

localista de Guájar», que las variantes fónicas y gramaticales se han visto alteradas, que la distinción y el seseo han conservado marcas positivas en ambos cortes temporales, que algunos diminutivos (-ito, -ico) se han estigmatizado, que los modismos poseen una marca u otra en función del grupo de edad del hablante o que los arcaísmos han pasado inadvertidos en el segundo eje temporal.

En cuanto a la metodología, García Marcos sigue directrices variacionistas y las ajusta a una perspectiva sociolingüística integral. Así, pone el foco en el contexto socioeconómico y cultural y en el entorno lingüístico y nos señala las tres lentes de trabajo sociolingüístico que ya esclareció en García Marcos, 1989, 1990: micro-sociolingüística, meso-sociolingüística y macro-sociolingüística. Además, el autor traza una malla en relieve para dotar su trabajo de representatividad y compensar así la linealidad cuantitativa con otros elementos en lo social.

El grueso de este trabajo lo ocupa el análisis en el que García Marcos nos permite conocer, de manera expositiva y pormenorizada, las variaciones y cambios que ha sufrido el español de la Costa Granadina en los últimos treinta años. Al comienzo, el autor caracteriza lingüísticamente las variantes y, *a posteriori*, estudia sus criterios de actuación. Además, apunta a la hipótesis teórico-metodológica propuesta por Labov (1972) y nos explica que la casuística sobre inseguridad lingüística es mínima y que las excepciones vinculadas a la Costa Granadina son exiguas y nada tranquilizadoras. Para dotar de veracidad el estudio, García Marcos se sirve del cálculo de la probabilidad variacionista, de tablas, de apéndices y de índices específicos para medir variantes, intervalos y desviaciones.

En conclusión, se puede atestiguar que las lenguas vivas, como es el caso del español en la Costa Granadina, están sumergidas en un proceso continuo de cambio. Dichas alteraciones no se producen, comúnmente, de manera abrupta y la Sociolingüística debe revisarlas para así observar todas las variaciones e incluso, si fuera necesario, confirmar la desaparición lingüística de ciertos fenómenos. De ahí la importancia de este estudio del profesor y catedrático de universidad, Francisco García Marcos, que pone de manifiesto las variaciones y cambios sociolingüísticos que han tenido lugar en la Costa Granadina durante los años 1987 y 2017.

RAFAEL MALPARTIDA Y GIOVANNI CAPRARA
(COORDS.) (2022):

DE LA NOVELA AL CINE Y A LA FICCIÓN TELEVISIVA. ADAPTACIONES MÚLTIPLES Y NUEVAS VÍAS DE ESTUDIO



Cristina Rosales García
Universidad de Málaga

Recibido: 24 de febrero de 2023
Aceptado: 24 de febrero de 2023
Publicado: 27 de febrero de 2023

Editorial: Comares. Granada
Número de páginas: 112 páginas
ISBN: 978-84-1369-406-1

El volumen que nos ocupa se abre con una breve introducción a cargo de sus coordinadores, Rafael Malpartida y Giovanni Caprara, y consta, fundamentalmente, de tres partes: un primer acercamiento al estado de la cuestión metodológico del mismo y dos corpus de adaptaciones múltiples, titulado «Cuestiones metodológicas y corpus de estudio»; unos análisis de, por un lado, las distintas adaptaciones cinematográficas de *Mujercitas* y, por otro, de la adaptación televisiva del comisario Montalbano –el célebre personaje creado por el autor italiano Andrea Camilleri–, bajo el nombre de «Reescrituras de la novela en diálogo permanente»; y un estudio de las adaptaciones transnacionales de *Nada y La ciudad y los perros*, recogidos en «Miradas duales a un mismo texto». Un total de cinco artículos que vertebran este polifacético compendio cuyo objetivo principal consiste en determinar las relaciones entre la obra original (hipotexto) y su adaptación (hipertexto), así como entre las distintas nuevas versiones.

En el primer capítulo, «*Remake, readaptación y adaptación compuesta*: deslinde de tres conceptos para el estudio de las relaciones entre la novela, el cine y las series televisivas», Rafael Malpartida, cuando se refiere a un texto

literario que ha sido adaptado en más de una ocasión, incide en tres categorías o términos como son el *remake*, la readaptación y la adaptación compuesta (mixtura del texto literario y del anterior texto audiovisual). Es decir, una segunda adaptación puede partir de la obra original, de la primera adaptación o tomar elementos de ambas, respectivamente. Malpartida se detiene en este punto a reflexionar sobre la importancia de «apurar conceptualmente» (p. 9), de reconocer y distinguir, para realizar un estudio efectivo de las adaptaciones múltiples. Sin embargo, la falta de investigaciones precedentes que tratan estos conceptos y sus distintas relaciones hace de esta una difícil tarea.

