



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Proyecto de Innovación
Convocatoria 2019/2020
Nº de proyecto 64

Título del proyecto *Literatura y medios de comunicación:
géneros y tecnologías emergentes. Novela y serie digital*
Nombre del responsable del proyecto Antonio Arroyo Almaraz
Centro: Facultad de Ciencias de la Información
Departamento Literaturas Hispánicas y Bibliografía (UD: Literatura y Medios)

1. Objetivos propuestos en la presentación del proyecto

El objetivo principal del proyecto es la creación y utilización de materiales vinculados a la aparición de géneros nacidos de las tecnologías emergentes en información y comunicación: prensa digital, redes sociales, teléfono móvil, páginas web..., englobados en la denominada ciberliteratura; de ellos nos centraremos en la correspondencia entre novelas y series digitales, siguiendo el planteamiento del Plan de Estudios aprobado por la ANECA: “El estudio de la literatura se hará a partir de los textos literarios”. Igualmente, la utilización de estos soportes para la Escritura Creativa, literaria o no literaria.

Este objetivo se concreta en otros más específicos como son:

1.- Analizar un corpus determinado de textos literarios y digitales -principalmente narrativos y series digitales- desde una perspectiva universal e interdisciplinar, a través de los soportes ya señalados, que permita, a partir del comparatismo, conocer los movimientos literarios más representativos de las nuevas tendencias digitales en el marco de nuestra tradición literaria y un análisis comparativo entre las novelas y las series digitales, como un fenómeno cada vez más desarrollado. Y estudiar, igualmente, los denominados géneros mixtos que interrelacionan lo narrativo y emotivo con lo periodístico, audiovisual, publicitario y digital.

2.- Elaborar una propuesta documental dirigida a los estudiantes de Ciencias de la Información -Periodismo, Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas-, de otras facultades de Comunicación..., concretada en un modelo para el análisis donde se determine: a) su génesis -autor y contexto-, b) el análisis de las categorías literarias de los textos, c) categorías narrativas de las series digitales, d) correlación entre novela y serie digital.

3.- Determinar las relaciones entre los textos y los medios de comunicación digitales.

2. Objetivos alcanzados

Es cierto que el proyecto inicial era más ambicioso, sin embargo, al concretarlo, para no dispersar la información y no pretender abarcar mucho y que pudiera quedar, por tanto, más superficial, hemos preferido centrarnos en un fenómeno muy actual y de gran vigencia como es la relación entre la literatura y las series digitales. Desde esta perspectiva podemos afirmar que hemos alcanzado el objetivo principal del proyecto. Igualmente, los objetivos específicos.

3. Metodología empleada en el proyecto

1.- A partir del material bibliográfico actualizado, hemos desarrollado el primer objetivo configurando, en primer lugar, un corpus limitado de novelas representativas de las nuevas tendencias y soportes en la literatura: novelas que se correspondan con versiones digitales que se ofrecen a través de plataformas como HBO, Netflix...

2.- Hemos desarrollado una metodología de análisis comparativo entre las novelas y las series digitales correspondientes, centrándonos en la teoría y práctica de la adaptación:

estudios culturales y narratológicos. La fidelidad o no al texto narrado: las diferencias. Las referencias intertextuales. El punto de vista del narrador literario y el narrador cinematográfico. Las partes añadidas siguiendo el hilo narrativo del relato...

3.- A partir del comparatismo, se relacionará cada texto publicado en soporte digital con nuestra tradición literaria, estableciendo unas fuentes de comparación entre los distintos textos.

4.- Elaboración de un corpus bibliográfico y cinematográfico -series digitales-.

4. Recursos humanos

Del equipo inicial solo dos alumnas se han dado de baja: Luisa Zmita Liu Zhou y Mariel Sanfiel Sandoval. El resto del equipo es el que propusimos en el proyecto inicial y es el que consta en el índice del proyecto.

5. Desarrollo de las actividades:

Hemos llevado a cabo la propuesta que describimos a continuación. Cada estudio forma un bloque compacto de estudio e investigación sobre la interrelación y la sinergia entre literatura y serie digital. El resultado final lo hemos ofrecido a una revista especializada que, en principio, les ha interesado, pero han quedado en estudiar su futura publicación. Por esta razón solo ofrecemos una descripción-resumen del contenido. Si se llevara a cabo la publicación, haríamos constar que es el resultado de nuestro proyecto de innovación: N.º 64, de la convocatoria 2019-2020, Vicerrectorado de Calidad, ULM.

6. Anexo

LITERATURA Y SERIES DIGITALES

Índice

1. Introducción. Antonio Arroyo Almaraz
2. De *Voces de Chernobyl* (Svetlana Alexievich, 2005), a *Chernobyl* (Johan Renck, 2019): Un ejemplo transmedia. Guadalupe Arbona.
3. *Heridas abiertas*: de la novela de Flynn a la apuesta de HBO. Laura Arroyo.
4. *La catedral del mar*: de la construcción literaria a la proyección audiovisual serializada. Ana Gómez-Elegido.
5. El fenómeno Fariña: libro, serie, novela gráfica y teatro. Teresa Prieto.
6. Cuerpos y espacios digitales: proyecciones posmodernas en *Sherlock Holmes*. Cora Requena.
7. Pablo Escobar: de la biografía policial a la transmediación hagiográfica de la criminalidad en la industria cultural. Carlos del Valle.
8. *La Reina del Sur*: De la novela de Arturo Pérez Reverte a la serie digital de Roberto Stopello; su adaptación. María Villanueva Corredor, Francisca López Marín y Antonio Arroyo Almaraz

1.- INTRODUCCIÓN

Antonio Arroyo Almaraz
UCM

Hay una interrelación entre la literatura y la imagen (fotografía, cine, TV, serie digital...) de la que trató, entre otros, Luis Goytisolo (1995, RAE) en su discurso de ingreso en la RAE: “El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea”; donde puso de manifiesto cómo gran parte de las novelas que hoy día se escriben son en la práctica guiones televisivos o cinematográficos, inspirados directamente en episodios de serial, incluso desde un punto de vista temático —crímenes, droga...—; cosa lógica si pensamos que ese ha sido probablemente el caldo de cultivo en el que se ha templado la inspiración del novelista. Ocurre igual con una cierta tendencia actual hacia la novela decimonónica, fácilmente adaptable al cine y las series digitales.

Pere Gimferrer —*Cine y Literatura* (1999) — señalaba que tanto la literatura como el cine o la serie digital, forman parte del ciclo narrativo de la cultura; el cine y la literatura han sabido encontrarse y expresar los poderosos símbolos de nuestra modernidad. Esta vinculación la manifestaba también el director de cine, Gonzalo Suárez (*El País*, 17-I-2008), mientras exista una temática y un argumento sustentado por situaciones dramáticas y actores parlantes, el cine -y la serie digital- no se habrán emancipado de la novela ni del teatro.

La serie digital es un fenómeno más complejo que el cinematográfico, ya que se difunde a través de plataformas mundiales como Netflix, HBO... Si tomamos como referencia a Netflix, sabemos que representa una nueva manera de entender el entretenimiento moderno ya que se puede ver lo que se quiera -película, serie, documental...-, cuando se quiera, en casi cualquier pantalla conectada a internet, y se puede reproducir, pausar y ver un título, sin publicidad ni compromisos, como señala Elena Neira (2018). Con un modelo económico basado en la suscripción, la televisión por internet tiene más de 180 millones de suscriptores, en más de 190 países. Es el principal servicio de entretenimiento por *streaming* en el mundo que permite ver más de 34.000 horas de contenido; 30 millones de canciones que se pueden escuchar en *Spotify*, o el millón de referencias (respecto al libro) que Amazon declara tener en su servicio *Kindle Unlimited*. Sin embargo, también es cierto que aprovecha el potencial de los datos que genera el consumo de contenidos mediante dispositivos conectados a internet, *Big Data*. La plataforma conoce muy bien las preferencias de sus consumidores, la anatomía del usuario, por lo que pueden anticipar el número de personas que potencialmente estarán interesadas en ver una determinada serie o película; como consecuencia de ello, el resultado ha sido la superación de la clasificación tradicional de géneros (como terror, drama, comedia o película familiar) en favor de las más de 80.000 categorías que Netflix tiene para indexar el contenido. Los datos masivos también condicionan la producción de contenidos: el estilo y el tipo de narrativa...; beber de un contenido que ha logrado encandilar al público es un recurso habitual, por lo que partir de una novela que garantiza un prestigio por parte del autor, como Arturo Pérez Reverte en *La Reina del Sur*, por poner un ejemplo; o un prestigio por

parte del éxito que haya tenido esa novela o del interés que haya podido despertar, como en el caso de *Fariña*, de Nacho Carretero, que fue secuestrada judicialmente en 2018 y después denunciada por Laureano Oubiña, son algunos ejemplos, aunque la productora tiene datos más que suficientes para garantizar un ‘círculo de éxito probado’.

Esta arquitectura es el contexto que nos permite estudiar, en primer lugar, el nivel de adaptación del relato literario a la serie digital que amplía el nivel de fábula de la novela, modificando la estructura narrativa en ocasiones -nivel de intriga- o añadiendo decorados, vestuarios de los personajes..., que van más allá de la propia construcción espacio-temporal de la novela, así como de sus personajes y actantes. Un tema de gran difusión literaria y cinematográfica es el narcotráfico que aparece en este trabajo desde la adaptación de tres obras: *La reina del Sur*, *Fariña* y *Pablo Escobar* que se constituyen en narcorrelatos, en ocasiones para denunciar y en otras para transformar la imagen del criminal marginado en un criminal relativizado a través de la narración transmediática - uso de plataformas, comunidades de fans, facebook, memes de internet, videojuegos...-. Otro factor que se expone es la fusión entre ficción y realidad, bien en el relato biográfico, bien en la radiografía de la sociedad gallega o la mexicana, o bien en el testimonio ficcional de *Chernobyl*. ¿Cuál es el coste de la mentira? donde se une el testimonio, el periodismo y la narrativa ficcional. Aunque hablamos de una superación para estas plataformas de una temática tradicional, esta sigue vigente en una unión entre tradición e innovación, como ocurre con el *thiller* presente en el relato psicológico o novela negra psicológica, como en *Heridas abiertas*, en la actualización de Sherlock Holmes, o en la novela histórica *La catedral del mar*; e incluso en el resto de los relatos trabajados, en mayor o menor medida.

