



Facultad de
Comunicación y Documentación

UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

**“EL MISTERIO DE LA MUJER DEL FARO”: GUION
AUDIOVISUAL ADAPTADO DE UNA OBRA LITERARIA**

Presentado por:

D^a. Carolina Sánchez Solana

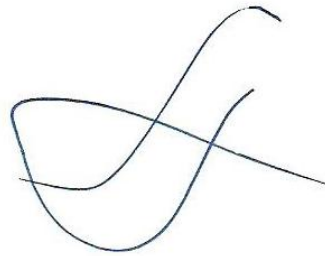
Tutor:

Prof. Dr. Francisco José Sánchez García

Curso académico 2014 / 2015

D. Francisco José Sánchez García, tutor del trabajo titulado **“El misterio de la mujer del faro”**: guion audiovisual adaptado de una obra literaria, realizado por la alumna **Carolina Sánchez Solana**, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su defensa.

Granada, 20 de Junio de 2015

A handwritten signature in blue ink, consisting of several fluid, overlapping loops and curves, characteristic of a cursive or semi-cursive style.

Fdo.: FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ GARCÍA

Por la presente deixo constancia de ser la autora del trabao titulado “**El misterio de la mujer del faro**”: guion audiovisual adaptado de una obra literaria que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en **Comunicación Audiovisual**, tutorizado por el profesor **Francisco José Sánchez García** durante el curso académico 2014- 2015.

Asumo la originalidad del trabao y declaro que no he utilizado fuentes (tablas, textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso interno.

20 / 06 / 15

Fecha

Firma

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN: LA FICCIÓN TELEVISIVA CONTEMPORÁNEA Y SU RELACIÓN CON EL ÁMBITO LITERARIO.....	pág. 11-12
2. OBJETIVOS.....	pág. 13
3. METODOLOGÍA.....	pág. 14-15
4. TELEVISIÓN Y LITERATURA. LA SERIE Y SU NOVELIZACIÓN....	pág. 16-21
4.1 <i>LOS MISTERIOS DE LAURA</i> . INTRIGA Y HUMOR EN LA FICCIÓN ESPAÑOLA.....	pág. 16-17
4.1.1 MÁS ALLÁ DE LA FRONTERAS NACIONALES.....	pág. 17-18
4.2 DE LA PANTALLA AL PAPEL. LA NOVELIZACIÓN.....	pág. 19-21
5. PROCESO DE ADAPTACIÓN. CONSTRUCCIÓN DEL GUION.....	pág. 22-43
5.1 LA ADAPTACIÓN COMO PUENTE INTERMEDIÁTICO.....	pág. 22-28
5.2 FIDELIDAD Y ESPECIFICIDAD.....	pág. 29-30
5.3 ANÁLISIS DE ELEMENTOS AUDIOVISUALES. TRANSFORMACIONES, SUPRESIONES Y AÑADIDOS.....	pág. 30-43
5.3.1 NARRACIÓN Y DESARROLLO DE ESCENAS.....	pág. 30-37
5.3.2 CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES.....	pág. 37-38
5.3.3 TRATAMIENTO DE DIÁLOGOS.....	pág. 39-41
5.3.4 TONO Y ESTILO VISUAL.....	pág. 42-43
5.3.5 LOCALIZACIONES Y ESCENARIOS.....	pág. 43
6. CONCLUSIONES.....	pág. 44
ANEXOS.....	pág. 45-47
BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA, VIDEOGRAFÍA.....	pág. 48-50

RESUMEN

El presente trabajo ha recogido el proceso de adaptación de una obra literaria, concretamente de una novela. Ese proceso tenía como fin la elaboración de un guion audiovisual para un episodio de una serie de televisión. Para ello, se escogió la novela (o novelización) de la serie española, “Los Misterios de Laura”. Con el objeto de llevar a cabo esta adaptación, se recurrió a una gran cantidad de bibliografía relacionada con la escritura de guion y la adaptación fílmica o audiovisual, principalmente. Recurriendo a esta base teórica, se han analizado cuestiones referentes a la narrativa, la construcción de las escenas, la creación de los diálogos y el desarrollo de personajes.

El resultado ha sido un guion audiovisual de setenta páginas en el que se ha traspasado la historia original de la novela con algunas modificaciones importantes.

Palabras Clave: adaptación, literatura, audiovisual, guion, narrativa

Abstract

This dissertation has explained the adaptation of a literary work, specifically a novel. The process was aimed to the creation of an audiovisual script for an episode of a TV series. To do this, the novel of the Spanish tv series, "Los Misterios de Laura" was chosen. In order to carry out this adaptation, a lot of literature on script writing and film or audiovisual adaptation was used mainly. Drawing on this theoretical basis, I have analyzed issues concerning the narrative, construction of the scenes, dialogues and characters development.

The result has been an audiovisual script with seventy pages. The original story of the novel was transferred to it with some important modifications.