Además de este gran obstáculo —el principal—, el autor contempla otro problema que ha perseguido y castigado duramente a numerosos trabajos de esta línea investigadora: los prejuicios contra el objeto de estudio, es decir, el cine y la televisión. Por desgracia, no sorprende encontrar manuales y artículos en los que entre el cine y la literatura se establece una relación de jerarquías, donde abundan viejos y manidos tópicos que se han ido heredando desde, prácticamente, el nacimiento del séptimo arte hasta la actualidad. De igual modo, estos mismos tópicos y prejuicios se extrapolan a la relación entre la primera adaptación cinematográfica y su *remake*, y, también, a las adaptaciones televisivas. Mientras que en el primer caso se suele recurrir al imaginario colectivo —por otro lado hartamente cuestionable— de que segundas partes nunca fueron buenas, en el caso de las series está presente una supuesta inferioridad artística de estas frente a las películas. Así pues, el tratamiento académico que reciben ambas formas se rige, en gran medida, por postulados conservadores que perpetúan discursos elitistas sobre lo que está bien y lo que está mal dentro del mundo audiovisual. Sin duda alguna, este breve esbozo descriptivo de las «prevenciones metodológicas» (p. 12) que el investigador debe tener en cuenta de cara a su trabajo, resulta esclarecedor a la hora de analizar las operaciones que conforman el proceso de adaptación.

En segunda instancia, se proponen dos corpus, uno filmico y otro televisivo, de carácter diverso, de una cincuentena de ejemplos de adaptaciones múltiples para impulsar futuras vías de investigación que acojan algunas de estas propuestas

y así incentivar, igualmente, la proliferación de estudios de este tipo. Entre ellas, y por mencionar solo unas pocas que ilustren los tres conceptos en los que se ha trabajado a lo largo de este primer artículo, encontramos títulos como *El talento de Mr. Ripley* (1955), novela escrita por Patricia Highsmith de la que se hicieron dos adaptaciones; *La mujer y el pelele* (1898) de Pierre Louÿs, llevada al cine en ocho ocasiones; *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, con ejemplos de cuatro adaptaciones; *La soledad era esto* (1990) de Juan José Millás, que también se llevó al cine en dos ocasiones, y *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James, de la que se hicieron, entre otras, trece películas y una serie.

Finalmente, Malpartida expone un total de ocho «retos exegéticos» (p. 24) que surgen en el momento de estudiar las adaptaciones múltiples: «rastrear no solo la “descendencia fílmica” de un único texto literario, sino también de una serie literaria» (p. 24); «estudiar las adaptaciones en que la mixtura procede de la propia literatura» (p. 24); «determinar la relación que los textos literarios guardan con otros fenómenos de “ficciones de la repetición” además del *remake* (precuela, secuela, *spin-off*)» (p. 25); familiarizarse con otros conceptos como *reboot* o *crossover*; «determinar cómo influye en el proceso creativo la autoadaptación y/o participación de los autores literarios en la gestación [...] de la nueva versión» (p. 25); «analizar, cuando un mismo *showrunner* emprende varias adaptaciones, qué tienen en común sus proyectos» (p. 26); y, finalmente, «cotejar adaptaciones a la luz de contextos de producción diferentes, aun dentro del mismo ente público» (p. 26). Para determinar qué tipo de relación guardan el hipotexto y los distintos hipertextos, así como los hipertextos entre sí, se precisa, como puede intuirse por todo lo expuesto hasta aquí, una gran labor investigadora abierta a nuevos retos.

Para abrir la segunda parte del libro, la profesora Miriam López Rodríguez realiza un exhaustivo análisis comparativo de las múltiples reescrituras de *Mujercitas*, la célebre novela de Louisa May Alcott. Asimismo, en la primera parte del artículo que lleva por nombre «Las adaptaciones cinematográficas de *Mujercitas* de Louisa May Alcott», se aborda el contexto de producción en el que se gesta la obra literaria, arrojando datos muy interesantes y esclarecedores

que explican las decisiones de transformación de cada hipertexto, atendiendo a diversos criterios.

