la adaptación con el actor Hamilton Deane (aunque con la propia supervisión de Florence Stoker). Esta adaptación, con Hamilton Deane encarnando el rol de Van Helsing, se estrenó en el Grand Theatre de Derby, en 1923 (con Edmund Blake como el Conde).

Hasta 1927, se mantendrá en los escenarios con clamoroso éxito de público que no de crítica. Ese mismo año el productor Horace Liveright, estrenará la obra en New York, contratando al escritor John T. Balderston para agilizar el texto y escogiendo como protagonista un joven actor húngaro llamado Bela Lugosi. Su importancia es tal que éste se erige como el rostro del vampiro, la imagen clásica de Drácula instaurada en nuestra psique colectiva y social. Ni más ni menos. Sus andares siniestros y pausados, sumidos en la sombras; su mirada profunda y descarnada... El príncipe de las tinieblas se hace de carne y hueso y buena culpa de ello, la tendrá el siguiente medio en entrar en discordia: el cine.

Lugosi será el protagonista de la adaptación cinematográfica más reconocida, *Drácula* (1931) de Tod Browning (no la primera como comúnmente se cree. Este honor recae en *Drakula* del director húngaro Károly Lajthay, film prácticamente desaparecido y al que hemos reseñado, todo hay que decirlo, de modo testimonial). A esta le seguirá una versión para el mercado de habla hispana (rodada en el mismo set que la anterior) dirigida por George Melford y protagonizada por Carlos Villarías. Ambas tomarán el texto teatral como referencia directa. No tanto las dos siguientes, más cercanas -al menos esa sería la intención- al texto original y que contribuirán de manera definitiva en encumbrar la figura del señor de la noche: *Drácula* (1958) de Terence Fisher y protagonizada por Christopher Lee (posiblemente la de mayor calidad, capaz de inaugurar toda la mítica saga de la Hammer); y, *El Conde Drácula* (1970), dirigida por Jesús Franco y también protagonizada por Lee. Sin embargo, la experimental *Drácula* (1979) de John Badham con Frank Langella en el papel principal, volvería a tomar como base el texto de Deane. Entremedias, a lo largo de

estas décadas, también hemos de incluir, nuevas adaptaciones teatrales (*Drácula*, la obra de Deane reinterpretada por Tudor Williams y con Paul Geaves en el papel principal; *Drácula*, de 1974, dramatización de Ken Hill; *Drácula: a modern fable*, estrenada en Broadway en 1977, de Balderston-Deane con Frank Langella y escenografía de Edward Gorey, la cual contó con representaciones en Londres y Madrid; *Drácula*, de 1982, adaptación soft-rock del Auckland's Mercury Theatre música compuesta por Stephen McCurdy y libreto de Ian Mune; *Drácula: the store you thought you know*, adaptación teatral de 1983 dirigida por Richard Geer con John Astin en el papel del conde) e incluso televisas (*Drácula*, de 1968, episodio tercero de la cuarta temporada de la serie *Mystery and Imagination*; *Drácula*, de 1973, protagonizada por Jack Palace; *Conde Drácula*, de 1977; al respecto nos dejamos en el tintero, por el momento, las adaptaciones teatrales representadas en Buenos Aires y que posiblemente influyeran en el *¿Drácula, Dracul, Vlad? ¡Bah...!* (1983) de Breccia. Serán materia para la segunda parte de este artículo), que cimentarán buena parte de la fama y popularidad de la figura del vampiro.

Dentro de este panorama, de esta moda vampírica que como vemos era capaz de tocar diversos y variados medios, se inserta la fiel adaptación de Fernando Fernández. Y decimos bien fiel. Algo común a todas y cada una de estas adaptaciones es su falta de rigor en torno a la obra de Bram Stoker. Si bien los principales rasgos de la novela se mantienen, sus posteriores desarrollos lineales difieren en puntos concretos que variarán según la adaptación en cuestión. Así por ejemplo en unas, es Renfield y no Jonathan Harker quien llega a la mansión de los Cárpatos (*Drácula* de Browning); en otras, se elimina el episodio transilvano (*Drácula* de Badham). Todo ello en pos de una mayor agilidad narrativa (ya sea a favor del diálogo de conflictos; ya sea a favor de la expresividad plástica). Fernando Fernández, aún a sabiendas de estar influenciado -de partida- por toda esta imaginería clásica del vampiro desarrollada en especial dentro del ámbito cinematográfico, debió de sentirse atraído por la posibilidad expresa de ofrecer por primera vez un producto capaz de reflejar, sin miedo a verse por ello lastrado narrativamente, las palabras de Stoker. La propia naturaleza del cómic le daba en bandeja una oportunidad de oro.

