

Literatura en *streaming*:

Adaptación literaria en las series de TV españolas (2020-2024)

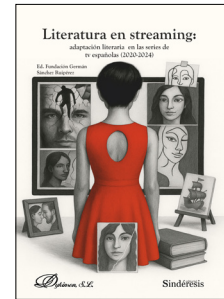
Fundación Germán Sánchez Ruipérez

Editorial Dykinson-Sindéresis

Madrid, 2025

210 pp.

ISBN: 979-13-70064-20-4



Aunque probablemente desconocido para la mayoría de los consumidores de series televisivas, Pedro Sangro es un referente indispensable para la ficción audiovisual española reciente sin el cual cualquier ejercicio que aspire a explicarla (bien) nace abocado al fracaso por incompleto. Catedrático de Lenguaje y Narrativa Audiovisual en la Universidad Pontificia de Salamanca, Sangro ha cosechado un puñado no menor de méritos notables –baste ver sus títulos sobre el montaje cinematográfico–; pero, de todos ellos, quizá el más influyente fue su pionero convencimiento, allá en el amanecer de este siglo, de que las aulas universitarias podían convertirse en punto de encuentro para los creadores audiovisuales que estaban inventándose una industria que (aún) no lo era.

Allí, pensó Sangro, reflexionarían sin las urgencias consustanciales a su medio de trabajo mientras otros creadores, los futuros, se irían fogueando en el oficio amparándose en la experiencia de los primeros. Quizá el suyo no sea, ya digo, un nombre conocido para el espectador medio –a quien tampoco conviene entronizar, como [dicen que sugirió soezmente David Simon](#) (su comentario se refirió, en realidad, al “*casual viewer*”, al espectador poco atento)– pero este anonimato es mucho menor entre los creadores, que (re)conocen su papel central en el nacimiento de esos semilleros universitarios de ficción tan normalizados hoy en día.

Literatura en Streaming: adaptación literaria en las series de tv españolas (2020-2024) se beneficia de esa misma capacidad de Sangro para aglutinar mentes brillantes a las que provee de espacios distendidos donde brota la reflexión pausada, excepcional en los tiempos que corren. El volumen, editado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, concita a un grupo de estudiosos del audiovisual que se entregan con fruición indisciplinada a discutir sobre las líneas –a veces borrosas; en ocasiones, más claras– entre la ficción literaria y la audiovisualmente seriada. Es una reunión, como relata el propio Sangro en la introducción del libro, de “un exclusivo conjunto de especialistas en la materia del análisis de series de TV que, de forma coordinada, han trabajado sus textos mirando siempre por el retrovisor a la obra literaria de las que las distintas series escogidas han partido”. El gran favorecido, claro, es el lector, por cuyos ojos desfila una retahíla de títulos que invitan a ser vistos por quienes no lo han hecho ya y disfrutados entre quienes sí.

La precaución es obligada, eso sí, si se quieren evitar destripes indeseados. Los capítulos bucean sin miramientos entre argumentos y giros tanto de las series como de los libros que las inspiran: no hay gloria analítica sin disección. Pero, incluso si no se han consumido las obras en cuestión, el lector puede acercarse exploratoriamente al índice para sugerirse un visionado previo de los títulos que le despierten curiosidad: quedaría así plantada también la recompensa de una posterior lectura

comentada, una suerte de cinefórum autorregalado que nunca está de más ahora que tanto se estila el consumo acelerado.

Ayuda también que el libro funcione como una de esas antologías televisivas que predominaron en la segunda mitad de los años 50, en las que los capítulos permitían un visionado independiente por su naturaleza autoconclusiva; pero generaban reflexiones más profundas cuando se acababa viendo el conjunto porque se vislumbraba un sutil hilo temático que los unía a todos. En *Literatura en streaming*, el elemento conector podría ser perfectamente la voluntad compartida por todos sus autores de trascender el visionado o la lectura superficiales y enrollar en el empeño a cuantos lectores sea posible.

