



El tiempo entre medios

Un análisis de la adaptación de la novela *El tiempo entre costuras* a la serie televisiva

Maria Borgström

Abstract

I den här uppsatsen görs en analys baserad på adaptationsteori av boken och serien med samma namn nämligen *El tiempo entre costuras*. Genom att använda funktioner inom adaptationsteorin analyseras materialet med målet att svara på frågorna hur den formella strukturen av boken och serien skiljer sig åt, hur några av huvudpersonerna har anpassats från boken till serien, om några exakta fraser från boken kan återhittas i serien samt hur två olika scener från boken har adapterats i serien. Analysen visar t.ex. att den generella strukturen på boken och serien inte är den samma samt att de kardinalfunktioner som hittats i boken också återfinns i serien och generellt sett har adaptationen från boken till serien skett i enlighet med teorin.

Nyckelord:

Transferencias, funciones cardinales, catalizadores, índices propios, informantes

Índice

1	Introducción	5
1.1	Objetivo	5
1.2	Estado de la cuestión y el aporte del trabajo	6
1.3	Disposición.....	6
2	Material, delimitaciones, método y teoría.....	8
2.1	Material.....	8
2.2	Delimitaciones del trabajo.....	8
2.3	Método.....	9
2.4	Teoría.....	9
2.4.1	<i>Terminología</i>	10
2.4.2	<i>Transferencia y adaptación</i>	12
3	Resultado.....	14
3.1	Papeles principales	14
3.1.1	<i>Sira Quiroga</i>	14
3.1.2	<i>Comisario Claudio Vázquez (don Claudio)</i>	15
3.1.3	<i>Candelaria</i>	15
3.1.4	<i>Sumario</i>	15
3.2	Las escenas	16
3.2.1	<i>En la cafetería con Ramiro Arribas</i>	16
3.2.2	<i>Cuando Sira empezó a coser de nuevo</i>	18
3.2.3	<i>Sumario</i>	19
3.3	Transferencias directas y otros aspectos identificados	19
3.3.1	<i>Transferencias directas</i>	19
3.3.2	<i>Otros aspectos identificados</i>	20
3.3.3	<i>Sumario</i>	20
4	Conclusión.....	21
4.1	Discusión y trabajo futuro	21
	Bibliografía	24

1 Introducción

¿Quién no ha dicho que la novela era mucho mejor que la película, o viceversa? Por supuesto estas preguntas son muy subjetivas y no vamos a poder responderlas en esta tesis, sin embargo disponiendo de dos medios diferentes, la literatura escrita y la serie actuada, con una misma trama y tanta ovación, resulta pertinente investigar la teoría implicada en la traducción de un medio a otro, es decir la teoría de la adaptación, y hacer un análisis capturando dichas adaptaciones.

La novela *El tiempo entre costuras* de María Dueñas fue publicada en 2009 y se estrenó cuatro años después como serie de televisión producida por Boomerang TV (Antena 3a). La protagonista principal, una joven modista, se llama Sira Quiroga y la trama se desarrolla durante los años de la Guerra Civil española, no sólo en España sino también en Portugal y Marruecos. La trama captura la vida de la protagonista, con sus decisiones que la llevan por situaciones de amor, acción, dolor y humor, por mencionar algunos aspectos.

La serie tuvo sin duda mucho éxito, contando con más de cinco millones y medio de espectadores durante su episodio final, se hizo un récord histórico (Antena 3b). Asimismo la novela, antes del estreno de la serie, contaba con un millón de ejemplares vendidos en España (Antena 3a).

1.1 Objetivo

El principal objetivo o finalidad de esta tesis es la de investigar el proceso de adaptación entre la novela y la serie. Se analizarán las obras conforme a la teoría expuesta más adelante y como mínimo el análisis debe responder a las siguientes preguntas:

- I. ¿Cómo se diferencia la estructuración formal entre los dos medios?
- II. ¿Cómo se ha adaptado a la protagonista y a otros dos papeles principales?
- III. ¿Es posible identificar algunas transferencias directas de la novela a la serie?
- IV. ¿Qué adaptaciones están hechas para la serie de dos escenas elegidas de la novela?