Un ejemplo, especialmente significativo, de lo que venimos mencionado es la serie de gran éxito *Juego de tronos*, basada en la serie de la saga *Canción de hielo y fuego*, de George R. R. Martin -la serie literaria, todavía sin completar, comenzó a publicarse en 1996 con *Juego de tronos*. Posteriormente, fueron apareciendo: *Choque de reyes*, *Tormenta de espadas*, *Festín de cuervos* y *Danza de dragones*. La serie se completará con la publicación de *Vientos de invierno* y *Sueño de primavera*-, que se encuentra tanto en la plataforma HBO como en Movistar+, logró ser la ficción más vista en España, según el barómetro de GECA¹ (Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual), 2019, concentrando un 22,5% de suscriptores. Le siguieron otras series de un éxito considerable como *La casa de papel*, producida la primera y segunda parte por Atresmedia, posteriormente fue adquirida por la plataforma Netflix, quien lleva realizadas las tercera y cuarta parte, con un 19,9% de suscriptores; *Anatomía de Grey*, en Movistar, con un 19,5%; y siguieron otras españolas como *Las chicas del cable*, con un 12,6% de suscriptores; *Vis a vis*, con un 11,7%... *El cuento de la criada*, escrita en 1985, se representó en la televisión, en una serie del mismo nombre. Tanto la novela como la serie nos sitúan en un futuro distópico. Margaret Atwood trata el tema del autoritarismo, la libertad de prensa y, especialmente, el trato a la mujer. La novela fue adaptada al cine en 1990 con Natascha Richardson, Faye Dunaway y Robert Duvall como protagonistas.

¹ Empresa española que pertenece al Grupo Globomedia, dedicada a la investigación audiovisual y, en otra dimensión, al desarrollo de formatos.

También contó con una adaptación teatralizada. Aunque, entre todas las adaptaciones, es la producida desde 2017 por Hulu, y protagonizada por Elisabeth Moss, la que ha logrado mayor repercusión. Podríamos citar otras como *Outlander*, la adaptación de novelas o personajes como *Guerra y Paz*, de Leon Tolstoi; Sherlock Holmes, originariamente partiendo de la novela de Arthur Conan Doyle: *House of cards*, y un largo etcétera. Algunas series digitales cuentan también con versiones en videojuegos, la venta de objetos, ropa... de la serie, y un largo etcétera de posibilidades que abren las series de gran éxito. Las plataformas digitales, que de momento cuentan con la hegemonía de Netflix en España, crecen a un ritmo vertiginoso. GECA destaca datos muy vertiginosos como que en el año 2019, un 38% de las viviendas tenían contratada alguna plataforma, subiendo un 17,1% respecto al año anterior. De ellas, un 52,1% disponía de más de una plataforma OTT (Over-The-Top), y un 33,1% de más de dos plataformas.

2.- De Voces de Chernobyl (Svetlana Alexievich, 2005), a Chernobyl (Johan Renck, 2019): Un ejemplo transmedia

Guadalupe Arbona Abascal

La narrativa transmedia estudia una historia que se desarrolla en varias plataformas mediáticas (Jenkins, 2009). Cada fragmento de la historia tiene una independencia y a la vez forma parte de un sistema que invita al lector o espectador a identificar los fragmentos ofrecidos multimodalmente y organizar lo desperdigado y buscar las correspondencias o disimilitudes. Nuestra lectura de *Voces de Chernóbil. Crónica de futuro*, de Svetlana Alexiévich (Barcelona, Debosillo, 2005) y *Chernobyl. ¿Cuál es el coste de la mentira?*, dirigida por Johan Renck (Miniserie de 5 episodios de la HBO, 2019) busca poner de manifiesto como la multimodalidad del relato ofrece nuevas posibilidades de lectura comparada y el descubrimiento de nuevas significaciones. La lectura u visionado conjunto ofrece el carácter de nueva interpretación de los dos relatos a la luz de las peculiaridades y especificidades de un lenguaje y otro: el literario y el audiovisual.

La escritora y periodista bielorrusa Svetlana Alexiévich recibió el Premio Nobel de Literatura en 2015. Ha creado una nueva literatura, la de documentar a través de largas conversaciones las voces de los protagonistas de los desastres que resultaron del Imperio rojo, soviético o de los tiempos de la *idea*. Lo hizo a través del testimonio de los que sufrieron la guerra de Afganistán, el totalitarismo soviético o la catástrofe de Chernóbil. Escuchó durante años los testimonios de hombres, mujeres, niños y regaló sus voces sufrientes al mundo (*La guerra no tiene rostro de mujer*, 1985; *Últimos testigos. Los niños de la 2ª Guerra Mundial*, 1985; *Los muchachos de zinc. Voces soviéticas de la guerra de Afganistán*, 1989; *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*, 1997; *El fin del "homo sovieticus"*, 2013)

Desde hace un tiempo ha iniciado un nuevo proyecto sobre la vida, la muerte y la vejez, es esta última ve el desafío de nuestra época. Dice que en el nuevo trabajo que ha iniciado ha encontrado que se habla demasiado de la muerte: "Con el número de muertos se empieza el día. Si hablara de eso, no me serviría. Porque creo que... lo que a

la gente más falta le hace es el amor (...) Porque solo el amor puede salvar a los contagiados por la ira” (entrevista de S. Julen, 2018).

Es una de las escritoras más lúcidas y originales de nuestro tiempo porque siempre le ha guiado atender a la profundidad de la realidad: “Cuanto más larga la antena, más vasta y llena de contenidos es tu realidad. Y así, se parecerá más a una realidad...”

En las lecciones del curso 2019/20 se propuso la lectura y el análisis de su obra porque es un personaje clave para afrontar los nuevos retos que interrogan a la humanidad del siglo XXI. En especial esperamos su juicio sobre el impacto en la humanidad de la emergencia sanitaria provocada por el Covid 19. Ella que ha tocado con la mano el miedo, la muerte, la enfermedad, la pérdida de los seres queridos, la destrucción de la naturaleza contra un enemigo invisible (la radiación nuclear de la central de Chernóbil) nos pueda decir qué descubre ahora en nuestro mundo ante este nuevo enemigo silencioso del Coronavirus.

La crónica de la premio Nóbel organiza la historia a través de las voces de los testigos que cuentan la catástrofe del accidente de la central nuclear de Chernóbyl. El carácter de mosaico y la variedad de las voces ofrecen las experiencias personales de ese enemigo invisible que fue la radioactividad.

Ella misma aclaraba como componía sus historias y desde qué punto de vista: “Todos mis temas nacen de la vida. El primero fue una serie de libros. Una historia sobre aquellos tiempos, los tiempos rojos, cuando la idea en sí era lo más importante. En menor o mayor grado, todos estábamos contagiados por esa idea. O limitados por ella. Sin embargo, todos dependíamos de ella y muchos creían sinceramente en ella. Al final, muchos perdieron la fe. Pero la idea seguía ahí, como una semilla dura hecha de acero corrugado. Muchas cosas pasaron durante ese tiempo, durante el reino de la idea. Yo elegí los sucesos más fuertes, los más dramáticos, aquellos que pudieran mostrar qué tipo de gente éramos. Mostrar por lo que habíamos pasado. Mostrar cómo nos dejamos engañar por la utopía. Y cómo, en un principio, no lo entendimos, pero poco a poco empezamos a darnos cuenta. A darnos cuenta de que simplemente no éramos capaces de vivir de otra manera. Eso no era para nosotros. Y mientras pasaba de un libro a otro, hubo algo que me impactó. La gente hablaba de la guerra o de Chernóbil. Pero las veces que se habla de la felicidad son rarísimas. Tuve la sensación de que sobre las cosas más importantes de la vida humana simplemente no se hablaba. Fue así como empecé a recordar mi propia vida. Mi infancia, por ejemplo. Mis padres nunca hablaban de la felicidad. Que debías ser feliz y crecer. Que la vida es algo bello, que la llegada del amor representa algo por lo que nos tenemos que alegrar. No solo que vas a tener hijos, sino que también vas a recibir amor. Y esto es algo tan enigmático, tan interesante... Pero todas las conversaciones giraban siempre alrededor de la muerte y de la patria. Las cosas importantes y humanas no eran tema de conversación. A medida que el tiempo pasaba, sucedía lo mismo. A pesar de que la gente, obviamente, amaba, vivía. Pero esto nunca llegó a ser... una filosofía de la vida. Dependía de cada individuo abrirse paso y llegar a ese sentido, todos los días. Esta no era ni la filosofía de la sociedad ni la de un individuo. Siempre había algo más importante. Algo que estaba por encima de la gente. Algo parecido a un esfuerzo, a un sacrificio. Algo para lo que siempre tenías que estar preparado. Así, cuando terminé esa serie de libros – cuando la utopía sufrió su derrota, cuando acabamos rodeados de escombros– empecé a

sentir que quería escribir sobre lo que de verdad éramos, pero desde otro punto de vista. Pensé: “¿Cuál podría ser el núcleo de esto?” Si ya se ha hablado sobre Afganistán, la guerra o Chernóbil: ¿qué podría el lector encontrar aquí? En ese momento pensé que justo podrían ser esas cosas en las que por lo regular no pensamos y de las que se puede hablar apenas ahora, cuando la vida privada por fin ha salido a flote. Cuando el dinero por fin recobra un sentido, un significado. Antes, todos éramos igual de pobres. El dinero no tenía ningún peso en especial. Pero ahora, la gente ha empezado a viajar, a conocer el mundo. Han surgido muchas preguntas, la gente empieza a tener deseos. Si lo quisieran, las personas podrían sumergirse en un vasto océano, para ellas desconocido por completo. Es decir, en esa vida privada. Buscar un sentido de la existencia humana que no fuera simplemente morir en algún momento. Resultó que la literatura –la literatura rusa– no les podía ayudar con este tema, pues siempre se trataba de conceptos diferentes. Es decir, sobre ideas elevadas y superiores. Siempre había algo que oprimía la vida humana. Algún tipo de idea sobrepuesta. Las cosas más importantes para nosotros son, claramente, el amor y el tiempo en que estamos a punto de dejar de existir. Cuando nos preparamos para desaparecer de este mundo. Me vino a la mente un título preliminar: El amor y la muerte. Así me decidí por esta idea y empecé a pedirles a diferentes personas que me contaran sus vidas. Lo más importante iba a ser el amor, existiera o no. Porque las personas se pueden dividir en dos grupos: aquellas que conocen el amor y aquellas que no. Si han tenido hijos o no, eso no significa nada. Así que, por mucho tiempo, desde hace unos cinco, seis o siete años, más o menos, meditaba de forma activa sobre este tema. Y grababa a las personas. Durante ese tiempo pude llegar a sentir el material y llevarme una sensación previa del libro, una sensación previa del tema. Verás... Cuando entrevisto a una persona, no le pregunto sobre la guerra. Le pregunto sobre la vida y, cuando comienza a hablar sobre la vida, el amor siempre aparece como tema. Muy a menudo se habla del amor. Sin embargo, en los libros anteriores, el amor no estaba en el centro de la narración. En el centro había un suceso, como Chernóbil. Ahí, el amor en sí no era el tema principal. Ni siquiera sabemos cuántos tipos diferentes de sentimientos experimentaron, ni cómo eran. Ahí se trata del amor que requiere de sacrificios. Las mujeres parecían preparadas para someterse a esos sacrificios. Así de fuerte era su amor. Pese a ello, lo más importante era ese suceso, el suceso monstruoso, Chernóbil. ¿O no? Ahora, el tema del amor va a ser diferente. Cuando, por ejemplo, desde este punto de vista empecé a leer clásicos y a revisar nuestra literatura contemporánea, en la clásica pude ver que... para nosotros, las cosas son así: o todo es rosas y mimosas –o una sensibilidad parecida– o el héroe emprende su camino, por la patria, por alguna idea, como es el caso de Turguénev. Lo mismo ocurre con Lev Tolstói, Vronski también se va a una guerra. A pesar de todo, no se habla mucho del amor en sí. Incluso en nuestra lengua, incluso aquí, el lenguaje del amor no ha evolucionado. (...)Más o menos, en nuestra literatura sucede lo mismo. Quisiera hacer que ese espacio fuera más fácil de habitar, obligar a las personas a pensar más sobre el hecho de que la felicidad es un lugar vasto. Es como si fuera una casa, con muchas alacenas y cuartos pequeños, cada uno con una llave distinta. La telaraña del amor la tenemos que tejer a lo largo de la vida, tenemos que estar preparados para hacerlo. Es exactamente eso lo que quería introducir en este mundo (Entrevista a Svletana Alexievich,