Por una parte, gracias al carácter dúctil de la historieta, Fernando Fernández consigue respetar, en gran medida, la estructura episódica de la obra. Si bien, como ya anunciamos en el párrafo anterior, cada adaptación perfila la historia a su gusto, hay un hecho común a todas ellas en conjunto: prescindir de cualquier tipo de referencia al modelo epistolar original. Y es lógico. Tanto el ámbito cinematográfico como el teatral subsisten de la palabra en movimiento, de diálogos encadenados que actualizan la acción constantemente en un movimiento medido por secuencias y escenas complejas. No hay posibilidad de pausa alguna, no hay concesiones a la digresión, el narrador no puede volver atrás ni recrearse. Este diálogo de voces cruzadas, nutrido del aire efímero del presente, conlleva un ritmo característico: el de la vivacidad espontánea. Más aún, en una obra cinematográfica o teatral de terror, donde la inmediatez del miedo se erige en el eje sustancial de la tensión narrativa o del conflicto dramático. Y es un hecho determinante. La novela original de Stoker, aunque se sustenta en la superstición tradicional vigente en la vieja Europa de la época (sus poderes sobrenaturales, su fuerza sobrehumana...), extendida tanto a través de la tradición oral como de otros autores como Polidori, no destaca por encima del resto, no se convierte

en uno de los máximos exponentes del terror, por presentar unos personajes y unas situaciones fantasmagóricas y desmedidas que hagan volar la imaginación del lector. Al contrario. La voluntad de Stoker por erigir su novela en torno a un conjunto cerrado de cartas, diarios, diarios de a bordo, telegramas o notas, nace, simplemente, con la intención de ofrecer un producto veraz. Para ello comprende su necesidad de elaborar la psicología de los personajes de modo paulatino, paso a paso. De este modo, el público ve crecer en su interior, a la par que los infaustos actores de este drama, las huellas de una maldad profunda, dormida en su interior y que no se sustenta sobre transformaciones, castillos encantados o lunas llenas, si no en una sensualidad atrayente por lo prohibido, en la desinhibición total a las reglas y juicios morales de la sociedad victoriana, el ansia manifiesta por el poder y el control de nuestro propio destino por encima de todo.

El *Drácula* de Fernando Fernández se decanta también por un modelo narrativo acorde con la intensidad que requería un cómic publicado inicialmente por entregas. Pero también nuestro autor procuró, al contrario que el resto de adaptadores previos, respetar al máximo esta sutileza de lo literario en cuanto a la formación precisa de caracteres. Ambas posturas debían ser por tanto conjugadas, y es aquí donde consiguió elevar las posibilidades reales del medio, a través de una condensación inescrutable de elementos (en este caso escenas: lógicamente al ser impensable asumir el carácter extenso de la obra literaria, nuestro autor recurre a un ejercicio de eliminación de elementos y componentes superfluos, a favor del relanzamiento de los principales), de una conjugación efectiva de información y emoción en una pauta común, en un difícil juego de equilibrios entre texto (el original la referencia de Stoker) e imágenes (la composición). Un planteamiento claro como así quedó reflejado en la entrevista promocional realizada a nuestro autor por Manel Domínguez Navarro en el número 35 de la revista *Creepy*, mayo de 1982 (Domínguez Navarro, 1982):

-¿Se puede sacar mejor partido de *Drácula* como guionista, o como ilustrador?

-Leer la novela de Bram Stoker es descubrir un "nuevo" *Drácula*. El auténtico *Drácula*. Una obra sugestiva y sugerente. Quiero, o intento, trasladar esas dos motivaciones al cómic. Se puede "conectar" con la novela. Darle vida visual, interpretarla, ese sería el mejor partido que se le podía sacar. Lo otro, el pensar a priori en ello, no conduce más que a una suma de ilustraciones narcisistas. Es la primera adaptación que hago y de momento (llevo tres capítulos) me siento igual de cómodo como guionista que como ilustrador" (Domínguez Navarro, 1982).