Frente al conformarse industrial de quienes consumen resúmenes audiovisuales de películas y series –eso sí que es ficción de verdad–, queda el placer, como decía el maestro Scorsese, de involucrarse en la obra, dejar que el cerebro celebre la experiencia de lo visto durante un tiempo indefinido. A esa escuela, hoy contracultural, que se resiste a lo epidérmico, se adscribe sin duda este libro. Lo hace, además, en la convicción de que, como escribe Miguel Ángel Huerta en su análisis de *Nos vemos en otra vida*, “mientras los medios se han dejado llevar por la mercantilización del *infoentretenimiento*, algunas series se expanden como una exploración estética e intelectualmente rica de realidades políticas, culturales y sociales”. El libro casi homónimo de Manuel Jabois (*Nos vemos en esta vida o en la otra*) sobre el que los hermanos Cabezudo crearon la serie que desmenuza Huerta remite, de hecho, al “yo más periodístico” de Jabois, “un estilo seco, frío, desapasionado”. Esto presenta estimulantes desafíos que no parecen serlo tanto en la obra literaria. Que el quinceañero *Baby* acabe hablando con el Jabois periodista se acepta como más natural en el libro porque la realidad así lo dicta, pero la obra audiovisual no solo convierte al Jabois narrador del libro en otro personaje más, sino que los hermanos Cabezudo entienden la necesidad de forjar una curiosidad en *Baby* que desemboque en confianza hacia el

periodista. Se idea así un vínculo futbolístico que brota de una anécdota real: el himno de la Décima Copa de Europa del Real Madrid que escribió Jabois es lo que descorchará el relato de alguien que, en principio, no quería hablar.

El diablo está en los detalles, que dirían en la Pérfida, y es por ello que los analistas de *Literatura en streaming* se empeñan en que se escapen los menos posibles. Y no es una cuestión anecdótica: el detalle es la puerta que desemboca en una comprensión más profunda de lo que sucede en la pantalla, del sentido mismo, en fin, del relato audiovisual; donde ni lo mostrado ni, con frecuencia, lo deliberadamente omitido visual o sonoramente es contingente (más bien, prosiguiendo el razonar del entusiasta aldeano de *Amanece que no es poco*, es siempre necesario). En su análisis de *Reina Roja*, por ejemplo, Pedro Sangro explica cómo una de las conversaciones entre Antonia Scott y Jon Gutiérrez sucede nada casualmente “al pie de la escultura en bronce que representa a los inmortales personajes del Quijote del monumento-homenaje a Miguel de Cervantes situado en la plaza de España de Madrid”. El detalle trasciende la anécdota porque define visualmente las coordenadas en las que se está forjando la relación entre los dos personajes.

La conversación con los textos que preceden a las series comentadas es orgánica y transversal al libro, desnudando así las imbricaciones no siempre intuitivas que exige la adaptación. Son, en efecto, dos lenguajes de aparente similitud porque en ambos hay personajes con (casi siempre) los mismos nombres cuyo pulular diegético descansa en rellanos dialógicos. Hay, de hecho, ejemplos de adaptaciones que aspiran a la máxima fidelidad, como apunta Irene Raya en su análisis de *Ni una más*, serie de Netflix que adapta el título homónimo de Miguel Sáez Carral: “*Ni una más* constituye un ejemplo claro de transposición. Esto se debe a que muestra un interés evidente por realizar una adaptación fiel, en la que los cambios son mínimos”. Pero, incluso en este caso, “es inevitable que haya discrepancias de enunciación derivadas de las cualidades de los

distintos medios”. Efectivamente, lo literario y lo audiovisual son dos formas de expresarse tan diferentes que su acompañamiento está plagado de dificultades y ahí *Literatura en streaming* se vuelve aún más relevante.