“Solo el amor puede salvar a los que están contagiados por el ira, de Staffan Julén, en *Letras Libres*, 1 de marzo de 2018).

Esta idea inicial de grabar los testimonios de personas que habían vivido los horrores del Imperio Rojo insistiendo en esa idea de preguntar por un sentimiento que curase de la ira permite descubrir un hilo que da unidad a las diferentes voces.

De manera muy distinta la serie de Johan Renck busca el relato de los esfuerzos y la perplejidad de los científicos que se opusieron al poder establecido y acentúa el carácter de denuncia directa a propósito de la connivencia y el silencio de los políticos con el desastre que fue una de las causas de la caída del gigante del Imperio Rojo en 1989.

FICHA TÉCNICA: Chernobyl , 2019 60 min. Estados Unidos

Dirección: Craig Mazin (Creador), Johan Reck

Guion: Craig Mazin

Música: Hildur Guðnadóttir

Fotografía: Jakob Ihre

Reparto: Jared Harris, Stellan Skarsgard, Emily Watson, Paul Ritter, Jessie Buckley, Robert Emms, Adam Nagaitis, Sam Troughton, Adrian Rawlins, Con O'Neill, Joshua Leese, Ross Armstrong, Philip Barrantini, James Cosmo, Karl Davies, David Dencik, Caoilfhionn Dunne, Fares Fares, Alex Ferns, Peter Guinness, Ralph Ineson, Mark Lewis Jones, Gerard Kearns, Barry Keoghan, James Kermack, Hilton McRae, Diarmaid Murtagh, Kieran O'Brien, Ian Pirie, William Postlethwaite, Lucy Russell, Michael Shaeffer, Jay Simpson, Jamie Sives, Michael Socha, Lucy Speed, Laurence Spellman, Sam Strike, Joe Tucker, Sakalas Uzdavinys, Laura Elphinstone

Productora. Distribuida por HBO. Coproducción Estados Unidos-Reino Unido; HBO, Sky Television, Sister Pictures, The Mighty Mint, Word Games

Género: Serie de TV. Drama | Miniserie de TV. Basado en hechos reales. Catástrofes. Años 80. Política

Sinopsis: Miniserie de TV (2019). 5 episodios. El 26 de abril de 1986, la Central Nuclear de Chernóbil, en Ucrania (por entonces perteneciente a la Unión Soviética), sufrió una explosión masiva que liberó material radioactivo en Ucrania, Bielorrusia, Rusia, así como en zonas de Escandinavia y Europa Central. La serie relata, desde múltiples puntos de vista, lo que aconteció en torno a una de las mayores tragedias en la historia reciente, así como los sacrificios realizados para salvar al continente de un desastre sin precedentes. (FILMAFFINITY)

Premios:

2019:Globos de Oro: Mejor miniserie y actor secundario (Skarsgard). 4 nominaciones

2019: Premios BAFTA TV: 14 nominaciones, incluyendo mejor miniserie de TV

2019: Emmy: 10 premios, incluyendo Mejor miniserie y guión. 19 nominaciones

2019: American Film Institute (AFI): Top 10 - Mejores Programas de TV del año

2019: Sindicato de Productores (PGA): Mejor miniserie

2019: Sindicato de Directores (DGA): Mejor director de miniserie

Guadalupe Arbona Abascal es profesora titular de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid. Imparte clases de Literatura Comparada en la Facultad de Ciencias de la Información y en el Máster de Escritura Creativa. Ha colaborado con el Máster de Estudios Literarios y el Máster de Teatro y Representación escénica, de la UCM. Profesora Visitante de la Universidad de Harvard (2009, 2011, 2012 y 2014), de la Universidad de Cambridge (2017), de la Universidad de Tampere (Finlandia, 2007 y 2010), de la Universidad “Sedes Sapientae” en Lima (Perú, 2005) y Nopoki (Amazonía peruana, 2010). Ha participado en congresos nacionales (Tarragona, Sevilla, Segovia, Valladolid, Barcelona, Soria, Pamplona, etc.) e internacionales (Roma, Washington D.C., Boston, Moscú, Buenos Aires, Catania, Tampere, etc.) Su investigación se centra en la Literatura española del siglo XX y XXI y sus relaciones con los medios y otras literaturas. Es autora de una treintena de artículos y capítulos de libro sobre narrativa y cuento español actual, ha dirigido una decena de tesis doctorales. Lleva varios años trabajando con y sobre el escritor y periodista José Jiménez Lozano. Es la directora de su página oficial (<http://www.jimenezlozano.com>) y ha publicado dos libros sobre su obra. Colabora con los medios (prensa y revistas de difusión cultural). Desde 1990 es directora de la Colección Literatura de Ediciones Encuentro (<http://www.ediciones-encuentro.es>) que cuenta con casi un centenar de títulos de Clásicos de la Literatura Universal (Flannery O’Connor, Chaim Potok, Ivo Andric, O. V. Milosz, T. S. Eliot, etc.). Ha recibido becas de investigación del Meeting del Mediterráneo (1989), del Real Colegio de la Complutense en Harvard (2009 y 2011), de la Fundación Siglo (Junta de Castilla y León, 2012), de Caja Madrid (2012), de la Institución Gran Duque de Alba (2014) y Erasmus+ (2017). Ha participado en proyectos docentes y de investigación (I+D+i, Comunidad de Madrid, UCM y European Training Foundation). Es miembro de Comités científicos de revistas indexadas (*Arbor*, *Relectiones*, etc.) y del comité editorial de la revista de poesía *Temblor*. Ha sido directora del Departamento de Filología Española III de la Facultad de Ciencias de la Información, coordinadora del Máster de Escritura Creativa y presidenta de la Asociación para la Investigación y la Docencia ‘Universitas’. Tiene 3 Sexenios de Investigación reconocidos (2005-2011-2018). Researcher ID: K-8496-2017. Orcid: 0000-0002-6391-4016. Scopus: 56272543800. Google Scholar: LI16ZUAAAA5.

3.- HERIDAS ABIERTAS: DE LA NOVELA DE FLYNN A LA APUESTA DE HBO

Laura Arroyo Martínez
URJC

En la sociedad actual, la narrativa audiovisual tiene un peso trascendental. El cine y, en la actualidad también la ficción televisiva, ocupan un lugar muy destacado en nuestro panorama cultural. Sus productos se han convertido en referentes culturales de primer orden, principalmente para las nuevas generaciones. Dentro de este nuevo modelo cultural, la ficción televisiva no sólo se surte de guiones originales, sino que el peso de los guiones adaptados de obras literarias resulta fundamental.

En este contexto artístico, es esencial analizar cómo se desarrolla el proceso de transformación de la obra original (el texto literario) a la segunda obra artística (en este caso, la serie de televisión). Analizar los cambios que se producen en el nivel argumental, semiótico y artístico es esencial para comprender la diferencia existente entre los dos productos artísticos y para poder elaborar unas conclusiones finales en las que se puedan presentar los elementos más logrados, así como los defectos tanto de la novela como de la miniserie.

Desde este enfoque, el presente artículo tiene como principal objetivo analizar de manera contrastiva el proceso de transformación del best seller estadounidense *Heridas abiertas*, de Gillian Flynn a la serie realizada en HBO. La elección de esta novela, así como de su versión televisiva, se justifica por la popularidad que ambos formatos obtuvieron, así como por el amplio respaldo crítico del que han disfrutado y del que se tratará en el cuerpo del artículo. Sin lugar a dudas novela y miniserie se han ganado por su calidad e interés un espacio en un volumen colectivo en el que se pretenden analizar obras narrativas y audiovisuales de primer nivel.

Para conseguir alcanzar este objetivo general se describirán y analizarán los principales cambios que se establecen en relación a la estructura narrativa, la construcción espacio-temporal de la narración, la descripción de los personajes y otros aspectos narrativos de calado. Para conseguirlo el artículo consta de una estructura muy bien definida que consta de los epígrafes que se presentan a continuación. En primer lugar, el artículo se inicia con una introducción en la que se realiza una contextualización de la obra de Flynn dentro de toda su trayectoria, así como de la valoración crítica de la novela; del mismo modo se presenta la estructura de la miniserie y sus características básicas. Cerrada esta introducción, el artículo se desarrolla mediante diversos epígrafes en los que se aborda el estudio de los siguientes aspectos destacables de esta ficción: su adscripción genérica, el abordaje de los juegos espacio-temporales en la narración, la estructura narrativa y los cambios que se establecen en la ficción televisiva frente a la novela origen, así como un exhaustivo del tratamiento de los personajes.