1.2 Estado de la cuestión y el aporte del trabajo

Antes de desarrollar el análisis principal de esta tesis, un sondeo del estado de la cuestión ha sido ejecutado. La meta de dicho sondeo ha sido la de buscar previas investigaciones tocando el presente tema de adaptación y conjuntamente comprobar la característica única de nuestro objeto de estudio, es decir que nadie ya haya hecho un análisis como éste de *El tiempo entre costuras*. Esta búsqueda de literatura ha sacado a relucir otras tesis tratando diferentes obras como, por mencionar algunas, *Sherlock Holmes* (Linder), *The Golden Compass* (Hagström) y *Brokeback Mountain* (Westergård). La tesis que analiza *Brokeback Mountain*, entre otras, revela el hecho de que el objeto de estudio (es decir *Brokeback Mountain* en este caso) ha sido analizado en previas investigaciones. Por el contrario, según la extensión de esta búsqueda literaria, no se ha encontrado ninguna otra tesis analizando el aspecto de la adaptación de *El tiempo entre costuras*. Este último descubrimiento motiva y confirma el aporte de este trabajo.

El análisis de Hagström de *The Golden Compass* se basa en el estudio de funciones narrativas e investiga la cuestión de cuánto una historia adaptada puede cambiar antes de ser una historia completamente nueva (Hagström 5). Hagström ha averiguado que el orden de la historia está cambiado y que importantes partes de la novela no aparecen en la película (Hagström 12). Una de las conclusiones del análisis de Hagström subraya lo inesperado de los finales de los dos medios analizados, es decir en la novela y la película, son diferentes (Hagström 14-15).

1.3 Disposición

Este primer capítulo, Introducción, sirve para guiar la atención hacia el objeto de estudio elegido y así mismo presenta el objetivo principal del trabajo. Pero además este capítulo captura el estado de previas investigaciones tratando el tema, dando motivación a la importancia de este trabajo.

El segundo capítulo presenta el material, las limitaciones y el método. Para facilitar la lectura y la comprensión de este trabajo también se incluye una introducción más

elaborada a la teoría principal, es decir la teoría de la adaptación, conteniendo los conceptos y la terminología usados para el análisis y el resultado.

El capítulo 3 contiene los resultados del análisis de esta tesis.

Finalmente el capítulo 4 presenta las conclusiones del trabajo respondiendo a las preguntas de los objetivos de la tesis con base en los resultados del análisis. Adicionalmente se pueden encontrar sugerencias para futuros estudios e ideas para elaborar este trabajo.

2 Material, delimitaciones, método y teoría

2.1 Material

Los objetos de estudio de este trabajo son la novela *El tiempo entre costuras* (Dueñas) y la serie televisiva con el mismo nombre *El tiempo entre costuras* (Mercero, Peñafiel y López Amado). La serie está dirigida por Iñaki Mercero, Iñaki Peñafiel y Norberto López Amado y los guionistas son Susana López, Alberto Grondona y Carlos Montero. La protagonista, Sira Quiroga, está interpretada por Adriana Ugarte, Candelaria por Mari Carmen Sánchez, Comisario Claudio Vázquez (don Claudio) por Francesc Garrido y Ramiro Arribas por Rubén Cortada, por mencionar algunos de los actores y actrices de la serie.

La novela tiene 638 páginas, 69 capítulos y está dividida en cuatro partes. Del capítulo 1 al 15 se encuentra la primera parte, del capítulo 16 al 32 la segunda, del capítulo 33 al 43 la tercera y del capítulo 44 al 69 la cuarta. La serie consta de 853 minutos, divididos en once episodios, es decir cada episodio es de más o menos una hora y media. Es evidente que la estructuración formal de los dos medios no es la misma, la división de las partes o los capítulos no coinciden directamente con los episodios de la serie.

2.2 Delimitaciones del trabajo

Tomando en cuenta que los personajes se presentan al principio de la historia y por no revelar como acaba la trama y para quizás dejar ganas a quien lea este trabajo de leer la novela o ver la serie, hemos elegido delimitar el análisis a la primera parte de la novela. Las limitaciones son:

- 1) Sólo la primera parte de la novela forma parte del material analizado (que corresponde a los dos primeros episodios enteros y además a un tercio del tercer episodio de la serie)
- 2) La protagonista y dos personajes más serán analizados:

- Sira Quiroga (protagonista)
 - Comisario Claudio Vázquez (don Claudio)
 - Candelaria
- 3) Dos escenas serán investigadas, elegidas por sus buenos ejemplos de las funciones de la teoría:
- En la cafetería con Ramiro Arribas
 - Cuando Sira empezó a coser de nuevo

2.3 Método

El análisis de este trabajo estará basado en los conceptos de adaptación presentados en esta sección. El primer paso del análisis será el de hacer una breve comparación de la estructuración formal, es decir páginas y capítulos equivalente a minutos y episodios. En cuanto tengamos las diferencias formales, haremos el análisis de los personajes elegidos y después elegiremos dos escenas para el análisis principal. Al final investigaremos si hay transferencias directas y otros aspectos oportunos de destacar.