Keywords: adaptation, literature, audiovisual, script, narrative

1.- INTRODUCCIÓN: LA FICCIÓN TELEVISIVA CONTEMPORÁNEA Y SU RELACIÓN CON EL ÁMBITO LITERARIO

En la actualidad, la pequeña pantalla es cómplice de una gran cantidad de historias que triunfan entre el público. La ficción televisiva se ha ganado un nuevo estatus dentro del panorama audiovisual. Según Carlos Scolari (Scolari, C. y Carrión, J., 2014), actualmente interesan las relaciones entre la propia televisión con otros discursos y medios (literatura, novela gráfica, videojuegos, transmedia...) Esto es, la televisión bebe de nuevas corrientes mediáticas y le sirven de complemento para su desarrollo. Del mismo modo, existen las novelizaciones de series o películas, los videojuegos basados en los mismos; por no hablar del fenómeno de la transmedialidad.

Las cadenas compiten por ofrecer productos de calidad. Las series son equiparadas, en muchas ocasiones, al cine tanto a nivel estético como narrativo. Asimismo, actores y directores de renombre que ya tienen una carrera en la cinematografía nacional o internacional aceptan participar en series de televisión. De acuerdo al artículo de Emilio De Gorgot (De Gorgot, 2014), la calidad se mide siguiendo tres características, principalmente, entre otras muchas: la visión artística¹, una personalidad o mente creativa que guíe y controle la producción² y los altos valores en su proceso productivo, muy relacionados con los grandes presupuestos y el despliegue de medios técnicos y artísticos. Estos productos televisivos introducen novedad en los temas, los discursos, las narrativas y un nuevo uso de los elementos audiovisuales al servicio de la narración.

Una de las nuevas vías para la producción de series de televisión (y que ha estado ligada al medio cinematográfico desde sus inicios) son las adaptaciones literarias, de novelas gráficas, de películas o, incluso, de videojuegos. La literatura se ha convertido en una fuente importante de ideas, temas y personajes. Desde el “basado en” hasta el “inspirado en”, en los libros los productores han encontrado historias interesantes y con la fuerza narrativa necesaria para ser llevadas a la pantalla.

¹ La serie debe ser concebida como una obra de arte desde el principio. Así se deben cumplir una serie de objetivos artísticos y tener personalidad propia.

² Los creadores de las series de televisión suelen ser sus principales “mentes creativas” y se encargan de controlar el proceso de producción a fin de evitar que la ficción tenga otro rumbo diferente del que fue concebido.

No son ajenos a nosotros los fenómenos televisivos como *Games Of Thrones* (HBO, 2011), *True Blood* (HBO, 2008), *Sherlock* (BBC, 2010) o *Boardwalk Empire* (HBO, 2010). Todas tienen sus antecedentes en la literatura. En nuestro país, también ha salido ficciones muy valoradas tanto en audiencia como en crítica. Hablamos, por ejemplo, de *Crematorio* (Canal+, 2011) basada en la novela homónima de Rafael Chirbes o *El Tiempo Entre Costuras* (Antena 3, 2013) de María Dueñas, por no mencionar las obras clásicas que Televisión Española adaptó en la década de los setenta y los ochenta (*Los Gozos y las Sombras*, *La Barraca*, *Cañas y Barro*) o más recientemente la serie *Abuela de Verano* (TVE, 2005), basada en la novela de Rosa María Regás con guion de Albert Espinosa, artífice también de la internacional *Polseres Vermelles* (TV3, 2011).

La ficción española, al igual que la americana o la europea, está sufriendo un proceso de evolución en cuanto a factura técnica e interés del público. Aún no se han llegado a los niveles de calidad del país anglosajón o americano, pero sí que es notable el cambio que se ha producido desde los años 90 hasta la actualidad.

Otro nuevo fenómeno que llega a la ficción de nuestro país son las novelizaciones, es decir, el paso de una historia de una serie de televisión a una novela. Ejemplos de ello son las novelizaciones de *Isabel* (TVE, 2012), *Velvet* (Antena 3, 2014), *El Secreto de Puente Viejo* (Antena 3, 2011) o *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009). La mayoría de estas novelizaciones se centran en una historia anterior o posterior a la serie original, así como en una trama paralela que no altere el seguimiento de la propia serie por parte de los fans. *Velvet* o *Los Misterios de Laura* son un ejemplo de ello, ya que narran historias anteriores al comienzo de la serie. No obstante, esto no es una norma establecida. La novelización de la serie *Isabel* no es más que un trasvase de los hechos de la pantalla al papel contando lo sucedido en su primera temporada.

2. OBJETIVOS

El objetivo de esta memoria es llevar a la teoría un proceso de adaptación audiovisual. El fin último era crear un guion audiovisual a partir de una narración literaria, concretamente una novela. En este caso la novela se titula *Laura y el Misterio de la Isla de las Gaviotas* de Javier Holgado y Carlos Vila, publicada el año pasado por la editorial Plaza y Janés. Se trata de la novelización de la serie de TVE anteriormente mencionada, *Los Misterios de Laura*. El objeto era realizar un guion audiovisual de un capítulo de la serie aprovechando la trama del libro original. El libro, al ser mucho más extenso y denso narrativamente, tenía el reto de trasladar una gran cantidad de personajes y sucesos, así como escenas, diálogos y descripciones bastante detalladas y explicativas que sí funcionan en una narrativa literaria, pero que resultan pesados y poco ágiles a la hora de construir una ficción audiovisual.