Una vez desarrollada esta argumentación, se podrá demostrar en las conclusiones del artículo que el trabajo de adaptación, en este caso, se ha realizado de manera impecable y que, el resultado final de la misma es realmente interesante. La trama de la obra literaria en este caso, por su fuerte carga descriptiva presentaba serias dificultades para ser transformada en otro formato artístico, en este caso, audiovisual. El cuidado en la elección y creación de los decorados y del vestuario, la perfecta selección del reparto y la brillante adaptación del guión, realizada por la propia Flynn, han permitido que la serie alcance importantes cotas de brillantez y que, incluso, supere en valor artístico a la novela que le da origen.

4.- LA CATEDRAL DEL MAR: DE LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA A LA PROYECCIÓN AUDIOVISUAL SERIALIZADA

Ana María Gómez-Elegido
UCM

El *boom* de las plataformas digitales ha permitido que muchas de las adaptaciones tradicionales de novelas a obras filmicas hayan adquirido una difusión mucho mayor. Además, se puede transitar por nuevos territorios en el campo de las adaptaciones gracias a la posibilidad del visionado a la carta de obras narrativas literarias traducidas al formato de la serie televisiva, también incorporadas a estas plataformas.

En este trasvase entre nuevos formatos y soportes de la intermedialidad y lo transmediático, se enmarca el trabajo «*La catedral del mar: de la construcción literaria a la proyección audiovisual serializada*».

Se parte de una novela de gran éxito entre el público lector y se estudia, a través del esquema adaptativo literario/filmico, la creación de una serie audiovisual televisiva de gran audiencia, posteriormente incluida en Netflix.

El libro de Idelfonso Falcones, de sesenta capítulos y 670 páginas, se convirtió rápidamente en un enorme éxito editorial. Salió a la venta el 3 de marzo de 2006, y ya el 23 de abril de ese mismo año, Día del Libro, se convirtió en la obra más vendida, tanto en castellano como en catalán. En diciembre de ese mismo año, la editorial Grijalbo comunicó que se había alcanzado el millón de libros vendidos solo en España. La novela se ha traducido al menos a 15 idiomas y se ha vendido en 32 países. El 23 de mayo de 2018, Antena 3 emitió, en *prime time*, la serie homónima basada en la novela, serie compuesta de ocho episodios, cada uno de ellos, de aproximadamente 55 minutos de duración. El estreno del primer episodio logró casi cuatro millones de espectadores y un 22,8% de cuota de audiencia.

Para este estudio se utiliza el análisis de los elementos narratológicos característicos de toda obra de este género, primero en la novela, y después en la producción audiovisual. Se tiene como referencia un paradigma de adaptación fijado en la relación novela/película, si bien este modelo ha tenido que ser modificado por las peculiaridades de la serialización, con la consiguiente dosificación de las entregas.

El objetivo es la comparativa entre estructura y contenido configuradores de ambos universos narrativos derivados de sus distintos soportes expresivos y artísticos. El trabajo intenta ser ejemplo y guía del ejercicio de la praxis adaptativa literatura/serie audiovisual. Para ello se ha considerado, en primer lugar, la historia, base de la adaptación, realizando el desglose de las diversas unidades narrativas de la novela y su posible correspondencia con los episodios de la serie; en este apartado se ha podido constatar un fiel trasvase en la reproducción de los numerosos sucesos, acontecimientos y peripecias que acaecen en la novela y que se incluyen asimismo en la serie. Y se han señalado la invención y supresión de episodios menores en el paralelismo entre ambas obras y su relación con la coherencia organizativa de la historia.

La dilatada extensión de la historia novelesca se consigue condensar en la serie gracias a la articulación serializada de las imágenes y escenas en una equilibrada correspondencia entre capítulos novelescos y episodios audiovisuales, con algunas elipsis y analepsis/*flashbacks* muy interesantes en ese intento -y logro- de la ecuanimidad de la acción. Todo ello se va destacando por medio de los ejemplos y las citas procedentes de la novela y de las imágenes de la serie. Igualmente se traducen los principales acontecimientos históricos, si bien se elimina la mayor parte de las digresiones en este

sentido de la novela, que en la serie quedan sustituidas por las escenificaciones, las referencias textuales de los intertítulos y el discurso de los personajes.

Por último, se han tenido en cuenta otros elementos imprescindibles de la dinámica narrativa como son los personajes y el cronotopo, para así, y de este modo, completar las analogías y diferencias novela/serie. Nuevamente se ha podido determinar la gran fidelidad existente entre ambas obras, si bien salvando la independencia expresiva y creativa de la serie respecto a la novela, acorde con la distinta naturaleza expresiva y técnica de ambas manifestaciones. La serie, a partir de la inclusión de recursos propios del discurso y lenguaje audiovisuales, y sus medios técnicos, logra realizar una obra original en su campo, con gran respeto a la esencialidad de la historia novelesca. Refleja los escenarios más significativos, la mayor parte de personajes relevantes sin apenas diferencias con la novela, y la temporalidad. Asimismo, se logra representar los vértices temáticos principales de la narrativa literaria.

5.- EL FENÓMENO FARIÑA: LIBRO, SERIE, NOVELA GRÁFICA Y TEATRO

Teresa Prieto Palomo
UCM

En 2015 aparecía en una modesta editorial Libros del KO el ensayo periodístico *Fariña* de mano de Nacho Carretero. Un trabajo muy bien documentado y escrito con un indudable gusto por la buena literatura que, sin duda, se ajustaba a las palabras que podemos leer en la página web de esta editorial en su petición de originales:

"Porque somos adictos a la realidad. Creemos que no hay mejor fuente de contenidos. Por eso rastreamos el mundo en busca de sus mejores historias. Y queremos que tú nos abras la puerta a la próxima. Quizás convirtamos lo que nos cuentas en una serie. O en un podcast. Una película. O un libro".

Desde 2015 el libro se ha convertido, efectivamente, en una serie, en una novela gráfica y, finalmente, en una obra teatral que tienen entre sí no sólo el texto primigenio, que recordémoslo se basa en hechos reales, sino también a su autor.

Sin duda al éxito del fenómeno Fariña no ha sido ajena la publicidad indirecta que propició el secuestro del libro ordenado por la justicia en 2018. Para esa fecha el texto aún no se había traducido al gallego y no se había estrenado la serie homónima. De hecho la jueza desestimó la paralización de la emisión de la serie ya que no se conocía ni la fecha ni, sobre todo, el guión de la misma. Increíble que al protagonista de la serie de ficción, al Sito Miñanco de carne y hueso, cuando le detuvieron en su casa de Algeciras le encontrasen un guión de la serie.

En las noticias que publicaron los periódicos sobre este insólito acto judicial iniciado por el ex alcalde de O Grove al que se citaba de refilón en el libro, se remarcaba mucho la palabra ficción. Ficción y realidad que volverían a contraponerse en los juzgados cuando Laureano Oubiña interponía una demanda alegando que:

“Hemos minutado capítulo por capítulo anotando todo lo que no se ajusta a la realidad, que no se corresponde con lo que explica el libro en que se basa la serie”.

Ficción para la serie. Hechos probados para el libro. Y esta es sin duda la primera gran diferencia entre ambos y que sin duda responde al medio en el que se va a plasmar ese relato que bebe de la realidad.

En la adaptación hay que construir personajes, no bastan, aunque a veces se empeñen en lo contrario, los seres humanos. Hay que elegir al principal y a los secundarios, hay que profundizar en su vida sentimental, hay que buscarle un alter ego que no existió realmente. Construir la figura de un policía que sea el "símbolo de las pocas personas honestas que había", a decir del actor Tristán Ulloa que encarna al sargento Darío Castro. Para que funcione dramáticamente, e incluso diría moralmente, el actor Javier Rey, que encarna a Sito Miñanco necesita de un oponente que esté a la altura y "minimice" las simpatías que puede suscitar el narco.

Es necesario resumir y condensar para que la línea argumental progrese con la debida tensión dramática. Para ello no importa reunir en una sola acción, hechos que ocurrieron en diferentes momentos o a diferentes personas. No ocurrió así, pero pudo haber ocurrido así y, sobre todo, es verosímil en la ficción. Y, sobre todo, es necesario dotar a la serie de un ritmo trepidante pero medido que, y desde luego ya sabemos que es un viejo recurso, haga al espectador querer ver el siguiente episodio.

Un simple vistazo al índice del libro y al título de los 10 episodios evidencia también diferencias en cuanto al tiempo. La serie, básicamente, avanza cronológicamente desde 1981 hasta 1990 sin poder explicar en profundidad, porque no lo pretende, el fenómeno del narcotráfico gallego. Sólo en los primeros minutos con imágenes reales de las noticias se hace un breve resumen que intenta paliarlo.

En el texto los primeros capítulos se hunden en las leyendas de la Costa da Morte y del tráfico con Portugal, narrados con un tono poético y finalizan con el recuento recriminatorio de los narcos de hoy, nada mediáticos y que no van a tener cabida en la ficción. La parte más literaria, la más reflexiva apenas puede aparecer.

En la brillante obra teatral de José L. Prieto y el mismo Nacho Carretero, dirigida por Tito Asorey, se recuperan muchos de estos aspectos y se amplifican. Porque el medio lo permite. La presencia de público facilita que se ponga el foco en la sociedad, que no asistamos como simples espectadores, sino que seamos conscientes de que el narcotráfico existió, y existe, porque la sociedad, de la que formamos parte, lo tolera. Con una espléndida banda sonora -algo en común con la serie- que le da ritmo y casi estructura la obra y una escenografía muy sencilla pero eficaz, la versatilidad de los actores no hace ver y participar del fenómeno Fariña.

Quizás la adaptación más "fiel" sea la de Luis Bustos en la novela gráfica que se publicó en 2019. El lenguaje del comic se adapta perfectamente a la pausa, permite recrearse en los detalles y cambiar el formato de las viñetas según lo requiera la narración utilizando sólo el blanco, el negro y el rojo y haciendo un uso espectacular de la doble página.

El análisis más concreto de alguno de los momentos o de alguno de los protagonistas nos permitirá profundizar en cómo cada uno de los medios ha sabido servirse de sus ventajas para comunicar con el lector/espectador.

6.- Sherlock (BBC, 2010-2017)

El surgimiento de las plataformas en líneas que ofrecen contenidos de vídeo bajo demanda ha impuesto a las grandes empresas del entretenimiento un nuevo desafío, no sólo en lo que se refiere a la distribución y consumo de sus productos (a través de dispositivos móviles, consolas, televisores inteligentes, etc.), sino, principalmente, a la producción de contenidos que puedan adaptarse a los requerimientos y a las demandas de sus usuarios. Empresas como Netflix o HBO basan su éxito en la recopilación de información sobre los hábitos y las preferencias de sus consumidores por medio de la minería de datos, lo que les ha permitido dar el salto de la distribución de contenidos previamente elaborados (televisión a la carta) a la producción de sus propios productos dirigidos a públicos específicos.