2.4 Teoría

La teoría que se expone en este trabajo es la teoría de la adaptación y los primeros libros de los que tratan del tema son de los años cincuenta, incluyendo nombres de autores importantes como por ejemplo André Bazin y George Bluestone con su *Novels into Film* (Aragay 12).

Las adaptaciones se hacen de un medio a otro, donde el primer medio puede ser escrito, como por ejemplo una novela, y el segundo una serie televisiva, como en este caso, pero también otros medios existen como obras teatrales o juegos de ordenador, por mencionar algunos.

Por supuesto hay muchas razones para hacer una adaptación de un medio a otro, razones económicas o razones artísticas por ejemplo. Independientemente del motivo por el cual

se hace la adaptación, este es un acto de apropiar o reciclar, y siempre hay un doble proceso de interpretación para crear algo nuevo (Hutcheon 20). Hutcheon hace la comparación con adaptación y evolución, las historias se cuentan otra vez de una manera diferente en un medio nuevo y en un entorno cultural nuevo, como genes, y se adaptan a los nuevos entornos a través de mutación, sus proles o sus adaptaciones. Y los más tenaces sobreviven; florecen (Hutcheon 32).

Al principio del desarrollo de la teoría de la adaptación una discusión común fue la cuestión de la “fidelidad”, es decir realizar la adaptación siendo fiel al medio fuente. Brian McFarlane anota que la fidelidad puede ser una opción útil para las personas haciendo una película y un criterio de evaluación para el crítico (McFarlane 8). McFarlane añade que Morris Beja fue una excepción en lo que se refiere a la fidelidad cuando empezó a cuestionar en su *Film & Literature*: ¿Qué relación debe de tener una película con la fuente original?, ¿Debe de ser “fiel”?, ¿Puede ser fiel? y ¿Fiel a qué? (McFarlane 9). McFarlane continúa contando que las ideas más modernas de intertextualidad representan un impluso más sofisticado en relación con la adaptación, pensando en la novela original como un recurso (McFarlane 10). Al tener estas primeras concepciones McFarlane redefine las ideas y presenta un nuevo enfoque, basado en la narración.

McFarlane identifica funciones narrativas y tipos de adaptaciones. Se puede distinguir entre elementos en el primer medio que pueden ser directamente transferidos a otros medios, pero otros, normalmente elementos más complejos, tienen que ser adaptados y por motivos de poder dar al lector una introducción más elaborada de estos conceptos el siguiente subcapítulo está totalmente dedicado a la introducción a esto.

2.4.1 Terminología

Este subcapítulo presenta una breve introducción al tema de la adaptación, enfocado a la terminología, basado en los conceptos presentados por Brian McFarlane en la primera parte de su libro *Novel to film* (McFarlane). Para más profundización, véase el libro directamente.

McFarlane demuestra que la base esencial es distinguir entre lo narrativo y lo enunciado (McFarlane 20), es decir:

- (i) entre los elementos de la novela original que son transferibles porque no dependen de uno u otro sistema semiótico, es decir, lo *narrativo*.
- (ii) entre los elementos que implican adaptaciones complejas porque sus efectos son muy dependientes del sistema semiótico en el cual son manifestados, es decir lo *enunciado*.

Generalmente con esta división se pueden identificar elementos que se transfieren y elementos que se adaptan. McFarlane hace énfasis en las funciones narrativas para poder distinguir entre los elementos y presenta las definiciones de Roland Barthes (McFarlane 13). McFarlane expone los dos grupos de funciones narrativas de Barthes; distribucionales e integracionales, a las cuales pone los nombres de funciones propias e índices. La primera función mencionada, funciones propias, se refiere a actos y eventos, tipo “horizontales”, y se puede decir que hace alusión a la función de *hacer*. La segunda función, índices, denota un concepto más difuso, una función necesaria para el sentido de la trama y captura por ejemplo información psicológica relacionada con los personajes. Los índices son de tipo “verticales” y se puede decir que refieren a la función de *ser*. A continuación McFarlane anota que Barthes subdivide las funciones propias en funciones cardinales y catalizadores. Las funciones cardinales son acciones o hechos que abren caminos que dan consecuencia al desarrollo de la trama y son transferibles. Las funciones cardinales son fundamentales en la discusión de la fidelidad. De quitar o alterar una función cardinal, por ejemplo de proveer un fin alegre en vez de un fin sombrío, puede provocar deslealtad popular e indignación de los críticos (McFarlane 14). Favorablemente se debe intentar preservar las más grandes funciones cardinales para poder hacer una adaptación fiel. Una manera de deformar las funciones cardinales es usar catalizadores, es decir hechos o actos pequeños que complementan y sirven como auxiliares a los cardinales. Ni los cardinales ni los catalizadores son dependientes de lenguaje, es decir son hechos o cosas que se hacen, no algo dicho, y por ello pueden ser directamente transferidos de un medio a otro. Entre las funciones cardinales Barthes hace una subdivisión a índices propios e informantes (McFarlane 14). Los informantes pueden ser