Pese a que existe una columna vertebral de problemas recurrentes, hay material específico de cada serie para entretenerse en los problemas puntuales de cada una de ellas. Es interesante, por ejemplo, por la peculiaridad del desafío adaptativo que aborda en su análisis Juan Medina-Contreras, el caso de *El inocente*, novela de misterio del escritor estadounidense Harlan Coben adaptada para Netflix por el director español Oriol Paulo. Se trata de una historia inicialmente ideada (y discurrida) en suelo americano que Paulo ha de adaptar a la realidad española; empresa que, para Medina-Contreras, “no es solo geográfica. También supone una revisión profunda de todo el marco policial además de la legislación penal, elementos de relevancia tanto para la trama principal como para el desarrollo de los personajes de ambas obras”.

Pero, incluso desarrollándose el material diegético en el mismo universo geográfico, los desafíos se suceden. En *Reina Roja*, por ejemplo, Sangro habla de la utilización intencional del montaje como sustitutivo del narrador omnisciente tan habitual en la escena literaria y mucho menos natural en lo cinematográfico. Este aspecto, el encaje audiovisual de los narradores, atraviesa varios de los capítulos de *Literatura en streaming*. Asunción Escribano cuenta a este respecto, por ejemplo, que la adaptación de *Inés del Alma a Mía*, pese a recoger “con gran fidelidad el carácter del personaje novelesco” y que “el personaje de Inés Suárez como cronista” tenga “un papel destacado que hace patente su función como testigo de los eventos que marcaron los eventos que marcaron la conquista de Chile”, no alcanza “la riqueza de matices y reflexiones que incluye la novela, donde el metalenguaje y la reflexión sobre el

proceso escritural adquiere, en algunos momentos, un protagonismo extremo que no se manifiesta con igual presencia en la adaptación”.

No hay que olvidar tampoco que, hasta cuando se da un intento elevado de fidelidad, en última instancia quienes trabajan son dos creadores produciendo dos obras diferentes: incluso alrededor de la misma historia, muy seguramente su mirada se detendrá en cosas distintas. Ocurre, por ejemplo, con la disposición temporal de *La pasión turca*, que analiza Ernesto Pérez Morán: “la serie, como la película de Vicente Aranda y contrariamente a la manera de inaugurarse la novela, arranca en el presente, proponiendo una estructura retrospectiva con vueltas cada cierto tiempo a un presente que supone una novedad y adelanta los grandes cambios operados”.

Algo similar ocurre en *Patria*, la serie de HBO creada por Aitor Gabilondo sobre la base del éxito literario del mismo nombre de Fernando Aramburu. Ignacio Lasierra –que muy en la línea de lo apuntado antes recuerda, parafraseando a Hermoso, cómo “Aramburu se mantuvo en todo momento al margen del proyecto televisivo y le dijo a Gabilondo: ‘Yo ya hice mi novela, ahora haz tú tu serie’” – explica en su análisis que “a diferencia de la novela, Gabilondo elige comenzar la serie centrándose en el atentado, como forma para capturar la atención del espectador desde los primeros minutos”, lo que resulta llamativo porque “en la novela, Aramburu tarda en abordar este momento, de forma directa, casi 400 páginas. Las primeras escenas de *Patria* se pueden leer en la novela en el capítulo 76”.

Lo audiovisual va forjándose, aprendemos en *Literatura en Streaming*, en función de las exigencias de las historias que le anteceden y de la personal mirada de sus (re)creadores. Así se entiende, por ejemplo, que Amenábar no pensase en una serie inicialmente cuando se decidió a abordar la adaptación del cómic de Paco Roca *El tesoro del cisne negro*, que en su formato televisivo (la primera incursión seriada del director de *Tésis*)

se llamó *La Fortuna*. “La historia fue lo que me dio el formato, no estaba buscando hacer una serie realmente”, dijo el director de *Abre los ojos*, según cuenta Diego Matos en su análisis de la miniserie. A veces, y no pocas, estos escorzos reinterpretativos crean nuevas obras de culto; y a veces incluso se da el caso, como dice María Marcos a propósito de la adaptación

televisiva de *La chica de la nieve* –basado en el éxito de ventas de Javier Castillo–, de que de un “*bestseller* (malo)” pueda salir “una serie (buena)”. Lo inapelablemente disfrutable, en todo caso, es la lectura de este volumen.

Roberto Gelado Marcos
Universidad CEU San Pablo