Uno de los géneros que cuentan con mayor demanda de los espectadores es, sin lugar a duda, el policíaco (y géneros afines), cuya presencia constante en las carteleras es notoria tanto en serializaciones de historias originales como de adaptaciones de clásicos televisivos, literarios o cinematográficos. En este contexto se sitúa *Sherlock*, una de las series televisivas que ha obtenido mayor éxito de crítica gracias a la originalidad de su planteamiento en sintonía con las nuevas tecnologías y con los temas y problemáticas del mundo actual.

Producida por la cadena británica BBC, Hartswood Films y WGBH, *Sherlock* se estrenó en julio de 2010 en BBC One y BBC HD. Hasta la fecha cuenta con cuatro temporadas de tres episodios cada una, más un episodio piloto y un episodio especial inserto entre la tercera y la cuarta temporada. La historia, desarrollada a lo largo de los dieciséis episodios de noventa minutos de duración, la mayor parte de ellos autoconclusivos, es una adaptación libre de las aventuras de Sherlock Holmes publicadas por Arthur Conan Doyle entre 1887 y 1927.

El inmediato éxito de audiencia alcanzado por la original propuesta de adaptación se basa en una suma de decisiones acertadas que van desde la elección del elenco (Benedict Cumberbatch como Holmes y Martin Freeman como Watson), hasta la selección de las aventuras relatadas, las relaciones intertextuales que éstas establecen con las historias del canon holmesiano (y del *fandom*) o la atractiva propuesta de actualización de personajes, conflictos y situaciones a la sociedad londinense en el siglo XXI. Entre estos últimos destaca la incorporación de la tecnología en la vida cotidiana de los personajes, especialmente en la del protagonista y en las de sus antagonistas, no sólo como herramienta que les permite obtener y manejar información de gran importancia, sino como parte constitutiva de sus cuerpos. Gafas, proyecciones holográficas, cuerpos virtuales, mentes que funcionan como unidades de almacenamiento de información, etc., convierten a los personajes en ciborgs, y, en este sentido, actualizan la propuesta de Doyle al retomar el tema de la inteligencia (razonamiento deductivo), esta vez en relación con la inteligencia artificial.

La serie mantiene, así, los (pocos) rasgos que caracterizan a los personajes, y, sobre ellos, propone nuevo contenido original a través del desarrollo de sus conductas, diálogos o relaciones, que plantean temas importantes o de actualidad, como la orientación sexual,

las drogas o el poder. En relación con el primero de ellos, si bien es cierto los textos de Doyle descubren de manera recurrente la admiración desmesurada que Watson siente por Holmes, ambos personajes conservan una distancia afectiva que se intensifica gracias al uso de la focalización externa del narrador (la mayoría de las veces, el propio Watson) y las caracterizaciones planas de los personajes. La serie, en cambio, propone un desarrollo (visualización) de la relación de los dos personajes, a partir incluso de la forma en que ambos se nombran (por sus nombres de pila y no por sus apellidos), y explora en sus afectos personales. El tema de la amistad entre hombres, basada en el amor profundo, se desarrolla así de manera paralela con el de la homosexualidad, vista desde las distintas perspectivas de los demás personajes.

La humanización de Holmes se expande también a su más que famosa misoginia, patente en los textos de Doyle. En la serie, en cambio, no sólo no se menciona, sino que se niega en el capítulo especial («La novia abominable») en el que el detective hace una defensa de las mujeres y de su derecho a comenzar una «guerra de liberación». En este mismo sentido es importante la relación afectiva que Holmes establece con su hermana Eurus (personaje inventado que no proviene del canon holmesiano), que funciona aquí como su *alter ego* o como su complemento exacto.

Hay en los textos de Doyle cierto halo de fragilidad que rodea a Sherlock Holmes. Detrás de sus dramáticos y espectaculares alardes de inteligencia, se esconde un personaje que necesita el aprecio de un entorno humano que, a su vez, rechaza. Sherlock es «un fenómeno aislado», nos dice Watson en «El intérprete griego», un «cerebro sin corazón, tan deficiente en afecto humano como más que eminente en inteligencia». La mayor contribución de la última serie de la BBC es precisamente la demostración de que Watson se equivoca. Como dice la señora Hudson, detrás de la máscara se esconde el corazón que Arthur Conan Doyle le regaló.

7.- PABLO ESCOBAR: DE LA BIOGRAFÍA POLICIAL A LA TRANSMEDIACIÓN HAGIOGRÁFICA DE LA CRIMINALIDAD EN LA INDUSTRIA CULTURAL

Carlos del Valle Rojas
UFRO - Chile

Este trabajo tiene como propósito mostrar cómo la figura del narcotraficante Pablo Escobar se ha transformado en una figura narrativa transmediática, superando así el tradicional relato policial melodramático, propio de estos personajes y producciones narrativas. Por una parte, revisamos las características propias del narco-relato que permiten pasar del típico relato biográfico a un relato transmediático, que hace uso de los diferentes productos y de las múltiples plataformas narrativas de la industria cultural. Por otra parte, se trata de describir los modos y las estrategias utilizadas para hacer de este personaje una figura transmediática, particularmente a través del uso extendido de los diferentes medios y plataformas, de la incorporación activa de las comunidades de fans y de las relaciones de intermedialidad; presentes en facebook, memes de internet, juegos y

videojuegos, música, arte y otros productos derivados de la industria cultural. Finalmente, nos interesa explicar cómo este fenómeno de transmediación se relaciona no sólo con las posibilidades técnicas e intereses económicos de la industria cultural, sino también con la necesidad de distinguir entre una criminalidad *marginalizada* y rechazada, y otra criminalidad elitaria y aceptada; logrando, en consecuencia, *elitizar* y relativizar la criminalidad.

8.- LA REINA DEL SUR: DE LA NOVELA DE ARTURO PÉREZ REVERTE A LA SERIE DIGITAL DE ROBERTO STOPELLO; SU ADAPTACIÓN.

María Villanueva Corredor, Francisca López Marín y Antonio Arroyo Almaraz

UCM

EPÍTOME DE LA ADAPTACIÓN DIGITAL DE *LA REINA DEL SUR*

Los niveles de fábula de la novela -Introducción, diecisiete capítulos y epílogo- coinciden con la serie protagonizada por Kate del Castillo, Raoul Bova, Humberto Zurita y dirigida por Roberto Stopello, pese a que lógicamente la serie amplía las acciones, los personajes, etc. -dos temporadas, con un total de 63 capítulos-, no abandona el hilo argumental de la historia. Sin embargo, los niveles de intriga no coinciden; la estructuración del discurso narrativo varía entre una y otra. En la novela la acción no comienza igual que en la serie, que se inicia con el asesinato, en el año 2010, de Raimundo Dávila Parra, más conocido como “El Güero Dávila” o simplemente “El Güero”, por el hecho de ser descubierto como un infiltrado en el cártel de Sinaloa, dirigido por Don Epifanio, siendo agente de la DEA. A lo largo de la novela, nos topamos con varias analepsis temporales referidas al pasado de este personaje y es a través de ellas cómo el espectador va conociendo al personaje; muchos de ellos son fruto de los recuerdos de Teresa, novia del Güero y protagonista de la trama. La consecuencia de ese asesinato es que Teresa Mendoza tiene que huir para salvar su vida; *leitmotiv* de la fábula en ambas obras. Sin embargo, la novela comienza con la entrevista que le hace el periodista-narrador a Teresa Mendoza, quien lo recibió rodeada de guardaespaldas y policías en su casa de Culiacán, estado de Sinaloa, México. Es un comienzo *in extrema res* que, a través de una analepsis temporal, contará todas las andanzas de Teresa, un largo camino de ida y vuelta que abarcará doce años, y retratará la visión revertiana del narcotráfico mexicano, una representación simbólica de la actualidad.

La Reina del Sur es una novela de Arturo Pérez-Reverte, publicada en el 2002. De esta novela se han hecho varias adaptaciones al formato de serie de televisión. La primera de ellas tiene el mismo título -*La Reina del Sur*- y se emitió por primera vez en el 2011. Esta adaptación es una telenovela estadounidense, y consta de dos temporadas; la primera, es una adaptación fidedigna de la novela, mientras que en la segunda temporada se continúa más allá del argumento de la obra: cuenta los hechos que suceden tiempo después del final de la novela. Más tarde, se hizo una “adaptación de la adaptación”: *Queen of the South*, una serie de televisión dramática estadounidense basada en la exitosa

telenovela *La Reina del Sur*, que a su vez se había basado en la novela homónima de Arturo Pérez-Reverte, como ya hemos mencionado.

SEMEJANZAS ENTRE LA NOVELA Y LA SERIE

Vamos a partir de la comparación entre la novela y la adaptación de la primera temporada de la serie digital *La Reina del Sur*. Esta comparación la vamos a abordar desde distintas perspectivas. En primer lugar, hablaremos de la estructura narrativa de ambas así como de los narradores; a continuación, del tiempo y del espacio en el que tienen lugar los hechos; después, de los personajes y, finalmente, analizaremos el argumento en los dos formatos.

Para comenzar, vamos a realizar un análisis de la estructura narrativa tanto de la novela como de su adaptación. En la primera, la estructura narrativa no es lineal, ya que aunque el autor en el prólogo nos sitúa en el momento desencadenante de todos los acontecimientos que tienen lugar en la trama -la llamada que informa a la protagonista del asesinato de su pareja-, en el primer capítulo nos sitúa años después, casi al final de la historia -prolepsis temporal-. No obstante, en la serie sí que nos cuentan los hechos de forma cronológica, a pesar de que haya algunos *flashback* que nos completan la historia con acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado.

En relación con lo anterior, también podemos observar que en la novela nos encontramos dos líneas narrativas distintas. Por un lado, un narrador omnisciente nos cuenta la vida de la protagonista, Teresa Mendoza, desde el desencadenante de los hechos hasta el final de la historia. Por otro lado, el desarrollo a través de un narrador-personaje en primera persona. Este es un periodista que está investigando, años después del desencadenante de la historia, sobre la vida de Teresa Mendoza para realizar un reportaje sobre ella. Para este fin, recurre en múltiples ocasiones a lo largo del relato a narradores testigos, personajes que tuvieron en algún momento relación con la protagonista y que le cuentan al periodista ciertos episodios de la vida de ella. La mayoría de estos narradores testigos aparecen en la serie. Por este motivo, podemos establecer que en la novela aparecen tres tipos de narradores diferentes. Ambas líneas narrativas se complementan y dan sentido y orden a la historia. En la serie, los narradores son sustituidos por los movimientos de la cámara.

