

MALPARTIDA, Rafael y CAPRARA, Giovanni (eds.). *De la novela al cine y a la ficción televisiva. Adaptaciones múltiples y nuevas vías de estudio*. Granada: Comares, 2022, 103 pp.

La consolidación del cine y las series televisivas como medios artísticos de pleno derecho ha propiciado la expansión de la ficción literaria, transmutada en forma de adaptaciones y sus posibles *remakes*. Con base en esta premisa, Rafael Malpartida y Giovanni Caprara han coordinado este libro, *De la novela al cine y a la ficción televisiva. Adaptaciones múltiples y nuevas vías de estudio*, publicado por la editorial Comares en el marco del proyecto de investigación *Reescrituras de la novela en el cine y la ficción televisiva*.

En la introducción, «Nuevas miradas a las adaptaciones múltiples», los coordinadores presentan los contenidos del volumen y especifican su objetivo principal: «determinar qué relaciones guardan los nuevos textos audiovisuales con la obra de origen y entre ellos mismos» (p. 1). Con tal fin, incluyen una primera parte, «Cuestiones metodológicas y corpus de estudio», a cargo del propio Rafael Malpartida; una segunda, «Reescrituras de la novela en diálogo permanente», integrada por los trabajos de Miriam López Rodríguez y el mismo Giovanni Caprara; y una tercera, «Miradas duales a un mismo texto», constituida por los estudios de José Manuel Herrera Moreno y Manuel España Arjona. Cierra la publicación un

apartado con algunas notas biográficas sobre cada uno de ellos.

La aportación de Malpartida lleva por título «*Remake, readaptación y adaptación compuesta*»: deslinde de tres conceptos para el estudio de las relaciones entre la novela, el cine y las series televisivas» (pp. 7-27). Si bien parte, amparándose en Zecchi, del razonamiento –cuando menos discutible– de que «las adaptaciones [] forman parte de la recepción de una obra literaria de manera indisoluble» (p. 8) (basta leer una obra literaria sin saber de sus adaptaciones, o incluso conociéndolas pero no consumiéndolas, para comprometer esta idea), resulta valiosa la delimitación que propone de los conceptos *remake*, *readaptación* y *adaptación compuesta*. De este modo el autor solventa la vaguedad con que en ocasiones se aplican estas nociones, pues, como argumenta, un *remake* está basado en una adaptación previa del texto literario y no directamente en este, e incluso puede haber adaptaciones compuestas que consideren ambas fuentes a la vez. No menos estimables son las dos tablas de adaptaciones y *remakes* múltiples que ofrece, cada una con más de veinte novelas (*Grandes esperanzas*, *Heidi* o *Pedro Páramo*, por mencionar tres) y sus respectivas versiones en el cine y/o las series televisivas (pp. 14-24). Como corolario de todos los casos recogidos, aparecen distintos desafíos interpretativos que Malpartida hace constar en el último apartado, tales como estudiar

adaptaciones dentro de la propia literatura, prestar atención a los cambios de género y al tránsito a la animación en ciertas adaptaciones o introducir dos nuevos conceptos, *reboot* y *crossover*, con sus consiguientes casos propios (pp. 24-26). Esta línea de investigación, termina advirtiendo el autor, requiere «un considerable esfuerzo» (p. 26), por lo que conviene sentir entusiasmo por el objeto de estudio.

El primer trabajo de la segunda parte es «Las adaptaciones cinematográficas de *Mujercitas* de Louisa May Alcott» (pp. 31-45), en el que López Rodríguez toma como punto de partida la novela decimonónica de la escritora estadounidense. Lejos de desdeñarla en favor de sus adaptaciones al cine, dedica el primer apartado a explicar con detalle cómo se gestó la obra, que concibe como «una “adaptación” edulcorada» (p. 32) de la propia vida de Alcott. A las modificaciones de este proceso de ficcionalización atiende minuciosamente la autora no solo con referencia al libro, sino también a las cuatro adaptaciones cinematográficas analizadas: las de 1933, 1949, 1994 y 2019. Constata diversas transformaciones de guion en las películas con respecto a la novela, como la supresión de escenas (especialmente la última del texto literario), la «simplificación» (p. 41) del personaje de la Sra. March o la importancia concedida a la escritura como medio de expresión femenina en su contexto de producción primigenio. Resalta también cambios en

aspectos no textuales, como la elección del reparto (tan solo Katherine Hepburn encaja algo más con la Jo March creada por Alcott [p. 42]) o, sobre todo, los retoques en decorados y vestuario para reducir, especialmente en las versiones de 1933 y 1949, la sensación de dificultad económica plasmada en la novela, ya de por sí dulcificada por Alcott en relación con su familia (pp. 43-44). El de López Rodríguez es, en suma, un trabajo concienzudo del que se desprende un conocimiento del tema más que notable.