En esta memoria, nos hemos propuesto varias metas. Ante todo, conocer la obra audiovisual de la que parte la novela y, por supuesto, conocer la propia novela. Además, entender el proceso de adaptación y cómo se lleva a cabo.

Finalmente, el objeto primordial es identificar el proceso de adaptación que he realizado y explicar las modificaciones, las eliminaciones y los añadidos entre la novela y el guion final. Para ello, he decidido explicarlo utilizando elementos como la narración, la construcción de las escenas, los diálogos y los personajes, principalmente. En base a estos elementos, se utilizan ejemplos cogidos del guion para esclarecer esta información y ayudar a entenderla mucho mejor.

3. METODOLOGÍA

En primer lugar, se ha establecido el objetivo principal a realizar: el guion audiovisual de un capítulo de una serie. Esta consideración difiere bastante de si se trata de una película o una miniserie. La estructura narrativa, el desarrollo de personajes o la mayor o menor predominancia de diálogos y acción son elementos que distinguen la construcción de una película de una serie de televisión.

Tras ello, se ha recurrido a una gran cantidad de bibliografía sobre creación y escritura de guion y sobre adaptación literaria al ámbito audiovisual. También, sobre escritura especializada de escritura de diálogos, además de consultar bibliografía sobre ficción española y su evolución. De esa bibliografía, he extraído temas y aspectos esenciales de la creación de un guion y que, posteriormente, analizaré y compararé con la literatura. Estos aspectos están relacionados con el procedimiento de adaptación y las normas establecidas para ello, estructuras narrativas, construcción de personajes, temas, estilos y tonos, puntos de vista. Además, se hace hincapié en un tema controvertido a la hora de adaptar cualquier obra literaria a un medio audiovisual, la fidelidad y la especificidad de los medios. Es decir, cuán de fiel es la novela al producto audiovisual y responder a interrogantes como qué ha cambiado, qué ha sido transformado o qué ha sido eliminado. La especificidad de los medios hace referencia a las propiedades y características que tiene cada medio para contarnos una historia. No es igual una película a un videojuego, por ejemplo; aunque la historia base sea la misma. Las experiencias de los usuarios (espectadores vs. jugadores) son diferentes y por tanto, la manera de introducir los personajes, los diálogos o las acciones también lo serán.

Con todos estos aspectos tenidos en cuenta, pasé a la elaboración de una primera versión del guion. Una de las premisas era crear intriga, suspense y expectación en la construcción de las escenas, sobre todo por el tono y el clima en el que se mueve la historia. Otra era la introducción de elementos humorísticos y dramáticos que definen a los personajes, sus formas de expresarse y relacionarse con los demás, así como también en las propias escenas. El ritmo narrativo sufre altibajos en cuanto a la tensión dramática. Por ello, hay escenas que finalizan con una gran expectación e intriga y otras que permiten una relajación al espectador con esos elementos humorísticos.

El guion fue construyéndose al mismo tiempo que la relectura de la novela. En algunas ocasiones, era eliminado de la trama algún elemento o momento que más tarde sería importante para desvelar algo. Por este motivo, se tenían que hacer revisiones continuas y modificación de escenas. Uno de los mayores retos era crear una historia de detectives que van descubriendo pistas para acabar desembocando en la resolución de un caso. Por este motivo, todas las piezas debían encajar. La palabra piezas entendida como las escenas, con sus correspondientes acciones y diálogos, que tendrían justificación al final de la historia. Es decir, si un personaje dice algo o hace algo inesperado en ese momento, que al final se sepa el porqué.

Para la elaboración de esta memoria, el principal medio de trabajo ha sido el guion realizado. En base a ello, se exponen datos, informaciones o definiciones teóricas relacionadas con la narratología, la adaptación y el lenguaje audiovisual. Éstas se comparan con el guion proponiendo ejemplos (escenas, diálogos, personajes).

He decidido comenzarla con una introducción sobre la situación actual de la ficción en el panorama televisivo. Me pareció importante ya que el tema de este trabajo es la adaptación literaria a un producto televisivo y esta introducción ayuda a entender cuán importante se está volviendo este fenómeno.

Un epígrafe que considero relevante es hablar de la serie de la que parte la novela. Esto se debe a que la novela mantiene el tono de la serie y a los personajes principales. Asimismo, había que tener en cuenta la estructura narrativa de los capítulos para poder encajar el guion dentro de la propia serie, pero también que supusiera una historia un tanto diferente y especial.

4. TELEVISIÓN Y LITERATURA. LA SERIE Y SU NOVELIZACIÓN

4.1 *LOS MISTERIOS DE LAURA*. INTRIGA Y HUMOR EN LA FICCIÓN ESPAÑOLA

En 2009, llegaba a Televisión Española una nueva serie de televisión policíaca y de detectives. Tenía influencias de Sherlock Holmes y las novelas de Arthur Conna Doyle; de Jessica Fletcher en *Murder, She Wrote*³ y también del Teniente Colombo en la serie con el mismo nombre. Se trataba de *Los Misterios de Laura*.