Esta condensación estructural es asumida por Fernando Fernández en torno a dos ejes: o bien, basándose en la estructura narrativa del modelo original (los diarios), refunde distintas escenas y digresiones; o bien, potencia el carácter visual de la palabra literaria como uso de correlación. La elección de un modelo u otro dependerá, por tanto del texto inicial. Así el primero resulta más adecuado para aquellas escenas de perfil más introspectivo, mientras que las segundas se ajustarían a uno más proclive a la acción. Podemos tomar, al respecto, dos ejemplos característicos que den cabida cuenta de ambos.

Modelo introspectivo: los primeros cuatro capítulos de la novela de Bram Stoker se erigen en torno al diario personal de Jonathan Harker, nuestro modelo actancial atendiendo a Tesnière (Tesnière, 1970), quien entre el 3 de mayo y el 30 de junio de un año nunca precisado, revela sus más íntimos pensamientos, en

este caso, su creciente y profundo terror hacia el conde Drácula. La secuencia mental es cuidadosa. Debe serlo. Y Stroker se cuida muy mucho de hacerla creíble. Del típico *gentleman* inglés, hombre de su tiempo (realista y científista, contrario a cualquier superstición contraria a la razón), al espíritu abrumado de un ser condenado por su propia mano: "Bienvenido a mi casa. Entre libremente. Pase sin temor. ¡Y deje en ella un poco de la felicidad que trae consigo!" (las primeras palabras de Drácula con las que parece darle la bienvenida a su invitado; Stroker, 1984, cap. II, pág. 28). Es por ello que, cada pensamiento plasmado, se erige en piedra angular de esta progresiva destrucción de una reprimida y represora personalidad victoriana. Sin duda alguna el pasaje más logrado y significativo de la obra. El terror adquiere forma, haciendo uso de la voz narrativa, de manera progresiva y coetánea a la caída de toda escala de valor moral del actante posicional (sujeto- héroe positivo/ negativo).

Fernando Fernández se esfuerza, de igual modo, en esta labor draconiana. La extensión de estos capítulos comprenderá los números 36, 37 y 38, de *Creepy* (junio, julio y agosto de 1982, respectivamente) cada uno con una extensión total de 8 páginas. Una advertencia. Aunque cada historieta se abre con el logotipo distintivo de la serie y es cerrada, a su vez, con un ejercicio de clímax, hemos de entender los tres fragmentos en conjunto, tanto por una cuestión temática (la desafortunada caída en los infiernos de Harker), como estructural (su diario, como ya señalamos anteriormente), siendo Drácula (el descubrimiento de su tenebrosa y manipuladora psicología a los ojos de Harker), el punto de contacto, el núcleo de intensidad, dada su presencia como objeto de pensamiento de los justificados delirios de Harker. A su sombra, cada fragmento dará cuenta de distintos momentos argumentales (y argumentativos en buena medida. Nuestro sujeto- emisor no quiere dar crédito a la realidad pero finalmente acaba él mismo por convencerse) representativos del esquema clásico de interpretación: hablamos de un principio (el accidentado viaje de J.Harker hasta el castillo y su encuentro con el conde), nudo (conocimiento mutuo y sospechas que acabarán por ser confirmadas) y desenlace (la verdad al descubierto; la desesperación, y sobre todo la impotencia, que harán mella en el joven inglés). Bajo su influencia, un narrador omnisciente (ausente en la obra de Stroker pero concebido por Fernández para aligerar de datos la acción, como por ejemplo, el capítulo primero de la novela, destinado a una extensa recreación del paisaje transilvano; también eliminará personajes superfluos como los temerosos acompañantes de Harker en la diligencia) dará paso a las palabras tremebundas de un Harker, testigo directo de tales hechos sobrenaturales.

Este pensamiento recreado será condensado, perfecta síntesis expresiva de los planteamientos anteriores, mediante una conjunción precisa de textos de apoyo y secuenciación cerrada siguiendo la nomenclatura planteada por S. McCloud (McCloud, 1995).

Un ambiente de terror psicológico caracterizado mediante esta visión interiorista, con afán evidente de verismo y credibilidad, pero no por ello desgajada de efectos narrativos (como la progresión de primeros planos referidos en la **figura 1**) destinados a potenciar las penumbras del alma humana. En esta composición plegada a lo introspectivo, los textos de apoyo se erigirán en fundamento, en fiel reflejo del monólogo de un yo confundido y medrado por la oscuridad creciente que parece todo gobernarlo a

expensas de los hombres. Anti- sujeto, de dimensiones polémicas. Pensamientos descarnados con los que, quizás, el lector no pueda evitar sentirse identificado.