directamente transferidos ya que se relacionan con información pura de hechos con significados directos e incluyen información como nombres, edades, profesiones etcétera. Por el contrario, los índices propios se asocian a conceptos como personajes y ambiente, y éstos están ampliamente abiertos para ser adaptados (McFarlane 13-15).

La terminología básica de las funciones narrativas explicada anteriormente se ve recapitulada en la Tabla 2.4.1: Funciones narrativas.

Distribucionales	Funciones propias <ul style="list-style-type: none"> • "Horizontales" • Acciones y eventos • Lineales • <i>Hacer</i> 	I. Funciones cardinales <ul style="list-style-type: none"> • Acciones que abren caminos que dan consecuencias al desarrollo de la trama • Deben de ser guardadas para poder hacer una adaptación fiel • Independientes del lenguaje 	→ Transferir
		II. Catalizadores <ul style="list-style-type: none"> • Pequeños hechos o acciones • Complementan y auxilian a las funciones cardinales • Independientes del lenguaje 	→ Transferir
Integracionales	Índices <ul style="list-style-type: none"> • "Verticales" • Sentido de la trama • Información psicológica • <i>Ser</i> 	III. Informantes <ul style="list-style-type: none"> • Información pura de hechos con significados directos • Nombres, edades, profesiones 	→ Transferir
		IV. Índices propios <ul style="list-style-type: none"> • Personajes • Ambientes 	→ Adaptar

Tabla 2.4.1: Funciones narrativas

2.4.2 Transferencia y adaptación

2.4.2.1 Transferencia

Al considerar lo que puede ser transferido de una novela a una filmación, ha de empezarse con la repartición entre lo narrativo (lo que debe ser transferido) y lo enunciado (lo que no puede ser transferido), explicado en el capítulo 2.4.1. La identificación de las funciones propias es esencial en la búsqueda de lo que se puede transferir así como la subdivisión de las funciones cardinales.

2.4.2.2 Adaptación

La adaptación, o *adaption proper* usando el término de McFarlane, implica buscar los elementos de la novela que se requieren para una adaptación, a los cuales se puede referir como lo enunciado o agrupar como índices (McFarlane 26), tal como explicamos en el capítulo 2.4.1. En cuanto a la adaptación, es importante recordar que en una película no hay nada que corresponde a, por ejemplo la puntuación, o los tiempos de la forma escrita en una novela. Adicionalmente, al “leer” una película, McFarlane explica que hay que entender ciertos códigos usados en filmaciones (McFarlane 29):

- a) códigos de lenguaje (las respuestas a estos códigos implican acentos particulares o tonos de voz y los implicados significados sociales o temperamentales de estos).
- b) códigos visuales (las respuestas a esto va más allá de lo mero visible para incluir lo interpretado y lo selectivo)
- c) códigos de sonido (contienen por ejemplo la música)
- d) códigos culturales (incluyendo toda la información sobre cómo vive la gente, o vivía, en tiempos y sitios particulares)

Otro aspecto que hay que destacar, al transferir una novela a una película, es el hecho de historias contadas e historias presentadas. De algún modo no hace falta contar una historia en una película porque ya está presentada, pero por otro lado, la pérdida de la voz narrativa puede provocar la sensación de infringir lo enunciado en la novela (McFarlane 29).

3 Resultado

Este capítulo contiene los resultados del análisis; primero los papeles principales, luego los resultados del análisis de las escenas y al final las transferencias directas.

3.1 Papeles principales

Este subcapítulo incluye los resultados del análisis de los papeles principales.