Se incluye también en esta sección el capítulo de Giovanni Caprara, «Andrea Camilleri y las reescrituras en la ficción televisiva del comisario Montalbano» (pp. 47-66). El investigador, que tuvo ocasión de dialogar en numerosas ocasiones con Camilleri, pone aquí en común la narración literaria con la exitosa serie televisiva, que considera además de gran calidad. Se trata de un caso particularmente destacable porque, por un lado, «[l]a serie televisiva interpreta el proyecto tal y como lo concibió Camilleri» (p. 49) y, por otro lado, este «ha escrito sus novelas al estilo del guion cinematográfico» (p. 50); en otras palabras, la escritura misma de las novelas ha estado orientada hacia su versión televisiva, que además ha dado a conocer las primeras. Esto no implica, sin embargo, que no haya diferencias semánticas entre una y otra narración; por indicar dos de las variantes señaladas por el autor, el comisario es un

personaje más orientado a la acción en la serie de televisión y «más relajado» (p. 56) en el texto literario, y el ambiente de la ciudad inventada de Vigàta (representación del Porto Empedocle natal del autor [p. 58]) resulta «más exótico» (p. 57) en la adaptación audiovisual. Hay que tener en cuenta, asimismo, la necesidad inevitable de reducir los tiempos de los capítulos televisivos con respecto a los literarios, mucho menos restringidos por el formato en este sentido (p. 60). El comparatismo está abordado con rigor por parte de Caprara, que incluye, además, un meritorio «interludio metodológico» en el que discurre sobre las trasposiciones de la literatura al cine desde una perspectiva semiótica general, abogando por reconocer «la narratividad» y «la ficción» como dos bases fundamentales desde las que atender a sus respectivas especificidades.

Ya en la tercera parte del volumen aparece la investigación de Herrera Moreno, «Laforet a ambos lados del Atlántico: *Nada* (Edgar Neville, 1947) y *Graciela* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956)» (pp. 69-83). Como refleja el propio título, se trata de un estudio sobre dos adaptaciones cinematográficas de *Nada*: una, la dirigida por Neville, más cercana –aun con variaciones– al texto original (no en vano la propia Laforet colaboró en cierta medida en el proyecto), y otra, la de Torre Nilsson, menos conocida y bastante más distanciada de la novela. El

autor se centra principalmente en elementos temáticos, tales como la ambientación, el hambre (tan presente en la novela como ausente en las películas), el suicidio de Román (sustituido por un accidente en la cinta de Neville y mantenido en la de Torre Nilsson) (pp. 74-75) o el anclaje temporal de la trama. No obstante, comenta también otros aspectos puramente cinematográficos, como los tipos de plano utilizados y su vinculación con el contenido o la relevancia de las películas en las carreras artísticas de uno y otro director. Aunque quizá se echa en falta una estructura interna del trabajo más nítida, la información aportada es clara en todo momento y la labor de documentación bibliográfica, de crítica tanto literaria como, especialmente, cinematográfica, es digna de mención.

Completa esta última parte el trabajo de España Arjona titulado «Reescrituras fílmicas de Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (Francisco J. Lombardi, 1985) y *Yaguar* (Sebastián Alarcón, 1986)» (pp. 85-99). Defendiendo una aproximación sin prejuicios hacia las versiones audiovisuales de obras literarias y basándose en los presupuestos teóricos de Genette y Malpartida, el autor examina dos hipertextos fílmicos de *La ciudad y los perros*, novela de Vargas Llosa (rica en innovaciones narrativas y formalmente compleja) a la que dedica un apartado inicial (pp. 86-88). La primera película, dirigida

por Lombardi, supone una simplificación de la diégesis literaria al intentar recrear el narrador mixto-subjetivo con una voz *over* que España Arjona tacha de «recurrente y fallida» (p. 97), si bien «gozó de una excelente acogida de crítica y público» (p. 88). Mucho menos conocido es el segundo filme, dirigido por Sebastián Alarcón, que introduce tres líneas narrativas (pp. 94-95); lleva la historia al Chile de Pinochet, y crea, según el investigador, un «artefacto moderno» y «más interesante artísticamente» (p. 97). Considera, por último, poco probable que la cinta de Sebastián Alarcón se basara

en la de Lombardi, más allá de una escena coincidente.

El libro reseñado conforma, en síntesis, un compendio sólido sobre las relaciones entre literatura, cine y series televisivas. Aun siendo de una extensión más bien reducida, contribuye al desarrollo de esta línea de investigación tanto con metodología como con estudios de caso. Es sin duda un volumen que se debería tener presente a la hora de ejercer el comparatismo, cada vez más fecundo, entre estas artes.

Álvaro PINA ARRABAL
Universidad de Cádiz