Mujercitas ha sido objeto de estudio de la crítica literaria desde su publicación, a finales del siglo XIX, hasta la actualidad, convirtiéndose en un clásico. El éxito inmediato de la obra por parte de la crítica y el público, además del gran interés que ha seguido despertando en los lectores la historia de la familia March, son los principales responsables de su vigencia. Así lo demuestran las constantes adaptaciones a diferentes medios que se han hecho sobre ella. En el artículo se señala que su carácter atemporal deviene de la identificación del público «con las dificultades económicas de las hermanas March, sus sueños artísticos, su lucha contra la presión social y familiar que estipula qué es correcto para una mujer y qué no, sus limitaciones laborales, ser juzgada por tener un físico que no se adecua a los cánones de belleza imperantes, etc.» (p. 35).

Centrándose en las adaptaciones exclusivamente cinematográficas, López Rodríguez ha descartado las dos primeras: la que dirigió Alexander Butler en 1917 y la de Harley Knoles en 1918. De ninguna de ellas se conserva la película íntegra, solo algunos fotogramas y recortes de prensa, haciendo imposible su visionado. La autora analiza, pues, los filmes de 1933, 1949, 1994 y 2019, prestando especial atención a los cambios, en relación con el texto original, resultantes del contexto social en el que se articula cada uno de ellos.

La película de 1933, dirigida por George Cukor, se rueda durante la Gran Depresión, por lo que la principal modificación es una escena añadida al principio con el fin de enfatizar y reivindicar la importancia del trabajo femenino para la economía nacional estadounidense. También se elimina cualquier indicio de disputas o rencillas familiares, sobre todo entre Jo y su hermana Amy, mostrando una unidad familiar idílica sin fisuras. Durante el rodaje de la adaptación de 1949, a cargo de Mervyn LeRoy, los estragos de la Segunda Guerra Mundial siguen presentes en la sociedad, así que cualquier referencia a esta se elimina, así como la muerte de Beth, la hermana pequeña, y se añade la última escena, donde Bhaer le pide matrimonio a Jo bajo el paraguas –escena que, por otro lado, se repite en algu-

nas adaptaciones posteriores—. En cuanto a la reescritura de 1994, dirigida por Gillian Armstrong, se opta por ensalzar la figura de la Sra. March, eliminar el sedentarismo característico de las hermanas de Jo y suavizar el carácter de Amy. Cambios que López Rodríguez considera «contrarios a las intenciones de Alcott» (p. 41). Finalmente, en la más reciente adaptación, la de 2019 por Greta Gerwig, la influencia del texto original, además de otros documentos de la escritora como diarios y cartas, es más que evidente. La principal modificación reside en la presentación del pasado mediante el empleo de *flashbacks*.

A modo de conclusión, la autora incide, de una forma más elaborada que en el punto anterior, en las modificaciones que se llevan a cabo en cada adaptación y establece un diálogo entre las cuatro películas. López Rodríguez señala al público como el principal motivo de cambio, es decir, cada producción experimenta una serie de modificaciones atendiendo a las demandas y exigencias de sus espectadores, que vienen condicionadas, a su vez, por el contexto social y económico. Así, la primera versión es una trasposición de la novela de Alcott, mientras que la siguiente es un *remake* de la película anterior y las dos últimas son consideradas una revisión del texto literario con adiciones biográficas de la escritora.

En el siguiente capítulo, Giovanni Caprara arroja interesantísimos datos sobre la serie italiana *El comisario Montalbano* en su artículo «Andrea Camilleri y las reescrituras en la ficción televisiva del comisario Montalbano». Se trata de la única adaptación a la pequeña pantalla que es analizada con detenimiento en este libro, de forma que se puedan abrir nuevas líneas de debate dentro de esa relación entre el medio audiovisual y el literario. Un fenómeno de enorme relevancia investigadora si tenemos en cuenta el innegable auge de producciones televisivas (series y miniseries) que se ha venido experimentando en los últimos años en la industria. Cada vez son más los avances tecnológicos y las formas de contar historias a través de estos, por lo que se amplía la búsqueda de nuevos medios de calidad que atiendan a las necesidades y anhelos del público. Y uno de esos medios es la televisión, como señala Caprara en los primeros apuntes de su artículo: «La pantalla es un elemento muy importante

en la vida diaria, por mucho que nos esforcemos en no reconocerlo, siendo cada vez menos los que leemos y cada vez más los que vamos al cine, o hacemos un uso masivo de la televisión: nos hemos convertido en una sociedad catódica y esto no podemos negarlo» (p. 53).