Fue una idea original de sus guionistas, Carlos Vila y Javier Holgado y protagonizada por María Pujalte y Fernando Guillén Cuervo. El género en el que se ubica esta serie es en la comedia policial. Combina el drama detectivesco con el humor más familiar.

La serie nos narra la historia de Laura Lebré del Bosque, una agente de policía que trabaja en el departamento de homicidios. Debe compaginar su vida profesional con su vida personal. Es madre de dos niños pequeños y trabaja junto a su ex marido Jacobo. La peculiaridad de Laura es que utiliza la intuición y el instinto para resolver cada caso en el que trabaja. En muchas ocasiones, las piezas del puzle que forman los crímenes más perfectos e irresolubles son más fáciles de resolver que los problemas que surgen en su propia vida.



1. Laura y Martín (capítulo primero)⁴



2. Jacobo, Martín y Lydia (capítulo tercero)⁵

³ *Se Ha Escrito un Crimen* fue una serie de televisión emitida desde 1984 a 1996 en la CBS. Está protagonizada por una escritora de novelas de misterio que resuelve asesinatos.

⁴ Fuente: www.rtve.es/television/misterios-laura/fotos/

⁵ Fuente: www.rtve.es/television/misterios-laura/fotos/

Aunque la serie cuente con una trama que avanza a lo largo de las temporadas y que está relacionada con la vida personal de los personajes, cada capítulo tiene una trama auto conclusiva. Laura y su compañero Martín se hacen cargo de un caso de asesinato. Tras investigarlo y recabar pistas, todo parece imposible y contradictorio hasta que Laura descubre un simple elemento que la ayuda a resolverlo y dar con la respuesta.

Es una serie procedimental ya que cada episodio es independiente temáticamente del anterior y del siguiente, aunque la subtrama familiar es evolutiva y se desarrolla a lo largo de los capítulos. Normalmente, en este tipo de ficciones televisivas sobresale la trama principal y se le resta importancia a las subtramas. No obstante, en este caso, es destacable el hecho de que la vida familiar de la protagonista es parte importante de su personalidad y está relacionada, en cierta medida, con la acción principal. Elementos o sucesos de esta trama secundaria ayudan a la resolución de los casos detectivescos.

En cada capítulo, se desencadena un caso de homicidio. La comisaría en la que trabaja Laura se encarga de llevar a cabo la investigación para buscar al o a los culpables. Interrogan sospechosos, encuentran pistas, investigan a fondo la escena del crimen para resolverlo. Cuando parece que todas las investigaciones no encajan, Laura descubre el elemento final gracias a su intuición y sus observaciones. Narrativamente, este es el esquema que utilizan todos los capítulos de la serie.

Javier Holgado afirma que cuando se disponen a realizar un capítulo siguen un procedimiento. Primero, piensan en un comienzo que impacte al público y después, le dan un final. Entonces, comienza el proceso de desarrollo y de ajuste de las tramas y los acontecimientos con el final y el inicio ya establecido.

4.1.1 MÁS ALLÁ DE LA FRONTERAS NACIONALES

El éxito de la serie en nuestro país provocó un reciente interés en la industria televisiva americana. Por este motivo, la cadena NBC compró los derechos para realizar una adaptación. Está protagonizada por Debra Messing. Los creadores originales también son los guionistas de esta serie, junto a otros profesionales como Gregorio Quintana⁶ y Jeff Rake, creador de la adaptación.

⁶ Escritor y productor español conocido por series como *Motivos Personales*, *Hospital Central* o *El Secreto de Puente Viejo*.

A pesar de tener una base común, ambas series poseen una gran cantidad de diferencias. A nivel comparativo entre ambas escojo como ejemplo el primer episodio. Las diferencias fundamentales vienen impuestas por el contexto de producción y de recepción. En primer lugar, el tiempo. Mientras que la serie original tiene una duración de 80 minutos aproximadamente, la adaptación estadounidense se ajusta al estándar de duración de las series dramáticas, 40 minutos. En este sentido, la serie original tiene un desarrollo de la historia mucho mayor y se permite una profundización más detallada de los personajes principales (al ser el primer capítulo, es importante esto último para dar a conocer los personajes que van a estar presentes a lo largo de la serie).

En segundo lugar, hay continuas referencias al país o nacionalidad. En la serie original aparecen muchas referencias a la cultura española y personajes muy tópicos de la ficción de nuestro país (como la vecina cotilla). De la misma manera, la adaptación bebe del cine y la ficción americana introduciendo persecuciones intrépidas y tiroteos, muy característicos de los géneros de acción y policíacos.

También la personalidad de la protagonista difiere bastante. Laura Lebel es ocurrente, divertida, torpe, metepatas, inteligente, intuitiva pero también policía, trabajadora, compañera y madre. En cambio, Laura Diamond es una policía suspicaz, ágil, intensa, buena en la lucha.