La teoría en el capítulo previo indicaba que el análisis de papeles principales debe consistir de funciones integracionales o índices, como son del tipo verticales o del tipo *ser*. Adicionalmente, la teoría enseña que por ejemplo nombres, edades y profesiones normalmente son directamente transferidos, y podemos confirmar que esto es el caso aquí también.

Es importante subrayar que como muchos aspectos de un personaje en una novela se dejan para la imaginación del lector, ha sido un gran desafío encontrar descripciones elaboradas de los papeles principales en este medio. Teniendo esto en cuenta, abajo se ha acumulado unas de las descripciones de las personas elegidas que se puede encontrar en la novela, que en muchos casos han sido directamente transferidas a la serie.

3.1.1 Sira Quiroga

Sira Quiroga es la protagonista de la novela y evidentemente en la serie también. En la novela hay muchos informantes que dan pistas de la edad de Sira, en particular en el primer capítulo, donde está relatada su infancia y hay referencias evidentes a lo largo del capítulo como la edad se desarrolla: “A los doce años acabé mi formación y me incorporé en calidad de aprendiz en taller en el que trabajaba mi madre” (Dueñas 14), “Cumplí los veinte...” (Dueñas 17), “...que veinticuatro años atrás...” (Dueñas 20).

Las edades mencionadas en la novela han sido directamente transferidas, como también indica la teoría, y se ven diferentes actrices con diferentes edades haciendo el papel de Sira al principio del primer episodio de la serie.

3.1.2 Comisario Claudio Vázquez (don Claudio)

El comisario Claudio Vázquez, o don Claudio, trabaja en Tetuán y es un hombre sincero y es como un ángel de la guarda para Sira. Don Claudio aparece por primera vez en el sexto capítulo y se describe en la siguiente manera: “[t]enía el pelo casi blanco, empaque flexible, traje claro de verano y un rostro tostado por el sol en el que brillaban dos ojos oscuros y sagaces” (Dueñas 76) y “era un hombre a caballo entre los cuarenta y los cincuenta, educado en las maneras pero curtido en su trabajo, con buena planta el alma baqueteada a fuerza de tratar con golfos de toda ralea” (Dueñas 90).

Los informantes de su nombre, su edad y su profesión son directamente transferidos a la serie. En cuanto al aspecto, en la novela tiene el pelo casi blanco, pero en la serie su pelo todavía no es cano.

3.1.3 Candelaria

Los primeros índices, o funciones integracionales de Candelaria, se encuentran en el séptimo capítulo cuando ella abre la puerta a Sira y a don Claudio: “Ante la mirada de la rotunda mujer de rojo que acababa de abrir la puerta...” (Dueñas 93). Algunas descripciones más son “...la mujerona morena mentía...” (Dueñas 93), “...cadencia zumbona de la andaluza...” (Dueñas 94), “...su voluminoso trasero.” (Dueñas 95), y “Candelaria Ballesteros, más conocida en Tetuán por Candelaria la matutera, tenía cuarenta y siete años...” (Dueñas 96).

En la serie Candelaria aparece por primera vez en el segundo episodio en la misma escena como en la novela, la cual está mencionada arriba. Los informantes del nombre, y más o menos la edad, son directamente transferidas a la serie. En la serie la actriz de Candelaria, Mari Carmen Sánchez, habla siempre muy rápido y con un acento andaluz, y esto es un ejemplo de los códigos de lenguaje mencionados en la teoría.

3.1.4 Sumario

En cuanto a los papeles principales hemos podido dar ejemplos concretos de transferencias y códigos de lenguaje. Ha sido un desafío encontrar pistas, índices o

descripciones de las personas en la novela, pero los pocos informantes encontrados también aparecen en la serie.

3.2 Las escenas

En este subcapítulo están presentados los resultados de los análisis de las dos escenas. En la primera escena hemos podido identificar muchas funciones y se puede ver que son normalmente transferidas de la novela a la serie. En la segunda escena hemos reconocido que los sucesos llegando a la función cardinal no coinciden en los dos medios.

3.2.1 En la cafetería con Ramiro Arribas

El encuentro de Ramiro Arribas y Sira en la cafetería se halla en el segundo capítulo de la novela y en el primer episodio de la serie. La escena empieza cuando Sira entra en la casa Hispano-Olivetti para recoger una máquina de escribir que pidieron su novio Ignacio y ella del gerente Ramiro Arribas el día anterior. Sira entra y Ramiro ya está esperándola y sin saludarla Ramiro roza su espalda y dice vamos, y la lleva al café Suizo. Es necesario añadir que Sira pelea con sus pensamientos porque no ha podido dejar de pensar en Ramiro desde cuando le conoció el día anterior, pero evidentemente está comprometida con Ignacio. En la cafetería se puede notar que Ramiro sigue coqueteando con Sira, algo que ya empezó durante el primer encuentro al pedir la máquina de escribir.