Tras un exhaustivo repaso de las principales diferencias —el lenguaje y sus símbolos— y aproximaciones — la narratividad y la ficción— entre cine y literatura, desde un planteamiento, en gran medida, semiótico, el autor se centra en el análisis detallado de la adaptación del comisario Montalbano, el célebre personaje de Andrea Camilleri, protagonista de buena parte de su producción literaria. El propio escritor «participó activamente en la puesta en escena de sus novelas, conforme a sus ideas creativas, limando asperezas del texto, poniendo un toque personal en la elección del entorno geográfico y cultural» (p. 47). Como en cualquier transposición, ya sea fílmica o televisiva, hay elementos de la historia que se mantienen y otros que no, que cambian y evolucionan. Por ejemplo, es recurrente la incorporación de subtramas o personajes que no aparecen en la novela con el objetivo de adecuar el producto final al nuevo medio. En el caso de *El comisario Montalbano*, las principales modificaciones son dos: la ambientación, mucho más idílica que en el texto original, y el personaje protagonista, más activo y «heroico» que su homónimo literario. Estos cambios no son un capricho de dirección y guion, más bien son exigencias de un formato que tiene unas limitaciones espaciales y temporales a las que se debe atender expresamente. Luego la reconstrucción de la historia aquí es, además de lograda, necesaria. Así lo demuestra el enorme éxito de la serie, que cuenta con una precuela titulada *El joven Montalbano* donde se narran los primeros años del comisario en Vigèta.

El artículo termina con una serie de breves conclusiones que atañen a todo el trabajo de producción que hay detrás de la serie. Destaca, sobre todo, su elevada calidad técnica, elogiando las decisiones tomadas en lo referente a «la elección de los paisajes, la decisión de utilizar el elemento cultural como factor cognitivo del producto serial y, al mismo tiempo, de la obra de Camilleri» (p. 61). Caprara es consciente y honesto a la hora de señalar la imposibilidad

de adaptar una saga literaria como esta a la pequeña pantalla, pero lejos de condenar esa imposibilidad, devenida del medio audiovisual, celebra las sustituciones que hacen funcionar la trama sin fisuras presentando «una narrativa transmedial que desarrolla los mismos casos desde dos ópticas, que no deben confrontarse, sino contemplarse desde lo que son: dos visiones distintas del comisario» (p. 62). Solo así concebiremos la relación entre audiovisual y literatura lejos de una perspectiva jerarquizadora y prejuiciosa.

La tercera parte del libro está encabezada por el artículo de José Manuel Herrera Moreno «Laforet a ambos lados del Atlántico: *Nada* (Edgar Neville, 1947) y *Graciela* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956)», donde se analizan minuciosamente dos adaptaciones transnacionales de la novela *Nada* de Carmen Laforet: una española, dirigida por Edgar Neville en 1947, y otra argentina, a cargo de Leopoldo Torre Nilsson nueve años después. Esta elección, además de permitir un diálogo entre hipotexto e hipertexto, también establece una relación directa entre ambos hipertextos; una mirada dual a un mismo texto que ofrece una riqueza cultural propicia para nuevas líneas de investigación.

Las dos protagonistas de la novela, Andrea y la casa de la calle Aribau, son trasladadas a la gran pantalla de forma muy distinta en *Nada* y en *Graciela*. En la adaptación de 1947, la joven muestra una madurez y una rebeldía que no tiene Graciela, aunque esto bien podría achacarse a la gran diferencia de edad de las actrices que la interpretaron. Además, Neville presenta a Andrea como una víctima de las circunstancias que adopta el papel de observadora del melodrama familiar, mientras que Graciela es un personaje más activo, más consciente de las decisiones que marcarán su futuro. Por otro lado, en la primera película, «la reducción espacial conlleva también una disminución de personajes y de la trama argumental, de manera que el filme aumenta la capacidad de profundizar en la interioridad de Andrea a través de conversaciones y gestos plenamente cargados de sentido» (p. 71). Asimismo, la casa se vuelve un elemento clave en las acciones de los distintos personajes. En cuanto a la adaptación de Torre Nilsson, «la casa se transforma en metáfora de la decadencia de la sociedad argentina y la historia se (re)construye a través de la

memoria» (p. 72). Igualmente, en la adaptación española los personajes secundarios carecen de relevancia en el avance de la trama, en la argentina tienen mayor complejidad. Sin embargo, las principales diferencias entre ambas adaptaciones radican en el contexto social de cada producción. En *Nada*, debido a la censura, se eliminan dos situaciones de importantísimo valor en la novela: la pobreza y el suicidio de Román, reemplazado por una caída accidental en las escaleras. Torre Nilsson sí se arriesga en sus decisiones al mantener el fatídico desenlace del tío de Andrea y la prostitución de Gloria.