Pero el continente americano no ha sido el único en interesarse por este producto. En 2012, se hizo una versión rusa llamada *Mum Detective* y el pasado año se anunciaron sendas adaptaciones en Holanda e Italia (producida por Mediaset). Aunque cada adaptación se realiza con las peculiaridades del país de procedencia, bien es verdad que todas parten de una premisa básica: una mujer policía que intenta compaginar su vida personal con la profesional.

4.2 DE LA PANTALLA AL PAPEL. LA NOVELIZACIÓN.

«Tras una boda desastrosa, la joven Laura Lebré se prepara para su luna de miel. Pero cuando su madre le confiesa que se ha equivocado con la reserva del viaje, no le queda más remedio que aceptar la propuesta de Jacobo, su marido, y pasar unos días en un acogedor balneario recién inaugurado en una pequeña isla del Cantábrico.

Cuando los primeros huéspedes llegan al hotel, una violenta tormenta los deja incomunicados. Ninguno de ellos sabe que la directora ha adquirido la Isla de las Gaviotas tras recibir una enigmática herencia y que su objetivo va más allá de rehacer una vida marcada por la tragedia en este lugar aislado: pretende averiguar el motivo por el que esa misteriosa isla aparece en sus pesadillas, una y otra, vez desde hace años. En la isla las visiones continúan. Todas giran en torno a una mujer, un faro y un crimen del pasado... O tal vez de un futuro inmediato.

Laura y Jacobo jamás olvidarán su viaje de novios, aunque por motivos muy diferentes de los que ellos imaginan. Porque el hotel esconde un horrible secreto del pasado. Porque ninguno de los huéspedes ha llegado allí por casualidad. Porque nada en la Isla de las Gaviotas es lo que parece.»

Sinopsis oficial de la contraportada (Ed. Plaza y Janés)

La novelización de esta serie de televisión se titula “Laura y el Misterio de la Isla de las Gaviotas” y está escrita por los guionistas y creadores de la serie. La trama nos sitúa en el año 2004, cinco años antes del inicio de la serie. Por este motivo, se trata de una precuela.

La novela está dividida en cuatro partes. El prólogo ocurre en 1984 y cuenta la historia de Susana, las amenazas que sufre, su vida y trabajo, su descubrimiento y su posterior asesinato. La siguiente parte se llama “Los Invitados” y se centra en presentar y describir a los personajes que van a aparecer en la novela. Su parte tercera, “La Isla de las Gaviotas”, ocupa la mayor parte de la novela y está formada por cuatro partes en función de cada día que ocurre en el diégesis literaria. Por último, el epílogo pone fin a la novela y a todas las tramas que estaban abiertas.

La novela comienza con un flashback que nos cuenta el asesinato de Susana, una joven ornitóloga que trabaja estudiando el comportamiento de las gaviotas que habitan la isla. Ella descubre un secreto muy bien guardado por parte de su amiga Celia, directora de un

hospital psiquiátrico en la misma isla. Esa misma noche Susana es asesinada en el faro en el que vivía.

Veinte años después, la novela nos presenta a una serie de personajes importantes. Describe su apariencia física y algo de su trasfondo personal. Todos ellos son invitados a asistir a la isla para descubrir la verdad de lo que ocurrió. Los personajes que son presentados son (en orden de aparición): Emilia, Morales, Julia, Ángel, Érica, Óscar, Rodrigo, Claudio y, finalmente, Laura.

Emilia abre un nuevo negocio en la isla que compra, tras recibir una fortuna en herencia de alguien desconocido. Ésta joven tiene sueños y visiones recurrentes de la isla y de la mujer que fue asesinada en el faro. Junto a sus empleados, Bogdana, Olivia y Claudio y su pareja, Roberto; prepara todo lo necesario para la inauguración del hotel.

A él llegan una serie de huéspedes que tienen alguna relación con lo ocurrido aquella noche en la isla. Morales, un ex agente de policía que acaba de salir de la cárcel; Julia, estafadora de obras de arte amante de Hugo Ventura (abogado especialista en adopciones); Ángel Cruz es un político que está en lo más alto de su carrera; Érica, una joven rica casada con un empresario importante; Óscar Blasco, médico neurólogo; Rodrigo, estrella de la televisión en un programa de paraciencia. Por último, llegan Laura y Jacobo, quienes acaban en ese hotel por casualidad.

Tras la desaparición de un huésped y la muerte de dos personas más, Laura y Jacobo se harán cargo de una investigación para encontrar al culpable que parece tener bastante relación con el asesinato de Susana. Al descubrir esa relación, Laura interroga a los sospechosos y va recabando una serie de pistas. Finalmente, la protagonista descubre quién es el verdadero asesino.

La novela narra una trama secundaria en la que otra joven policía, Lydia, investiga a un inspector de policía corrupto. Con la ayuda de un experto en informática, Vicente Cuevas; Lydia acaba descubriendo que ese inspector también está relacionado con el misterio de la Isla de las Gaviotas.