Figura 1



Fernando Fernández recrea la progresiva caída en los infiernos de Jonathan Harker.

Modelo de acción: en este caso vamos a centrarnos en los capítulos correspondientes a la “verdadera” muerte de Lucy Westenra, el XV y el XVI. Stroker por medio de otro diario personal, esta vez el del doctor Seward, planteará una narración construida a base de acciones dispuestas y supeditadas a la salvación de Lucy de las garras del vampirismo que la ha condenado. Previamente, en los capítulos anteriores, hemos asistido a su progresivo y fatal abandono (la fuerza del deseo carnal, de la desinhibición representada en la figura del conde, es superior a sus fuerzas), su muerte y las posteriores pesquisas detectivescas de Van Helsing que conducirán, irremediabilmente, a la conclusión más terrible: la satanización de Lucy. A través de estos, la racionalista mente victoriana ha de dejar paso en su mente al horror, a la aceptación de realidades inadmisibles pero, conclusión irrevocable, finalmente vistas con sus propios ojos. Lo tenebroso se toma como la única salida lógica tras haber descartado todas las hipótesis y variables posibles en la investigación previa. La locura de lo irreal se asume, a duras penas, al ser ya la única posibilidad plausible. En estos capítulos asistimos a un cambio de modelo narrativo, a un giro de ciento ochenta grados. Ya no es la introspección mental el eje, si no la pura y simple acción. Han comprendido las causas, tras el análisis previo, y ahora deben actuar, poner remedio a una situación comprometida. Las continuas argumentaciones, y sus pruebas secuenciadas, se dejan a un lado a favor de un esquema narrativo interaccionado. Atendiendo a Propp (Propp, 1998), podríamos hablar una esfera semiótica autónoma capaz de encadenar una acción (la salvación de Lucy) a un evento (la desaparición misteriosa de niños en la

noche, encontrados por la mañana con “heridas minúsculas en el cuello”), reflejado esquemáticamente atendiendo a tres pautas:

Manipulación (la factitividad, hacer, salvar a Lucy, más deber, profanar su tumba) + Acción (Manipulador y Destinador construidos por los enunciados factitivos que lo definen que ajustan y negocian sus /hacer-deber/ en función de los valores en juego) + Sanción (el Destinador, dotado del saber verdadero y del poder de hacerlo valer –la demonización de Lucy- presupone para la validez de su ejercicio la posición actancial de poder).

Todo ello desarrollado a través de un modelo de voz narrativa testimonial en el que el lenguaje de Seward, en este caso, se adecua a esta narratividad de sucesos: verbos de movimiento en pasado; estructuras predicativas; conectores ordinales y temporales... Todo ello destinado a conseguir el rescate de la sensación de movimiento actoral, de transcurso temporal. A este respecto, es donde Fernando Fernández maneja con suficiencia los recursos técnicos del cómic. Precisemos que este capítulo en concreto es adaptado en los números 44 y 45 de *Creepy* (febrero y marzo de 1983) en historietas de cuatro páginas de extensión. Al igual que las anteriores, cada número se diferencia por la presencia del logo de la serie pero es un mero hecho testimonial: nos encontramos ante una unidad secuencial de pleno derecho. No lo será, el empleo consciente de un discurso transdiscursivo, capaz de condensar las peculiaridades narrativas propias del modelo de referencia.

Frente al caso anterior, los textos de apoyo ven reducido su protagonismo hasta ser únicamente los encargados de mostrar el seguimiento de una estructura cerrada del tipo acción- acción. Una adaptación aparentemente no de corte literal, dado este cambio de voces (del protagonista testimonial en primera persona, al omnisciente en tercera), y necesaria en pos de un relato fluido de los hechos que propicia la variación de los acontecimientos de la obra. Mientras que en la novela en el capítulo XV, Van Helsing y Seward profanan la tumba de Lucy y la encuentran en ella con un buen aspecto que “la mayoría de la gente no lo tendría”, y, posteriormente, tras una reunión con su prometido y Quincey Morris, deciden incrédulos, pero movidos por las palabras del profesor, comprobar la verdad (visita al mausoleo familiar, sorpresa ante el ataúd vacío, posterior encuentro de Arthur con la no muerta, explicaciones de Van Helsing acerca de su naturaleza maligna, profanación de la tumba y ejecución de Lucy); en el cómic, Fernando Fernández condensa esta narración especulativa: Van Helsing y Steward acuden a la tumba y ya la encuentran vacía; se reúnen fugazmente con sus compañeros y es entonces cuando acuden a los alrededores de la cripta para el enfrentamiento.