Respecto al tiempo, podemos decir que en la adaptación se respeta rigurosamente el tiempo narrativo establecido por la novela. En total, desde el desencadenante del conflicto hasta el final de la historia, transcurren un total de 12 años. Sin embargo, el tiempo histórico o referencial no está muy aclarado, podría decirse que la trama se sitúa a finales de los ochenta o principios de los noventa. Algo similar ocurre con los espacios referenciales en los que se desarrollan los distintos sucesos; son fundamentalmente, tanto en la novela como en la serie, México -Culiacán- y en España -Melilla, Algeciras, Málaga y Marbella-. No obstante, en la serie también aparecen lugares como Nador -Marruecos-, Medellín -Colombia-, San Diego -EE.UU.-, así como Grove, Jerez o el Puerto de Santa María -España-. En cuanto a los espacios narrativos, destacan sobre todo los espacios cerrados frente a los espacios abiertos como las plazas, calles, mercados...; así se puede observar con la Capilla de Jesús Malverde -Culiacán- especialmente significativa porque será allí donde se produzca el primer encuentro de Teresa con Don Epifanio, y ya que ella aparentemente ignorante del contenido que tenía la agenda del Güero, recibe la ayuda de

Don Epifanio Vargas que le permitirá huir a España, *leitmotiv* de la trama. Todo cambiará en el segundo encuentro de ambos, 12 años más tarde, porque ya aparecerá una Teresa poderosa que no le temerá. Otro espacio cerrado significativo es el prostíbulo El Yamila, en Melilla. En el transcurso de su estancia en esa ciudad, Teresa será acusada falsamente por una policía corrupta de contrabandista y asesina y de donde conseguirá salvarse para trasladarse al tercer espacio significativo que es El Sur de España, concretamente las ciudades de Algeciras y Marbella, en las que Teresa terminará viviendo; finalmente señalar por su significación la Cárcel de Santa María.

Respecto a los personajes, desde la perspectiva comparatista, destacar que hay cambios significativos en la adaptación de la novela a la serie digital. La protagonista es Teresa Mendoza, y su antagonista principal durante toda la historia es Epifanio Vargas -aunque al principio no se es consciente de ello-. También aparecen distintos antagonistas secundarios a lo largo de la trama. En la serie aparecen prácticamente todos los personajes principales -Teresa Mendoza, Santiago Fisterra, Patricia O'Farrell, Oleg Yasikov, Teo Aljarafe y Epifanio Vargas- que aparecen en la novela, sin embargo, personajes que sólo aparecen mencionados en la novela, los encontramos desarrollados en la serie, como es el caso de Fátima Mansur -amiga íntima de Teresa-, Ramiro Vargas "El Ratas" -hijo de Epifanio Vargas-, o Marcela "La Conejo" -compañera de Teresa en la cárcel-.

Entre los personajes secundarios nos encontramos a Dris Larbi -jefe de Teresa-, Potemkin Gálvez "El Pote", Roberto Márquez "El Gato", Ramiro Vargas "El Ratas", César Güemes "El Batman" -trabajadores de Epifanio Vargas-, Fátima y Mohammed Mansur, Willy Rangel -agente de la DEA-, Saturnino Juárez -excomisario-, Pablo Flores -comisario- o Marcela "La Conejo". Muchos de estos personajes, tanto los principales como los secundarios son, en la serie, protagonistas de sus propias tramas. En la novela también aparecen algunos personajes que fueron desechados en la serie, como es el caso del capitán Víctor Castro, o Farid Lataquia. Las descripciones de los personajes en la novela tienen su correlato en la serie, pero la diferencia principal entre ambos formatos es que en la serie conseguimos conocer más a fondo a algunos personajes que en la novela sólo aparecen presentados por encima, como es el caso de César Güemes "El Batman", Guillermo Rangel "Willy" y Oleg Yasikov.

Centrándonos, en primer lugar, en la construcción de los personajes, podemos observar Teresa, tanto en la novela como en la serie, es un personaje redondo, por su evolución constante a lo largo de la trama; alimentándose de sus propias experiencias vitales el personaje se va transformando, motivo por otro lado que se utiliza en la novela ya que empieza y se cierra desde la Teresa adulta. En segundo lugar, la figura de Don Epifanio Vargas, padrino del Güero, tiene mucho más protagonismo en la serie que en la novela, está más desarrollado en la adaptación. Ocurre lo mismo con los ayudantes de este: Potemkin Gálvez, más conocido como "Pote" o "El Pinto", y Julio César Batman Güemes, nombrado como "Batman Güemes" o "Batman"; o con Willy Rangel, agente de la DEA. Igual ocurre con Fátima Marzú, compañera de trabajo e íntima de Teresa, y con Patricia O'Farrel, compañera de celda, de negocios y también íntima amiga de Teresa; personajes con mayor protagonismo en la serie, ya que no es una adaptación literal de la novela, aunque se puede afirmar que sí es una adaptación fiel a la obra de Pérez Reverte.

Las relaciones amorosas de Teresa se concretan en el Güero, Santiago López Fisterra y Teo Aljarafe, sucesivamente; tanto en la obra literaria como en la serie. Santiago le enseña a Teresa muchos conocimientos de náutica y navegación, que le serán muy útiles sobre todo para llegar a ser quien fue con su negocio. En torno a Santiago se aglutinan varios personajes significativos, como Eddie Álvarez, abogado gibraltareño, quien le ayuda a blanquear dinero; por otro lado, traiciona a Teresa al no ayudarla a salir de la cárcel y al vender, sin su permiso, la casa que ella y Santiago habían compartido en Algeciras. Otro personaje es Óscar Lobato, reportero del *Diario de Cádiz* y amigo de Santiago. El teniente Saturnino Juárez, antiguo comisario jefe del DOCS, hace negocios con Oleg Yasikov, un contrabandista ruso que termina siendo una de las personas más importantes en la vida de Teresa.

El coronel Abdelkader Chaib, colabora con Dris Larbi, jefe del Yamila, Cáceres y Sullivan en el tráfico de ilegales y la exportación de hachís de Melilla a la Península. Él y Teresa negocian bastante además de hacerse favores, se respetan. La familia Pernas, concretamente padre e hijo, son contrabandistas gallegos desde hace muchos años. Al final de la novela, a medida que Transer Naga va creciendo, Teresa acaba teniendo problemas territoriales con los gallegos. Dris y Cañabotas dan el soplo del lugar y la hora en el que se va a producir el próximo contrabando de Santiago y Teresa. En ese mismo, Santiago muere al salir disparado contra una roca y Teresa sobrevive gracias a Javier Collado, piloto del helicóptero que los perseguía.

En la cárcel, Teresa hace dos amistades más profundas: Marcela, a quien llaman “Conejo” y Patricia O’Farrel, la “teniente O’Farrel”, quien consigue que ella se enamore de la lectura. Al salir de la cárcel, Teresa y Pati deciden ir a buscar la droga que su exnovio asesinado había guardado en una cueva. Así comienza el negocio que, años después, llega a ser la empresa Transer Naga, una tapadera para el transporte y contrabando de droga. Teo Aljarafe, amigo de la infancia de Pati, termina siendo abogado de Transer Naga y padre del hijo de Teresa. Durante toda la trama de la evolución de la empresa, el teniente Flores va detrás de Teresa para encarcelarla. Willy Rangel es trasladado a España para que trabaje con ellos de incógnito. Teresa se gana el respeto de Oleg, el contrabandista ruso, al demostrarle lo buena que es con los números, la madera de líder que tiene y la confianza que presenta en sí misma.

DIFERENCIAS ENTRE LA NOVELA Y LA SERIE

En la serie, como es lógico dada su extensión, se añaden nuevos personajes, como decíamos al principio, a la vez que situaciones y acciones que en la novela no se encuentran, pero que la narración deja esas posibilidades abiertas. De forma esquemática, podemos señalar las que consideramos como principales diferencias: en la serie (1), por ejemplo, aparecen más personajes relacionados con el entorno social de Teresa en México, como sus amigas Brenda y Lupe, que no aparecen en la novela; así como Margarita, la hermana del Güero. (2) El sobrino de Don Epifanio Vargas, quien resulta ser su hijo, cobra mucho protagonismo en los episodios finales de la serie. (3) Ramiro, “El Ratas”, cuyo objetivo es matar a Teresa, acompaña a los sicarios de Don Epifanio a España para llevar a cabo dicho asesinato, cosa que en la novela no aparece. (4) Igualmente, en la serie, el amigo de Santiago y compañero de contrabando, Lalo Veiga, es torturado por los guardacostas marroquíes. Esto se debe a que, tras ser abatido por

estos, Santiago lo abandona en el mar y huye en su lancha. (5) En la serie, Fátima tiene un hijo, quien acaba muerto junto a su madre en un desdichado intento en vano por salvarlo tras haber sido raptado por los turcos, enemigos de Oleg y Teresa. Finalmente, señalar una significativa diferencia (6) que aparece en la novela respecto a la serie, y son las partes en las que el narrador utiliza la primera persona en algunas escenas de conversaciones y entrevistas que mantuvo con algunos de los que luego se convierten en personajes de la historia.

AUTORES

1.- **Antonio Arroyo Almaraz** es Profesor titular de Literatura Española, en la Unidad Docente Literatura y Medios -Facultad de Ciencias de la Información-, integrada en el Dpto. de Literaturas Hispánicas y Bibliografía -Facultad de Filología, UCM-. Especializado en la Literatura -siglo XIX: Galdós, Oller, Rivas...- vinculada a los Medios de Comunicación Social -Periodismo, Publicidad y Comunicación Audiovisual-. Ha sido profesor en distintas universidades extranjeras. Autor de numerosos artículos, ponencias y comunicaciones en congresos, capítulos, libros..., de los que se destacan sus aportaciones más recientes *Literatura española y medios de comunicación*, ed. Síntesis. Madrid (2016). *Ángel Saavedra, duque de Rivas. Su vida, su obra literaria, por Gabriel Boussagol* (Edición, traducción del francés, introducción y notas). Editorial Alfar, Sevilla (2018). *El duque de Rivas en el periodismo*, Editorial Fragua, Madrid, (2020) [publicaciones: www.ucm.es/antonioarroyoalmaraz; CV completo: <https://www.ucm.es/literaturahispanicas/antonio-arroyo-almazar>]. Miembro de distintos proyectos de investigación relacionados con su línea de investigación, así como responsable de seis Proyectos de Innovación. Director de las colecciones: *Clásicos Laberinto* y *Cuadernos de Literatura Occidental*, en Ediciones del Laberinto, Madrid. Co-director, junto al Museo del Romanticismo, del I Congreso Internacional *Ángel Saavedra, Duque de Rivas* (2008), y del II Congreso Internacional *Literatura y Prensa Romántica: El Artista y el Semanario Pintoresco Español en sus aniversarios* (2011).