Los guionistas de la serie construyen los guiones sobre un caso misterioso que se apoya en uno o dos temas principales. Es decir, los homicidios tienen detrás un móvil que se traduce en temas como los celos, el amor, la hipocresía, etc. En ese sentido, la novela gira en torno a la venganza, el rechazo y las enfermedades mentales principalmente.

Una de las peculiaridades de la novelización es que mantiene el mismo tono y espíritu que la serie. Esto es notorio en los diálogos, el comportamiento y las acciones de los personajes principales. A pesar de ello, introduce muchas novedades que suponen una ampliación de la historia de la serie y un mayor conocimiento del trasfondo de los personajes. Además, la trama es mucho más compleja y con más número de personajes.



“Está concebido para que sea uno de los casos más potentes de todos los que hemos visto de Laura. Está pensado para que pueda ser una miniserie, una tv movie, tiene ese empaque. No es un complemento, es un caso único y posiblemente el más espectacular al que se ha enfrentado Laura” (Carlos Vila, 2014).

3. Portada de la novela⁷

⁷ Fuente: <http://www.formulatv.com/noticias/35402/libro-laura-y-el-misterio-de-la-isla-de-las-gaviotas-sigue-inspectora-lebrel/>

5. PROCESO DE ADAPTACIÓN. CONSTRUCCIÓN DEL GUION.

5.1 LA ADAPTACIÓN COMO PUENTE INTERMEDIÁTICO

«La adaptación es una traslación, una conversión de un medio a otro [...] la adaptación implica cambio. Implica un proceso que supone repensar, reconceptualizar; y también, comprender que la naturaleza del drama es intrínsecamente diferente de la de cualquier otra naturaleza literaria» (Seger, 2007, pág.30).

Con esta afirmación, Linda Seger nos indica que toda adaptación lleva implicadas modificaciones dado que el trasfondo de cada medio es diferente. Toda adaptación es el proceso por el cual se lleva una historia de un medio a otro. En este sentido, es importante tener en cuenta el medio de llegada ya que nos condiciona a la hora de convertir una historia literaria en audiovisual. Al tratarse de un guion para una serie de televisión hay que hacer hincapié en que el modo de desarrollar personajes, plantear escenas y construir diálogos es distinto. En el guion, existe una trama principal que empieza y termina en el mismo capítulo. Además, hay una mayor coralidad en cuanto a personajes. La mayoría de estos personajes forman parte de una trama única que solo se desarrolla en este episodio por lo que su arco es más limitado.

El proceso de adaptación incluye tres aspectos principales. Por un lado, la condensación o ampliación de la historia original. El guionista debe encajar en los parámetros temporales la historia. Según el formato, habría que acortarla o alargarla (película, serie de televisión, miniserie, tv movie, web-serie...). La condensación supondría eliminar subtramas y personajes, combinar escenas, reducir los actos de la estructura narrativa. Al contrario, la ampliación vendría a significar incorporar nuevas escenas o introducir personajes, así como ampliar el número de subtramas.

Siguiendo esto, el formato de mi guion es para una serie de televisión por lo que el método a emplear era la condensación. Esto se ha traducido en la eliminación de la trama secundaria (de la policía Lydia) y la combinación de escenas y acciones, principalmente. La combinación se ha realizado incorporando hechos y diálogos que ocurren en diferentes escenas de la novela en una misma en el guion.

Por ejemplo, la número 11. En dicha escena, algunos huéspedes llegan al hotel cargados con las maletas. Entonces, Laura y Jacobo conocen a Rodrigo y a Morales. Todo ocurre

en el exterior del hotel. No obstante, en la novela estos hechos tienen lugar en un barco mientras viajan hacia la isla. Es un capítulo mucho más largo que termina cuando éstos llegan finalmente al hotel. Así, he reducido la escena del libro y las acciones se combinan en un mismo lugar.

Otro ejemplo muy utilizado es emplear escenas cuya localización es el salón/recepción o el comedor. En éstas, hay un gran número de personajes que se reúnen en un entorno común lo que ha sido usado para aunar escenas. De esta manera, he trasladado diálogos y conversaciones que ocurren en otras localizaciones (fundamentalmente en las habitaciones del hotel) al comedor. Acciones, diálogos reveladores y personajes ocurren en un mismo periodo de tiempo y espacio, reduciendo la duración.

Por el otro lado, se busca la comercialización y la rentabilidad económica. Los medios de comunicación son negocios y por lo tanto, necesitan tener la garantía de poder recaudar beneficios que compense la inversión económica que se ha llevado a cabo por parte de las productoras audiovisuales y las cadenas de televisión. En ese sentido, existen obras literarias que tienen dificultades para ser llevadas a la pantalla y tener esa rentabilidad económica. Finalmente, los cambios son esenciales. La fidelidad estricta del texto original no es aconsejable y tampoco puede llevarse a cabo. El adaptador debe lograr un equilibrio entre el espíritu del original y la creación de una nueva forma. (Seger, 2007).