Abajo hemos recapitulado algunas de las diferentes funciones narrativas encontradas en la novela de esta escena, y después se halla el análisis de las diferencias con la serie.

- I. Funciones cardinales (las que normalmente se transfieren)
 - (a) Sira entra en la casa Hispano-Olivetti y en seguida Ramiro la lleva a una cafetería.
 - (b) Sira se manchan los labios al tomar su chocolate y Ramiro los limpia.
 - (c) Un grupo de ruidosos estudiantes entran.
 - (d) Sira se levanta y se va de la cafetería.

- II. Catalizadores (los que normalmente se transfieren)
 - (a) La llegada de las consumiciones.
 - (b) Sira tumba el vaso de agua al levantarse de un salto.

- III. Informantes (los que normalmente se transfieren)
 - (a) La cafetería se llama el Suizo

- IV. Índices propios (los que normalmente se adaptan)
 - (a) La masculinidad de Ramiro, sus maneras elegantes y que Sira le gusta
 - (b) Como Sira se siente mientras Ramiro la toca:
 - i. “Una mezcla de pavor y placer me impidió hacer cualquier movimiento” (Dueñas 32).
 - ii. “A punto estuve de hundirme en un pozo de algo blando que no supe definir” (Dueñas 32).
 - iii. “...destrozó la magia del momento como quien revienta una pompa de jabón” (Dueñas 32).

Empezamos a analizar las transferencias, es decir las categorías I, II y III arriba, y se puede confirmar que todas las funciones cardinales planteadas de la escena también ocurren en la serie. De los dos ejemplos de catalizadores sólo se ve uno en la serie, se ha excluido el catalizador de la caída del vaso de agua, y en cuanto a los informantes el nombre de la cafetería aparece en la novela, pero no en la serie.

Hablando de las adaptaciones, enfocándonos en la categoría IV, se puede interpretar varios aspectos de la escena en la serie correspondientes a los índices propios. Empezamos con la IV.(a) y en la serie se puede notar la manera que tiene Ramiro en hablar directamente a Sira, mirándola a los ojos, y la obliga a tomar algo con él en la cafetería en una manera refinada diciendo “Para la señorita...¿Qué quieres tomar?”. Esto da la impresión que es culto pero a la vez muestra que está determinado en coquetear con Sira. Para el segundo índice propio, IV.(b), se pueden notar unas muestras de los códigos mencionados en el capítulo 2.4.2.2, es decir lo visible y el sonido. Durante los instantes cuando Ramiro está tocándole los labios a Sira, la cámara enfoca a los labios y luego a

los ojos de Ramiro, también se ve a Sira tragando cuidadosamente, a la vez que se empieza a oír música de piano discreta. En un momento después se oyen palmas y risas y entran los estudiantes, y esto hace que Sira vuelva a la realidad, se ponga nerviosa, y se va.

3.2.2 Cuando Sira empezó a coser de nuevo

En el octavo capítulo del libro, que corresponde al segundo episodio de la serie, Sira empieza a coser de nuevo. La función cardinal es justamente esta, que Sira empieza a coser de nuevo, pero hemos podido identificar que los sucesos que pasan antes de llegar a coser son diferentes en los dos medios. Estos sucesos son los pequeños actos o acciones que complementan y auxilian a las funciones cardinales.

En la novela el hecho empieza con que Sira está ayudando a preparar la pensión de Candelaria para el otoño. Está cambiando las camas, mudando sábanas, retirando las colchas de verano y bajando los cobertores de invierno de los altillos. Entonces Sira se da cuenta que gran parte de la lencería necesita un repaso urgente y se decide arreglarlo. Mientras está cosiendo sucede lo inesperable, siente una gran satisfacción y puede olvidar sus miserias por un tiempo. Sigue cosiendo durante horas y por la tarde vuelve Candelaria y dice “No me digas, niña, que sabes coser” (Dueñas 104-105).