2.- **Guadalupe Arbona Abascal** es profesora titular de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid. Imparte clases de Literatura Comparada en la Facultad de Ciencias de la Información y en el Máster de Escritura Creativa. Ha colaborado con el Máster de Estudios Literarios y el Máster de Teatro y Representación escénica, de la UCM. Profesora Visitante de la Universidad de Harvard (2009, 2011, 2012 y 2014), de la Universidad de Cambridge (2017), de la Universidad de Tampere (Finlandia, 2007 y 2010), de la Universidad “Sedes Sapientae” en Lima (Perú, 2005) y Nopoki (Amazonía peruana, 2010). Ha participado en congresos nacionales (Tarragona, Sevilla, Segovia, Valladolid, Barcelona, Soria, Pamplona, etc.) e internacionales (Roma, Washington D.C., Boston, Moscú, Buenos Aires, Catania, Tampere, etc.) Su investigación se centra en la Literatura española del siglo XX y XXI y sus relaciones con los medios y otras literaturas. Es autora de una treintena de artículos y capítulos de libro sobre narrativa y cuento español actual, ha dirigido una decena de tesis doctorales. Lleva

varios años trabajando con y sobre el escritor y periodista José Jiménez Lozano. Es la directora de su página oficial (<http://www.jimenezlozano.com>) y ha publicado dos libros sobre su obra. Colabora con los medios (prensa y revistas de difusión cultural). Desde 1990 es directora de la Colección Literatura de Ediciones Encuentro (<http://www.ediciones-encuentro.es>). Ha recibido becas de investigación del Meeting del Mediterráneo (1989), del Real Colegio de la Complutense en Harvard (2009 y 2011), de la Fundación Siglo (Junta de Castilla y León, 2012), de Caja Madrid (2012), de la Institución Gran Duque de Alba (2014) y Erasmus+ (2017). Ha participado en proyectos docentes y de investigación (I+D+i, Comunidad de Madrid, UCM y European Training Foundation). Es miembro de Comités científicos de revistas indexadas (*Arbor*, *Relecciones*, etc.) y del comité editorial de la revista de poesía *Temblor*. Ha sido directora del Departamento de Filología Española III de la Facultad de Ciencias de la Información, coordinadora del Máster de Escritura Creativa y presidenta de la Asociación para la Investigación y la Docencia 'Universitas'. Tiene 3 Sexenios de Investigación reconocidos (2005-2011-2018). Researcher ID: K-8496-2017. Orcid: 0000-0002-6391-4016. Scopus: 56272543800. Google Scholar: LI16ZUAAA5.

3.- **Laura Arroyo Martínez**. Profesora Ayudante Doctora en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Es licenciada en Filología hispánica por la Universidad Complutense de Madrid (2008). Posee el máster de *Estudios literarios e interculturales* (2009) y el máster de *Español como lengua extranjera* (2012). Disfrutó de una beca FPU en el departamento de Filología Española II, donde defendió su Tesis doctoral en 2013, sobre la obra crítica y teatral de Fernando Lázaro Carreter, con la que ganó el Premio Extraordinario de doctorado. Ha publicado sus trabajos en diversas revistas académicas y ha participado en numerosos congresos internacionales.

4.- **Ana María Gómez-Elegido Centeno** es profesora de Literatura y medios de comunicación en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Su línea de investigación prioritaria está encaminada al estudio de las relaciones entre Literatura y medios de comunicación. Ha participado en diversos proyectos de investigación el último de los cuales es «Diseño de un Legendaria Literaria Hispánica del s. XIX accesible online», Ref. 12013-43241-R 01-01-2014 a 31-12-2020-. Ha escrito el libro *Gonzalo Torrente Ballester y su escritura en los periódicos. De letras, de vida, de historias* (2009) y es autora de numerosos artículos sobre la obra de Gonzalo Torrente Ballester, de la escritora Espido Freire y escritoras periodistas decimonónicas, sobre el folletín y las nuevas formas literarias hipertextuales.

5.- **Teresa Prieto Palomo** es doctora en Historia Moderna por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad es Profesora Asociada en la Facultad de Ciencias de la Información y documentalista en el Museo Nacional del Prado. Entre sus obras destacan aquellas dedicadas a la historia de Madrid fruto de sus años de investigación en el CSIC, a la historia cultural como la monografía *Casa Fabiola. Una sede con historia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, o sus aportaciones a la historia

del teatro como la última colaboración en 2019 a la revista *Don Galán* en el monográfico *9 Lorcas 9*.

6.- **Cora Requena Hidalgo** es profesora de adaptación y de narratología literaria y cinematográfica en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Es profesora del Máster de Escritura Creativa (UCM) y directora del Seminario de Estudios de Género y Cultura Creativa (UCM). Ha publicado diversos artículos sobre adaptación, transmedia y narratología comparativa en revistas académicas internacionales.

7.- **Carlos del Valle Rojas**. Profesor Titular A en la Universidad de La Frontera, Chile. Investigador en la Universidad de Groningen, Países Bajos. Profesor Visitante en la Universidad La Sapienza de Roma, Italia. Doctor en Comunicación por la Universidad de Sevilla, España. Postdoctorado en Cultura Contemporánea por la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Director del Doctorado en Comunicación en la Universidad de La Frontera. Director de la revista *Perspectivas de la Comunicación* (SciELO-Chile). Actualmente es miembro de la Escuela Holandesa de Investigación de Estudios Literarios (OSL) y del Consejo Científico Internacional del Instituto Andaluz de Investigación en Comunicación (INACOM).

8.- **María Villanueva Corredor**, estudiante del Grado de Publicidad, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Colaboradora en el Proyecto de Innovación N.º 64, de la convocatoria 2019-2020, Vicerrectorado de Calidad, UCM.

9.- **Francisca López Marín**, estudiante del Grado de Publicidad, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Colaboradora en el Proyecto de Innovación N.º 64, de la convocatoria 2019-2020, Vicerrectorado de Calidad, UCM.

BIBLIOGRAFÍA

ABAL FACIOLINCE, H. (2008): "Estética y narcotráfico", en *Revista de estudios hispánicos*, 42.3, pp. 513-518.

AGUIRRE, L. X. (2011). "Sin tetas no hay paraíso: normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico". *Taller de Letras*, n.º 48: 121-128.

ALTHUSSER, L. (1970-2008): Ideología y aparatos ideológicos de Estado, en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.

ARCOS CABRERA, C. (2009) [Compilador]: *Sociedad, cultura y Literatura*, ed. Flacso, Quito (Ecuador).

- BARDAJÍ, J. (2003): *El mercado de la producción independiente para televisión en España. El caso de Globo Media (1993-2000)*, tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona.
- BARROSO, J. (1996): *Realización de los géneros televisivos*, Síntesis, Madrid.
- BENNETT, T. (2014): *Showrunners: The art of running a TV show*, Titan Books, Londres.
- BIGNELL, J. (2004): *An Introduction to Television Studies*, Routledge, Oxon.
- BLACKER, I. R. (1993): *Guía del escritor de cine y televisión*, EUNSA, Pamplona.
- BLUM, RICHARD A. (1995): *Television and Screen Writing: From Concept to Contract*, MA: Focal Press, Boston.
- BOLIVAR, G. (2007): *Sin tetas no hay paraíso*. México D. F., Random House Mondadori.
- CAHIR, L. C. (2006): *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, NC: McFarland & Co., Jefferson.
- CÁNOVAS, J. (2011): *Identidad Nacional y Cine Español: el género chico en el cine mudo español. Adaptación cinematográfica de la Verbena de la Paloma*, Quintana, Santiago de Compostela.
- CASACUBERTA, D. (2003): *Creación colectiva. En Internet el creador es el público*, Barcelona, Gedisa S.A.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2006): *De la TV a Hollywood: Un repaso a las películas basadas en series*, Arkadín Ediciones, Madrid.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2016): *La cultura de las series*, Laertes, Barcelona.
- CROFTON MCLEOD, T. (2010): "Las mujeres del narcotráfico: Una perspectiva cinematográfica de la narcocultura colombiana", en *Senior Honors projects*, Current 447. JMU Scholarly Commons.
- DESMOND, J. M. y HAWKES, P. (2006): *Adaptation: Studying Film and Literature*, McGraw-Hill, Boston.
- DÍAZ AGUDELO, J. N. (2009): *Formas emergentes de la literatura: el fanfiction desde los estudios literarios*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- DIEGO, P. (2004): *La producción de ficción televisiva en España (1990-2002): Evolución histórica, industria y mercado*. Tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona.
- DIMAGGIO, M. (1990): *How to write for television*, Prentice Hall Press (Simon & Schuster), Nueva York.
- FIELD, S. (2002): *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*, Plot Ediciones, Madrid.
- FUENTES, F. (2019). *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Guanajuato: Programa Editorial Universitario.
- GARCÍA DE CASTRO, M. (2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión españolas*. Barcelona, Gedisa.
- GERAGHTY, C. (2008): *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland.
- GONZÁLEZ FLORES, F. (2010): "Mujer y pacto fáustico en el narcomundo: Representaciones literarias y cinematográficas en *La vendedora de rosas* de Víctor

Gavira; *María llena eres de gracia*, de Joshua Marston y *La Reina del Sur*, de Arturo Pérez Reverte", en *Romance Quarterly*, vol. 57, n.º 54, pp. 286-299.

HUTCHEON, LINDA (2006): *A theory of adaptation*, Routledge, Nueva York, Londres.

MARTÍNEZ-SÁEZ, C. (2016): "Cuerpos globales: Necropolítica y transformaciones corporales en *María llena eres de gracia* (2004) y *Sin tetas no hay paraíso* (2005)", en *Art Logie - Open Edition Journals-*, n.º 9, The Ohio State University.

MURRAY, J. (1999): *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós.

PARDO GARCÍA, P. J. (2003): *La adaptación cinematográfica de textos literarios: Teoría y práctica*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca.

PARDO, P. J. (2011): *Cine, Literatura y mito. Don Quijote en el cine más allá de la adaptación*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

PEREZ BOWIE, J. A. [coord.] (2010): *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

PÉREZ BOWIE, J. A., y GONZÁLEZ GARCÍA, F. (2010): *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*, Tres Fronteras Ediciones, Murcia.