La fidelidad del guion se traduce en el traspase de la historia original con mínimos cambios en cuanto a personajes y la trama. Se eliminan personajes como Lydia, Vicente Cuevas, el inspector Montaner, Ainhoa Requena (de la trama secundaria) y se reduce la presencia del personaje de Santiago que no era demasiado relevante en el avance de la historia. Pero sí que hay modificaciones en el desarrollo de las escenas y la escritura de diálogos, así como el cambio de localización de algunas de ellas. Asimismo, ha habido transformación en los movimientos y gestos de los personajes con el fin de adaptarlo al tono de las escenas.

Linda Seger (2007) determina que existe una línea general que se debe cumplir en la narración, tanto literaria como audiovisual:

Personaje Principal → Objetivos y Metas → Problemas y Obstáculos → Superación → Final

Trasladado al guion, el esquema quedaría de la siguiente manera: Laura Lebel (protagonista) se encuentra con una serie de asesinatos que quiere resolver y encontrar al culpable (objetivos). Pero, con el paso del tiempo, va recabando pistas y se comienza a sospechar de determinados personajes. Sus pistas no encajan y esto supone un obstáculo para la resolución del caso (problemas). Finalmente, halla un elemento que resuelve el puzle y da con la clave para atrapar al asesino (final).

La adaptación es un proceso en el que se identifica el argumento de una historia, ya sea literaria (novela, obra teatral, novela gráfica, cuentos...) o con base real (sucesos periodísticos). A raíz de él, se construye otra historia usando las características del medio de llegada. Esta historia puede ser igual a la original, modificada o parcialmente inspirada. Todo depende del punto de vista del autor/guionista y del medio.

Linda Seguer (2007) determina que una buena historia tiene dos características que le dan trasfondo y potencialidad: dirección (hace avanzar la acción) y dimensionalidad (revelar y desarrollar personajes y temas). En este sentido, la historia del guion tiene dirección ya que las escenas se van hilvanando de tal forma que una es consecuencia de la otra y en cada escena se va teniendo más información de la propia historia. En cuanto a la dimensionalidad, existe un desarrollo de personajes. Los huéspedes, al principio de la historia, tienen un trasfondo menor y parecen más planos y distantes. Sin embargo, cuando la protagonista descubre la implicación que tienen en los sucesos, empiezan a hablar de su vida y lo que les ocurrió en el pasado, dotándolos así de una mayor profundidad y dimensionalidad. Esto ocurre con personajes como Érica o Ángel Cruz. Aunque también con el personaje de Emilia cuando Laura descubre y cuenta toda su historia pasada. De ella sabemos que es una mujer joven que regenta un hotel y que tiene fuertes dolores de cabeza debido a unos sueños y visiones sobre el asesinato de Susana. Aunque, su historia personal adquiere mayor trasfondo al saber que era la hija adoptiva de Susana, hija biológica de una famosa asesina con trastornos mentales y que asesinó a Susana cuando era una niña porque heredó la enfermedad mental de su madre.

El guionista que adapta una obra de un medio a otro, debe de dotar a la historia de una estructura clarificadora y comprensible para la audiencia. Una diferencia con la novela es que el lector tiene la posibilidad de volver a releer algo que no le ha quedado suficientemente claro y comprensible, para después continuar su lectura. Cuando se está visionando, si sucede algo que el espectador no entiende existe mayor dificultad para

volver atrás. Debido a eso, se resalta la importancia de que la historia quede clara y las escenas tengan relación unas con otras. Hay que elegir lo importante dentro de un material original que queda definido como caótico, complejo y más denso. Las narraciones literarias dan pie a un mayor desarrollo de tramas, con el número de páginas que el autor considere necesarias y a introducir la cantidad de escenas, personajes, localizaciones, acciones y diálogos que se desee. Al contrario, una guion se realiza para llevar a cabo una producción audiovisual que tiene limitaciones de tiempo y de personajes y escenas en función del presupuesto y de los medios artísticos y técnicos.

Referido a esto último, procuré llevar a cabo una selección de momentos y acciones que sirvieran para avanzar en la historia: Laura, por un accidente casual, entra en una habitación desocupada; se descubre que es de un huésped desaparecido; buscan al huésped; Emilia revela que tiene sueños con una mujer que fue asesinada; realizan una sesión de espiritismo para hablar con esa mujer; en esa sesión, contactan con el huésped desaparecido que está muerto; lo encuentran en la cala; se ponen en alerta por un posible asesino y buscan sospechosos; se revela que Érica es la hermana de Susana y Rodrigo, un periodista que contactó con ella; ocurre otro asesinato; buscando al asesino, descubren que el edificio viejo era un antiguo hospital psiquiátrico y con los informes que encuentran allí saben que Ángel Cruz fue un paciente; éste les cuenta la historia de un paciente oculto; con otra visita al hospital, Laura sabe que se trata de una mujer y con los informes médicos, que tenía una hija y tenía una enfermedad mental.