Varía la interpretación de los hechos, acelerando su acción, pero no así el esquema narrativo anteriormente presentado. Todo se precipita hacia su inevitable desenlace. Y hacia él se nos conduce marcando las causas y efectos. Proceso facilitado por el carácter visual de la historieta. La imagen secuenciada se constituye en el marco representativo de una acción ya explicitada. La sucesión de planos serán ahora los encargados de recrear la atmósfera opresiva de la barroca cripta. A este respecto, hemos de señalar la

importancia de la presencia de Lucy. Su aparición como Dama Blanca, solemne, condenada sin remedio. Su ejecución final a manos de su amado Arthur... Cada acto se dirime realzando su malignidad. Ella es la verdadera protagonista de este breve episodio, pausa de la historia principal, como ejemplo moral del camino errado. Su debilidad la ha vencido. No es casualidad que sea su rostro exaltado, su cuerpo efímero, el que se resalte en cada plano. El elemento capaz de condensar la figuración interpretativa (figura 2).

Figura 2



La muerte de Lucy

La imagen se convierte así en el elemento referencial protagonista, transmitiendo su lenguaje plástico los efectos descriptivos de la trama. Un lenguaje iconográfico hecho fórmula narrativa a través de las viñetas, arte invisible de la sugerencia onírica, crónica puntual de un caso macabro, revelador de nuestro lado oculto. Aquel que nos hace humanos. Aquel que debemos sentir como creíble.

Quizás fuera este el punto más conflictivo de cara a la adaptación. Más que por ceñirse al orden e intención del modelo previo, la mayor dificultad a la que tendría que hacer Fernando Fernández, consistiría en las recreaciones previas desarrolladas en otros medios, especialmente la cinematográfica, a las que ya hemos aludido. El público ya tiene en su mente, en su inconsciente, una visión previa. ¿Acaso alguien es capaz de imaginar a Drácula sin su sempiterna capa, su traje de noche, sus zapatos de charol, o, sin el níveo rostro de Lugosi? Difícilmente. Hablamos de imágenes de época. A finales del siglo XIX, el lector se encuentra con un conde último vestigio de épocas pasadas, enfrentado a un mundo moderno que le ignora, y al que quiere regresar cansado del abandono (no es casualidad que quiera “despertar” al mundo en plena cuna de la revolución industrial, ¿verdad?) supone el olvido de la memoria. Drácula se concibe como símbolo caduco de tiempos pasados, de los mundos que hemos querido enterrar a marchas forzadas, cegados por el clamor

tecnológico de las máquinas. Es el ruido sordo de lo subterráneo, de nuestra psique animal y primitiva enterrada en lo más hondo de nuestros corazones. En cambio, en el siglo XX, habiéndose producido el cambio de registro, el público a lo largo de tres décadas va a ir contemplando la progresiva gestación de un mito. Drácula aumenta su carga simbólica haciendo su maldad cada vez más elegante, más dotada de sofisticación. Se actualiza. Drácula ya no es símbolo de todo aquel pasado que queremos dejar de lado, si no de nuestros más presentes objetos de deseo. Dicha transición es perfectamente apuntada por C. Díaz Maroto reseñando la versión cinematográfica de Tod Browning:

Es ahí, como decíamos, en la fisicidad, donde Fisher creará su nueva concepción del vampiro. El vampiro de Murnau era una sombra, una criatura de la noche que con la luz del sol, meramente, desaparece; el vampiro de Browning era un personaje de opereta, un excéntrico que se pasea por Londres y al que observamos con un deje de ironía y distanciamiento; el vampiro, en fin, de Fisher es una criatura *real*, sólida, y que, sobre todo, detenta un poderoso atractivo sexual, como posteriormente ofreció Badham, pero sin perder por ello su aura de malignidad.