PÉREZ BOWIE, J. A., Y PARDO GARCÍA, P. J. [eds.] (2015): *Transescrituras audiovisuales*, Sial Pigmalión, Madrid.

POHL, B. y TÜRSCHMAN, J. [coord.] (2007): *Miradas "Glocales": Cine español en el cambio de milenio*, Iberoamerica; Frankfurt am Main; Vervuert. Madrid.

PUEBLA, B., CARRILLO, E. e ÍÑIGO, A. ISABEL [eds.] (2012): *Ficcioneando. Series de televisión a la española*, Fragua, Madrid.

RINCÓN, O. (2009): "Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia". *Nueva Sociedad*, No. 222: 147-163.

ROMEA CASTRO, C. (2003): *El impacto del discurso literario y audiovisual. La iconotextualidad como motivación del intertexto lector*. A. Mendoza y P. C. Cerrillo [coord.], Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, col. Arcadia.

RYAN, M. (2004): *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós Ibérica S.A.

SUÁREZ, J. (2010): "Adicciones y adaptaciones: Cine, literatura y violencia en Colombia", en *Romance Quarterly* vol. 57, pp. 300-312.

UTRERA, R. (2007): *La Literatura y el Cine: Adaptaciones I, del teatro al cine*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

VILARIÑO, M.^a T. y ABUÍN, A. [comps.], (2006): *Teoría del Hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Editorial Arco Libros, Madrid.

ZAVALA, L.: (2007) [en red]: "*Del cine a la literatura y de la literatura al cine*", *Casa del tiempo*, UAM, México.

ALGUNAS ADAPTACIONES DE OBRAS LITERARIAS AL CINE Y LAS SERIES DIGITALES

Origen	Novela	Autor	Año	Película	Serie	Director	Año
Albania	<i>Abril quebrado</i>	Ismail Kadaré	1978	<i>Abril despedazado</i>		Walter Salles	2001
Alemania	<i>Berlin Alexanderplatz</i>	Alfred Döblin	1928	<i>Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord</i>		Axel Corti	1978

			<i>Berlin Alexanderplatz</i>		Rainer Werner Fassbinder	1980	
	<i>Corazón de tinta</i>	Cornelia Funke	2003	<i>Corazón de tinta</i>	Iain Softley	2008	
	<i>Die Feuerzangenbowle</i>	Heinrich Spoerl	1933	<i>Die Feuerzangenbowle</i>	Helmut Käutner	1970	
	<i>Doctor Fausto</i>	Thomas Mann	1943	<i>Doctor Fausto</i>	Franz Seitz	1982	
	<i>El lector</i>	Bernhard Schlink	1995	<i>El lector</i>	Stephen Daldry	2007	
	<i>El lobo estepario</i>	Hermann Hesse	1927	<i>El lobo estepario</i>	Fred Haines	1974	
	<i>El perfume: historia de un asesino</i>	Patrick Süskind	1985	<i>El perfume</i>	Tom Tykwer	2006	
	<i>El Señor de los ladrones</i>	Cornelia Funke	2000	<i>El Príncipe de los Ladrones</i>	Richard Claus	2006	
	<i>El tambor de hojalata</i>	Günter Grass	1959	<i>Blechtrummel</i>	Volker Schlöndorff	1978	
La historia interminable				<i>Die unendliche Geschichte</i>	Wolfgang Petersen	1984	
				<i>Mischiefous Angels (Corea del sur)</i>		1980	
				<i>Pyaar ke kabil (India)</i>		1987	
				<i>I and Myself: The Two Lottes (Japón)</i>		1991	
				<i>Charlie & Louise (Alemania)</i>		1994	
				<i>Dvynukės (Lituania)</i>		1994	
				<i>It Takes Two (Estados Unidos)</i>		1995	
				<i>Sisters Apart (Irán)</i>		1995	
				<i>The Parent Trap</i>		1998	
				<i>Mania czy Ania (Polonia)</i>		1999	
				<i>Kuch Khatti Kuch Meethi (India)</i>		2001	
				<i>Tur & Retur (Suecia)</i>		2003	
				<i>Das doppelte Lottchen (Alemania)</i>		2007	
			Michael Ende	1979	<i>Das doppelte Lottchen</i>		2017
	<i>Momo</i>	Michael Ende	1973	<i>Momo</i>			
	<i>Siddhartha</i>	Hermann Hesse	1922	<i>Siddhartha</i> <i>Sin novedad en el frente</i>	Conrad Rooks Delbert Mann.	1979	
Argentina	<i>Cuarteles de invierno</i>	Oswaldo Soriano	1980	<i>Cuarteles de invierno</i>	Lautaro Murúa		
	<i>El juguete rabioso</i>	Roberto Arlt	1926	<i>El juguete rabioso</i>	Javier Torre		
	<i>Juan Moreira</i>				<i>El último centauro</i>		
					<i>Juan Moreira</i>	Nelo Cosimi	
					<i>Juan Moreira</i>	Leonardo Favio	1973
	Eduardo Gutiérrez	1880	<i>La invención de Morel</i>	Emidio Greco	1974		
<i>Pubis angelical</i>	Manuel Puig	1979	<i>Pubis angelical</i>		1982		

	<i>El túnel</i>	Ernesto Sábato	1948	<i>El túnel</i>		León Klimovsky	
				<i>El túnel</i>		José Luis Cuerda	
				<i>El túnel</i>		Antonio Drove	
Australia	<i>Carnosaur</i>	John Brosnan	1984	<i>Carnosaur</i>			1993
	<i>El arca de Schindler</i>	Thomas Keneally	1982	<i>La lista de Schindler</i>		Steven Spielberg.	
	<i>La ladrona de libros</i>	Markus Zusak	2005	<i>La ladrona de libros</i>			
	<i>Picnic en Hanging Rock</i>	Joan Lindsay	1900	<i>Picnic en Hanging Rock</i>			
Austria	<i>Bambi: historia de una vida en el bosque</i>	Felix Salten	1923	<i>Bambi</i>		Walt Disney	
	<i>Carta de una desconocida</i>	Stefan Zweig	1922	<i>Carta de una desconocida</i>		Howard Koch	
				<i>Carta de una mujer desconocida</i>		Xu Jinglei	2004
	<i>El proceso</i>	Frank Kafka	1925	<i>El proceso</i>		Orson Welles	1962
				<i>El proceso de Franz Kafka</i>		David Hugh Jones	1993
	<i>Fuga sin fin</i>	Joseph Roth	1927	<i>Fuga sin fin</i>		Michael Kehlmann.	1985
	<i>La pianista</i>	Elfriede Jelinek	1983	<i>La pianista</i>		Michael Haneke	2001
<i>La Venus de las pieles</i>					Victor Nieuwenhuijs y Maartje Seyferth	1995	
<i>La Venus de las pieles</i>					Roman Polanski	2013	
Bélgica	<i>Jules Maigret</i>	Georges Simenon	1972	<i>Jules Maigret</i>		Inspector Maigret	1992
				<i>Bruno Cremer</i>		Inspector Maigret	2005
				<i>Bruno Cremer</i>		Inspector Maigret	2017
	<i>La Guerre du feu</i>	J. H. Rosny	1911	<i>La Guerre du feu</i>		Jean-Jacques Annaud	1981
Brasil	<i>El guaraní</i>	José de Alencar		<i>El guaraní</i>		Norma Bengell	1996
	<i>Gabriela, clavo y canela</i>	Jorge Amado	1958		<i>Gabriela, clavo y canela</i>		
					<i>Gabriela</i>		1975
					<i>Gabriela</i>		2012
	<i>Macunaíma</i>	Mário de Andrade	1928	<i>Macunaíma</i>		Bruno Barreto	1983
	<i>Macunaíma</i>	Mário de Andrade	1928	<i>Macunaíma</i>		Joaquim Pedro de Andrade	1969
<i>Mi planta de naranja lima</i>	José Mauro de Vasconcelos			<i>Mi planta de naranja lima</i>			1970
				<i>Mi planta de naranja lima</i>			2011

				<i>Tieta de Agreste</i>			1996
	<i>Tieta de Agreste</i>	Jorge Amado			<i>Tieta de Agreste</i>		
	<i>Verónica decide morir</i>	Paulo Coelho	1998	<i>Veronika decides to die</i>			
Gran Bretaña	<i>Ana de las Tejas Verdes</i>	Lucy Maud Montgomery	1908		<i>Ana de las Tejas Verdes</i>		
	<i>El cuento de la criada</i>	Margaret Atwood	1985		<i>El cuento de la criada</i>		
	<i>La cabaña</i>	William Paul Young	2007		<i>La cabaña</i>		
	<i>The Clique</i>	Lisi Harrison			<i>The Clique</i>		
	<i>La vida de Pi</i>	Yann Martel	2001	<i>La vida de Pi</i>	<i>Ang Lee</i>		2012
Checa	<i>El buen soldado Švejk</i>	Jaroslav Hašek	1922	<i>El buen soldado Švejk</i>	<i>Jiří Trnka</i>		1955
				<i>Las aventuras</i>	<i>Karel Steklý</i>		1957
				<i>El buen soldado Švejk</i>	<i>Heinz Rühmann</i>		1960
	<i>La broma</i>	Milan Kundera	1967	<i>La broma</i>	<i>Jaromil Jireš</i>		1968
	<i>Saturnino</i>	Zdeněk Jirotka.	1942	<i>Saturnino</i>			1994
				<i>Saturnino</i>			
Chile	<i>Ardiente paciencia</i>	Antonio Skármeta	1985	<i>Il Postino</i>		Michael Radford	1994
	<i>El socio</i>	Jenaro Prieto	1928	<i>The Mysterious Mr. Davis</i>		Claude Autant-Lara	1936
				<i>Il socio invisibile</i>			1939
				<i>Consultaré a Mister Brown</i>			1946
				<i>El socio</i>			1946
				<i>L'associé</i>			1950
	<i>La casa de los espíritus</i>	Isabel Allende	1982	<i>La casa de los espíritus</i>		Bille August	1993
	<i>Martín Rivas</i>	Alberto Blest Gana	1862	<i>Martín Rivas</i>		Carlos Borcosque	1925
					<i>Martín Rivas</i>		1970
					<i>Martín Rivas</i>		1979
				<i>Martín Rivas</i>		2010	
<i>Papelucho</i>	Marcela Paz	1947	<i>Papelucho y el marciano</i>			2017	
China	<i>El camello Xiangzi</i>	Lao She	1936	<i>El camello Xiangzi</i>		Zifeng Ling	1982
	<i>El problema de los tres cuerpos</i>	Liu Cixin	2006	<i>El problema de los tres cuerpos</i>			2018