En la serie la escena empieza con que Sira se pesa en una báscula en la cocina y Candelaria entra y coge un plato con tres panes. Cuando Candelaria se gira un pan cae al suelo y cuando se agacha para recogerlo desgarró su falda en un lado. Candelaria dice “¡Me cago en todos mi muertos! Es la tercera falda que me cargo en una semana. Esta comida del demonio me pone kilos donde no tenía. Anda, niña, sigue con el desayuno mientras yo me cambio. A ver qué trapo me pongo ahora”. Candelaria se quita la falda, la tira en la cesta de ropa al lado de la báscula donde está Sira, y se va. Sira mira la cesta, la música típica de la serie empieza a sonar, y entonces Sira coge la falda. La escena cambia y ahora es de noche, la música sigue, y se ve a Sira arreglando la falda, cortando con tijeras, cosiendo con una aguja con una cara contenta a la vez que canta y se ve como avanza el tiempo. Una nueva escena empieza, es un día nuevo y Sira está en la cocina barriendo cuando Candelaria entra a alta velocidad con unas gallinas en la mano y hablando hasta por los codos. La falda arreglada está encima de una mesa y Sira la coge y la da a

Candelaria diciendo “Pruébese esto”. Candelaria se prueba la falda y se puede ver que la falda está bien arreglada y agrandada para que Candelaria cupiese bien dentro. Candelaria dice “Tú no me digas a mí que tú sabes coser”, Sira sonrío y dice “Si quiere que le arregle alguna cosa más”.

Es evidente que los catalizadores de la novela no son los mismos hechos que pasan en la serie, pero como sólo complementan a la función cardinal, que es la misma en los dos medios, la guionista ha decidido cambiarlos.

3.2.3 Sumario

En las dos escenas analizadas hemos podido encontrar ejemplos de funciones cardinales que son directamente transferidas a la serie pero también ejemplos de catalizadores que a veces no están transferidos, o en otros casos son totalmente diferentes, en los dos medios.

3.3 Transferencias directas y otros aspectos identificados

3.3.1 Transferencias directas

Las transferencias directas son resumidas como frases exactas que han sido transferidas directamente tal como son de la novela a la serie.

Al principio de la novela doña Manuela, que es la dueña del taller en donde Sira empieza su carrera de costurera y en donde trabajaba Dolores, la madre de Sira, le dice a Dolores “La niña tiene mano y ojo, Dolores. Es buena, y mejor que va a ser si no se nos desvía.” (Dueñas 17). Esta frase exacta también se escucha al principio del primer episodio de la serie.

Más transferencias directas se pueden encontrar en el séptimo capítulo de la novela (Dueñas 93) cuando el comisario Claudio deja a Sira en la casa de Candelaria y al entrar don Claudio dice “Buenos días, Candelaria. Aquí le traigo el encargo que estaba esperando.” Candelaria replica “Pero ¿qué encargo es éste, mi comisario?” y entonces

don Claudio aclara “Un encargo especial que yo le hago”. En el segundo episodio de la serie se halla esta escena y las frases son exactamente las mismas.

3.3.2 Otros aspectos identificados

La trama de la novela se desarrolla en diferentes países y asimismo la grabación de la serie está hecha en los países correspondientes. Hemos podido identificar muchos códigos visuales y códigos de sonido en la serie, y especialmente hacemos hincapié a los códigos de sonido usados durante muchas de las escenas en Marruecos, en la forma de por ejemplo sonidos de llamadas a la oración o música oriental.

En la novela hay diálogos, pero también hay un narrador protagonista, es decir en este caso Sira está contando su propia historia. En la serie también se usa este tipo de narración, y se oye la voz de Sira contando lo que sucede y lo que piensa, mezclado con los diálogos. En la parte de la teoría en el capítulo 2.4.2.2 está mencionado el fenómeno de historias contadas e historias presentadas y que la pérdida de la voz narrativa puede provocar la sensación de infringir lo enunciado en la novela. Nuestro caso muestra que las historias también pueden estar contadas en una filmación.

En la serie se han encontrado muestras que pueden ser interpretadas como una intención del equipo de producción de la serie de ser más fiel a la novela y es visible como código de lenguaje en el caso de Ramiro Arribas. El actor Rubén Cortada interpretando el papel de Ramiro Arribas es cubano y en la serie su voz está doblada con un acento más neutral y esto indica la voluntad de ser más fiel al material original, dado que Ramiro Arribas es de Madrid en la novela.

3.3.3 Sumario

Hemos encontrado transferencias directas, o frases exactas, de la novela que aparecen en la serie. Los ejemplos que hemos recalado arriba sólo es una pequeña parte, pero se muestra que es posible encontrar frases idénticas en los dos medios. Otros aspectos interesantes son los códigos visuales y los códigos de sonido que se usan en la serie para completar lo enunciado de la novela.