A partir de estas influencias, de estas imágenes preconcebidas, Fernando Fernández desarrolló su obra, si bien teniendo clara su preferencia por los sentimientos entrecortados despertados por la obra literaria, más proclive a la insinuación, al despertar de sentimientos latentes aparentemente enterrados, soterrados. Pretender competir con medios de mayor espectacularidad en cuanto a la realización técnica, resulta cuando menos que impensable. Insisto. El cine, especialmente, hace juego con la música ambiental, con el sonido displicente, con un ritmo frenético capaz de sumergir, por un instante, al espectador en lo inesperado. Hablamos de un terror visceral. En cambio, el cómic, debe seguir otra línea maestra, más cercana a lo literario, a la palabra reveladora. El terror psicológico, la manifestación de los miedos más profundos dormidos en el inconsciente, deben ser el sustento de esta base. Ningún medio podría profundizar tanto de seguir esta línea de exploración interior; ningún procedimiento artístico podrá alcanzar a hacer forma de los sustratos más tenebrosos y recónditos agazapados en nuestra mente.

No es de extrañar que llegado el momento, Fernando Fernández hiciera tabula rasa (Domínguez Navarro, 1982):

- Dadas las diferentes versiones que se han hecho del conde-vampiro en cómic, teatro, cine y televisión, ¿qué has tenido más en cuenta a la hora de crear la imagen física del personaje central?
- He prescindido de esas versiones. Me atengo más que nada a la descripción que da Stroker. Realicé algunos bocetos y estudios previos a carbón y en gran tamaño, algunos de los que ilustran este reportaje, hasta que creí encontrar las facciones adecuadas.

En este sentido, para trazar el camino de una psicología acorde, se hace indispensable un alto grado de verosimilitud siguiendo los preceptos ya enunciados por Stroker. Y las pretensiones de Fernández a este respecto fueron ambiciosas como pocas. Pretendió no sólo plasmar el rol clásico otorgado por el novelista a sus personajes, construyendo un mundo a su medida, profundizando en sus psiques individuales enfrentadas a sus propios marcos represivos, si no que dio un paso más allá desarrollando posibilidades gráficas de la misma. Tanto es así que, y en este punto entra en juego su autodidacta aprendizaje pictórico, plasmó un producto artístico ambientado en la época victoriana. De este modo, la credibilidad de la

historieta ganaba enteros. El lector moderno tenía la oportunidad de contemplar el mundo a través de los ojos de antaño. Y, obviamente, que mejor modo que hacerlo a través de la pintura vigente en la Inglaterra de ese periodo (**figura 3**).

Figura 3



El glaciar de Rosenlauri de John Brett muestra preclara de la pintura victoriana.

Mientras que en la vieja Europa de 1897, año de publicación de la obra, y dentro del marco historiográfico, nos encontramos en el punto de transición entre el postimpresionismo (Van Gogh o Gauguin por señalar alguno), hacia el expresionismo (Munch o Kandisky), en Inglaterra aún pervivían los ecos de la llamada Hermandad Prerrafaelista. Millais, Rossetti, Hunt, Woolner o la escuela de Liverpool (Campbell, Williamson, Davis, Lee...) entre otros, ondean un ideario estético, contrario al conservadurismo típico de la escuela inglesa, en el que la naturaleza (primero humana, el retrato, y posteriormente natural, el paisaje), se tornará vehículo de perfección con el que aprehender un ideario de libertad romántica. Estos paisajistas puros, más allá de cualquier corriente realista o medievalista, de las que hicieron gala, buscaron comprender la esencia espiritual de lo representado. Una idealización materialista de base simbólica (**figura 4**).

Figura 4



Paisaje de Bidston Hill de William Davis

Fernández tomará de dicha escuela su afán por la experimentación visual. Así, nutrida su propia visión de la realidad de dicha influencia, forjará el objeto representado (en este caso la imagen recreada a partir del texto de Stroker. Objeto literario que devendrá en hacerlo real) capturándolo en su matriz primigenia (en este caso, su esencia literaria). De este modo, con la dificultad de no partir de un cuerpo real como los prerrafaelistas, Fernández, desde su imaginación, descompondrá en su luz nutriente, los personajes y paisajes del cómic en cuestión, analizándolos en sus colores predeterminados (colorido maniqueísmo: cálidos para los sujetos- héroes; tonos oscuros, fríos, para el príncipe de las tinieblas y sus acólitos), descubiertos desde una nueva óptica (**figura 5**).