En relación con el estilo visual, ambos directores consiguen plasmar esa atmósfera asfixiante y opresiva dentro de la casa tan importante en la novela. Atmósfera que, por otro lado, condiciona a los distintos personajes que en ella habitan. Esto se consigue gracias a una fotografía y escenografía oscuras, tenues, donde prevalece la sensación de claustrofobia. A través del juego de luces y sombras, la iluminación y los diferentes planos, el espectador intuye el destino de los protagonistas que viven inmersos en su propia miseria.

El enorme trabajo de investigación detrás del análisis que realiza Herrera Moreno queda demostrado con una detallada descripción de ambas películas y la relación que se establece con la novela. Aunque diferentes en cuanto al tratamiento y al planteamiento de algunos componentes, como los personajes principales, tanto Edgar Neville como Torre Nilsson consiguen trasladar el texto literario de Carmen Laforet de forma acertada, atendiendo a las demandas creativas de cada uno y a las limitaciones del contexto social.

El último capítulo de este volumen, «Reescrituras filmicas de Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (Francisco J. Lombardi, 1985) y *Yaguar* (Sebastián Alarcón, 1986)», escrito por Manuel España Arjona, aborda, en primera instancia, la problemática de metodologías como la del *fidelity criticism* o la aproximación *auterista* dentro de los estudios comparatistas actuales. España Arjona afronta desde el enfoque de los *cultural studies* dos adaptaciones de la novela *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa: una homónima dirigida por Francisco J. Lombardi en 1985 (hipertexto A) y *Yaguar* de Sebastián Alarcón, estrenada un año después

(hipertexto B). Para llevar a cabo dicho análisis, el autor se centra en dos elementos clave de la narrativa del escritor peruano como son la estructura verbal y el realismo.

Según España Arjona, la película de Lombardi, cuya filmografía demuestra su enorme interés por la literatura, «peca de varios excesos literarios» (p. 88) que se pueden intuir ya en la propia elección del título homónimo o en un fallido uso de la *voice over* como equivalente de uno de los múltiples narradores de la novela, en este caso el narrador mixto objetivo-subjetivo. Esta técnica con la que el director intenta, de alguna manera, acercar el texto literario y el fílmico no termina de funcionar. Sin embargo, cuando en la película se sirven de mecanismos narrativos cinematográficos propiamente dichos, como son los planos, la música extradiegética, la escenografía o las transiciones, sí se consigue el resultado esperado en el medio audiovisual. A diferencia de la obra original, donde la importancia de la historia recae en el cómo, la película se centra en el qué.

Respecto a la segunda adaptación que se trabaja en el artículo, *Yaguar*, aunque se estrena un año después de la película peruana, Sebastián Alarcón escribe el guion en 1982. Esto quiere decir que es imposible que tome como referente el hipertexto A, por lo que no se puede hablar de un *remake*, sino de una adaptación de la novela de Vargas Llosa. El director se encuentra entonces viviendo en la URSS, por lo que los actores que aparecen son rusos y el idioma empleado es el eslavo. A pesar de esto, y gracias al trabajo de diseño artístico, se introducen numerosos elementos que hacen creer que la localización donde se está rodando la película es Chile. Las distintas modificaciones que se realizan desde dirección —condicionadas por la censura del país— son acertadas: si antes hablábamos de que Lombardi decide mantener el título del texto literario, Sebastián Alarcón elige *Yaguar* para, al final de la película, revelar que el verdadero protagonista de la historia es, precisamente, Jaguar.

A modo de conclusión, el autor menciona las principales diferencias entre el hipertexto literario y los hipertextos fílmicos (A y B), dilucidando en si las modificaciones que se realizan son o no acertadas para el correcto desarrollo de una historia tan compleja como la que se narra en *La ciudad*

RESEÑAS

Entreculturas 13 (2023) pp. 169-175

y los perros. Asimismo, aclara la no correlación entre el hipertexto A y el hipertexto B, si tenemos en cuenta los años en los que se empiezan a gestar los guiones de ambas películas.

Por todo lo expuesto hasta aquí, *De la novela al cine y a la ficción televisiva* es un lugar de encuentro entre diferentes perspectivas en relación con la dialógica de la adaptación. Este volumen, por su pluralidad y heterogeneidad, se convierte en un libro de gran importancia dentro del

ámbito del cine y la literatura. El común denominador de los cinco ensayos que componen el libro es el estudio de diferentes adaptaciones de un mismo texto que encierran en su interior múltiples posibilidades de futuras líneas de investigación. Cada vez son más las reescrituras, tanto en el cine como en la televisión, que piden ser atendidas como se merecen: cuestionando la aporía de la superioridad del texto literario frente al filmico.