4 Conclusión

En general hemos visto en la parte de los resultados que muchas funciones en el material de fuente, es decir la novela, son directamente transferidas a la serie, justo en armonía con la teoría.

Podemos concluir que la estructuración formal de los dos medios difieren totalmente pero en cuanto a los papeles principales, las adaptaciones están hechas a través de transferencias y por esto son coherentes con la novela. Además hemos visto la dificultad de encontrar descripciones de los protagonistas en la novela.

Hemos podido encontrar transferencias directas donde frases exactas de la novela también aparecen en la serie. Posiblemente si hiciésemos el análisis en el resto de las partes de la novela aparecerán más ejemplos.

Nuestro análisis de las escenas ha mostrado que las adaptaciones están hechas según las directrices explicadas en la parte de la teoría y especialmente las funciones cardinales aparecen en los dos medios sin falta en nuestros ejemplos. En las dos escenas analizadas hemos podido encontrar ejemplos de funciones cardinales que son directamente transferidas a la serie, pero también ejemplos de catalizadores que a veces no están transferidos, o en otros casos son totalmente diferentes en los dos medios. Por otra parte, es interesante mencionar y comparar con el análisis de *The Golden Compass* (Hagström) donde se ha mostrado que los finales de la novela y la película son diferentes, es decir, esa función cardinal no ha sido transferida.

4.1 Discusión y trabajo futuro

Es bastante subjetivo concluir que la serie es muy fiel a la novela pero el caso de la adaptación de la novela *El tiempo entre costuras* a la serie con el mismo nombre, nos hemos percatado que la autora de la novela, María Dueñas, ha participado en la producción de la serie como supervisora dando consejos al equipo de la producción (Mercero, Peñafiel y López Amado, DVD 1) y esto podría influir hacia la tendencia de ser más fiel al material fuente que en el caso opuesto. Además la guionista Susana López

comenta en el material extra del DVD que tiene la intención de hacer una adaptación fiel a la novela.

Ideas para un trabajo futuro:

- i. Incluir las otras partes de la novela.
- ii. Investigar más personajes y analizar las adaptaciones más en profundo.
- iii. Comparar la recepción de esta serie con una película o serie no tan fiel al material fuente.

Bibliografía

- Antena 3a. *'El tiempo entre costuras', la historia que ha cautivado a millones de personas*. 15 de Octubre de 2013. Web. 7 de Diciembre de 2015. <http://www.antena3.com/series/el-tiempo-entre-costuras/noticias/tiempo-costuras-estrenara-muy-pronto-antena_2013061100199.html>.
- Antena 3b. *'El tiempo entre costuras' llega a Nigeria*. 21 de Enero de 2015. Web. 10 de Diciembre de 2015. <http://www.antena3.com/series/el-tiempo-entre-costuras/noticias/tiempo-costuras-llega-nigeria_2015012100082.html>.
- Aragay, Mireia. *Contemporary Cinema 2: Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam - New York: Editions Rodopi B.V., 2005.
- Beja, Morris. *Film & literature*. New York, 1979.
- Dueñas, María. *El tiempo entre costuras*. Madrid: Ediciones Planeta Madrid, S.A., 2009.
- Mercero, Iñaki, Iñaki Peñafiel y Norberto López Amado dirs. *El tiempo entre costuras*. Guión de Susana López, Alberto Grondona y Carlos Montero. Boomerang TV, 2013. DVD.
- Hagström, Anna. *From The Golden Compass to The Golden Compass - A narratological study of novel and film adaptation*. Tesis C. Akademin för utbildning och ekonomi. Gävle: Högskolan i Gävle, 2011.
- Hutcheon, Linda. *A theory of Adaptation*. Segunda edición. USA: Routledge, 2013.
- Linder, Francesca. *The Footprints of a Gigantic Hound: En komparativ analys av Arthur Conan Doyles roman The Hound of the Baskervilles och adaptionen "The Hounds of Baskerville" i BBC:s TV-serie Sherlock*. Tesis. Estetisk-filosofiska fakulteten. Karlstad: Karlstads Universitet, 2014.
- McFarlane, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Westergård, Cecilia. *From Brokeback Mountain to Brokeback Mountain - A Critical Study of the Adaptation Process from Short Story to Film*. Tesis C. Gävle: Högskolan i Gävle, 2009.