Figura 5



Esperando para consejo legal, de James Campbell.

Proceso que requerirá un modelado preciso. No se trata de rechazar la visión del objeto representado (en este caso, paisajes y rostros artificiales, imaginados, reflejos del intimismo más sustancial), si no de nutrirlo con la propia del artista: garantía de sentimientos condenados a lo efímero. Si los prerrafaelistas tratan de encontrar la esencia del momento, las sensaciones nacidas del alma profunda cuando nos detenemos a contemplar la belleza esencial del mundo que nos rodea, Fernández procurará una mirada pausada, privilegiada, diseccionadora, capaz de captar el paso tenue del tiempo que se marchita a nuestro alrededor. De ahí que mantenga la dualidad de estos: observación precisa de los detalles, captación de la luz natural que nos nutre; representación de la fugacidad de nuestros pensamientos más profundos movidos por lo bello en conjunto (**figura 6**).

Figura 6



Mina bañada en luz.

Es por ello que propondrá y desarrollará una estética interpretativa que concederá tanta importancia a los detalles secundarios como a la figura principal. “A partir de este momento, nada debería quedar oculto al ojo emancipado”, proclamó Hunt en su momento. Puede que Fernando Fernández conociese y tuviera en cuenta este precepto. No lo sabemos. Pero sí que su particular mirada poética diseccionó, intensificó la superficie de lo representado. Cada elemento, en consecuencia, adquirió un protagonismo esencial que fue capaz de transmitir los prolegómenos de lo real sumado todo ello, a una alteridad superior perenne en lo aparentemente insignificante. Un carácter, sin duda, fotográfico, milimétrico, básicamente minimalista, donde nada quedaba oculto para un artista de historieta obsesionado con la representación intensificada de la luz dadora de modos y formas (figura 7).

Figura 7



Paseo en paisaje otoñal

Como hemos señalado los rasgos de la técnica prerrafaelista, se constituyen, interpretativamente, como un elemento sustancial dentro del *Drácula* de Fernando Fernández. Éste no sólo adaptó su técnica a las peculiaridades de un modelo original gestado también en una visión desgarrada de lo real, también lo hizo a la metáfora simbólica de nuestros miedos interiores. No resulta descabellado, por tanto, la relación que hemos establecido: símbolo interiorista, unido a una interpretación lírica de la imagen. Tomados los conceptos y reconducidos al lenguaje de la historieta, Fernández logró un producto propio, una historieta depurada, a la que la suma de dichos componentes literarios y pictóricos, no resta independencia en cuanto a su elaboración y concepción (no hablamos de planteamientos erróneos del tipo cómic pictórico, o, literatura hecha imágenes. El que aplique parte de sus técnicas no implica que no las asimile), si no que, al contrario, realzan sus posibilidades interpretativas (**figura 8**).

Figura 8



Mar del Norte

Es por ello que su adaptación de la célebre novela de Bram Stoker se convierte en un ejercicio de sabiduría. Tomó elementos de otras artes pero no los aplica de manera ajena en el cómic, con el riesgo de presentar una obra desarbolada. Adaptó sus fórmulas narrativas al interés secuencial de la historieta. Y esto sólo puede hacerse desde un completo dominio de las técnicas narrativas de estos medios. Desde la óptica del cómic, ser el mejor artista posible, Fernández se forma paulatinamente. Para adquirir destreza en su labor como guionista, diseccionó los tópicos literarios y las estructuras narrativas; a la búsqueda de nuevos horizontes que ensanchasen las técnicas gráficas de la historieta, Fernández asumió el reto consciente de formarse, con rigor, en el conocimiento histórico de las mismas; en pos de una nueva historieta libre de presiones editoriales en su concepción, insufló a sus páginas un estilo personal inserto deudor de las principales corrientes artísticas de todos los tiempos. Estamos, en consecuencia, ante un largo y arduo proceso de aprendizaje, fruto de décadas de estudio, lectura e interpretación, pero por fin, culminado en toda su extensión. Con su *Drácula*, consigue superar buena parte de las adaptaciones anteriores, en pos de la credibilidad: respetando la estructura narrativa primigenia y esboza un mesurado retrato de los

personajes; ofreciendo el retrato plástico de una época; mostrando las futuras vías para una historieta más comprometida y arropada en torno a las inquietudes expresas del artista. Del artista de cómics (figura 9).

Figura 9



Pacto con el diablo

A partir de aquí, podríamos presuponer una etapa de pleno dominio del medio por parte de nuestro autor. Y así parecían enunciarlo obras como *Firmado por: Isaac Asimos* (una nueva adaptación de cuentos del popular autor de ciencia ficción) o *La leyenda de las cuatro sombras*, o los numerosos premios recibidos en Ferias y Salones de la especialidad, así como referencias en las principales enciclopedias de Arte Gráfico. Sin embargo, surge un lento proceso de distanciamiento con la historieta. Posiblemente, dominados ya los principales recursos y ante el temor de cierto grado de estancamiento en su estética, nuestro inquieto autor asume nuevos retos a través de la pintura, medio que venía cultivando desde los setenta. Quizás. O quizás este desinterés devenga por un medio ingrato que dejaba atrás su edad de oro para comprobar como los frutos recogidos estaban todos marchitos: un mercado acaparado por productos mediáticos, sin cabida para los nuevos talentos y con apenas sitio para los ya consagrados. El caso es que la historieta española de mediados de los ochenta se había ido a pique dejando atrás un profundo proceso de renovación que, desgraciadamente, había quedado en agua de borrajas. Y si a este panorama, le sumamos una enfermedad cardiaca que le dificultó enormemente la entrega de sus últimos álbumes (*Argón* y *Zodiaco*), podemos entender aún más si cabe el cansancio de Fernando Fernández y su abandono del mundo del cómic para beneficio del pictórico (más de cien exposiciones hasta la fecha) revelándose, no podía ser de otra manera, como retratista de primer orden.

A día de hoy, su carrera historietística sigue parada. Únicamente las reediciones de sus obras más punteras (*Zora* y, precisamente, *Drácula*) así como la publicación de su autobiografía (*Memorias ilustradas*), permiten a las nuevas generaciones de lectores del siglo XXI, acercarse a la figura de uno de nuestros artistas de

cómics más internacionales y reputados en la historia de nuestro medio. Algo es algo. Pero nunca suficiente.

Quizás el mejor resumen de su carrera nos lo pueda dar él mismo (Domínguez Navarro, 1982):

-¿Qué ha supuesto para ti el desafío más grande en esta adaptación de Drácula?

-Creo que un poco ya lo he respondido antes. Hacer una adaptación que no sea una más. Puedo no acertar pero si le dedico más de un año de duro trabajo, ES QUE AL MENOS LO INTENTO HONESTAMENTE.

Algo de lo que no muchos pueden presumir...

Bibliografía

DÍAZ MAROTO, CARLOS. *Drácula (1931)*. Barcelona. Disponible en línea: www.pasadizo.com/peliculas3. Consultado el 23/07/2008.

DOMÍNGUEZ NAVARRO, MANEL. *Drácula, entrevista a Fernando Fernández*. Barcelona: nº 35 Revista *Creepy*, 1982.

FERNÁNDEZ, FERNANDO. Barcelona: Toutain, 1984.

FERNÁNDEZ, FERNANDO. *Memorias ilustradas*. Barcelona: Glenát, 2004.

J. SKAL, DAVID. *V is for Vampire. The A-Z guide to everything undead*. New York: a plume book, 1996.

L. CARTER, MARGARET. *Dracula: the vampyre and the critics*. London: U. M. I. Research press, 1988.

L. CARTER, MARGARET. *The vampire in Literature: a critical bibliography*. London: U. M. I. Research press, 1988.

LAVIA, DARÍO. *Drácula teatral en Buenos Aires*. Buenos Aires. Disponible en línea: www.cinefantastico.com/terroruniversal. Consultado el 14/07/2008.

MCCLLOUD, SCOT. *Cómo se hace un comic. El arte invisible*. Barcelona: ediciones B, 1995.

PROPP, VLADIMIR. *Morfología del cuento*. Barcelona: Akal ediciones, 1998.

STROKER, BRAM. *Drácula*. Traducción de Francisco Torres Oliver. Barcelona: Bruguera, 1981.

TESNIÈRE, LUCIEN. *Elementos de sintaxis estructural (2 v.)*. Madrid: Gredos, 1970.