El tema es el elemento que mueve la historia y permite su desarrollo. Da profundidad a la historia y explica los acontecimientos que suceden. Los temas principales de la historia del libro se traspasan al guion: venganza, el rechazo y las enfermedades mentales. Debido a la venganza y el rechazo que siente Emilia hacia Susana acaba asesinandola. Como ella está enferma, al cometer un acto tan horrible, su mente lo bloquea completamente. Entonces, por eso, Emilia tiene sueños tan reales y dolores de cabeza intensos. Esa enfermedad es la causante de los asesinatos que se producen y también del intento de envenenamiento de Emilia. La enfermedad y la venganza. En primer lugar, el doctor Oscar Blasco fue el médico que trató a su madre enferma y murió por los fuertes tratamiento médicos. Después, Bogadana descubre cómo se produjo el primer asesinato y Emilia evita que la delatara. Finalmente, Julia sabe que su ex marido llevó el proceso de adopción de Emilia y al intentar chantajear a Emilia, ésta acaba asesinandola.

El tiempo es diferente entre la literatura y la obra audiovisual. Cuando en una novela algo ocupa demasiadas páginas, en el guion puede ser resumido en unos minutos. La información sobre la historia, los personajes y las acciones es más corta de forma visual que de forma escrita. Mientras que una novela dedica un párrafo en describir a los personajes y los escenarios, la imagen lo muestra en unos segundos. El tiempo de la duración de un guion se cuenta siguiendo las páginas escritas, a un minuto por página. El guion tiene sesenta y nueve páginas, sin contar la portada. En base a ello, el capítulo tendría una duración de una hora y nueve minutos aproximadamente. Este tiempo puede ser modificación según las pautas en el rodaje y el montaje. Si una pequeña descripción del entorno o de las acciones de los personajes se lleva a cabo de una u otra manera en el momento de trasladarlo a la pantalla, la duración sufrirá variaciones. Como ejemplo, en la primera escena se hace una descripción del interior del faro, en concreto, del salón.

«1. INT. FARO DE SUSANA/SALÓN-DÍA

Un salón pequeño y circular, construido en la base de un faro. La cámara recorre la estancia. Estanterías repletas de libros, cuadernos de campo y diarios de anotaciones de gaviotas. Mal colocados y, algunos de ellos, medio destrozados. En las paredes, varios cuadros con fotografías de diferentes pájaros. Torcidos y manchados con pintura roja. La chimenea con restos de cenizas y hojas de libros casi quemadas.» (pág 2)

El tiempo que tarde el realizador o el director en filmar esta escena, el tipo de planos, los movimientos de cámara, el encuadre y la composición de los mismos cambia la duración de dicha escena.

En la novela, esta descripción ocupa sobre dos páginas. En ella, se hace referencia a hechos que han pasado en la vida de personaje, Susana, que en el guion se muestran mediante imágenes. Cuando se dice que estaba recibiendo amenazas y que alguien entró en el faro ocasionando un gran caos, en el guion se traspa de forma visual con los libros mal colocados y destrozados y con los cuadros de las paredes estropeados.

La literatura hace uso de las palabras y la gramática para contar las historias. El audiovisual se apoya en planos visuales, banda sonora, iluminación y color, actores. Aunque un guion literario no muestra estos elementos como tal (que sí ocurre en el técnico), la forma de escribirlo puede dar pautas para la realización. Por ejemplo, el uso

de frases cortas y acciones concretas en primera persona determina que cada una de ellas se realiza en un plano diferente. A continuación un ejemplo:

«Emilia, Laura y Bogdana pasean por la Cala del Santo. Las gaviotas revolotean nerviosas. Laura filma el paisaje con una pequeña videocámara casera. Mueve la cámara de un lado al otro, grabando torpemente. Una gaviota vuela por encima de Laura, muy bajo. Laura se asusta y da un grito. Emilia se ríe por la cómica situación. Bogdana tiene cara de preocupación y mira de soslayo a Emilia.» (pág. 16)

La concepción en el momento de rodaje sería algo parecido a esto. En un plano general, los personajes caminan y al fondo, las gaviotas. En un plano medio, Laura filma con la cámara. El siguiente plano mostraría lo que graba con la videocámara, una imagen movida y mal grabada. A continuación, en un plano más abierto la gaviota pasa por encima de ella. Laura grita en otro plano.

Pérez Bowie (2010) habla de uno de los problemas a la hora de traspasar un texto literario a la pantalla: el narrador. El narrador es uno de los elementos principales de la literatura. Es la personalidad que se encarga de contar la historia. El narrador alcanza múltiples formas, desde el narrador en primera persona hasta el habitual narrador en tercera persona. En la novela, el narrador nos narra la historia en tercera persona, es el narrador más convencional y extendido. De la misma manera, en el guion también existiría una especie de “narrador omnisciente” ya que el espectador puede ver y conocer todo lo que ocurre.

Según este autor, la representación fílmica de los pensamientos y la conciencia de los personajes supone el mayor problema para el guionista al momento de adaptar. Sin embargo, el medio audiovisual ha ido desarrollando métodos y fórmulas para solventarlo. El uso de la voz en off, de elementos audiovisuales como la iluminación o los decorados, la música y los efectos de sonido resultan útiles para mostrar los pensamientos, los sentimientos y las ideas de los personajes. En el guion, recursos como la voz en off no se utiliza con el fin de mostrar pensamientos ni sentimientos de los personajes, pero sí que es un recurso que tiene más relación en cuanto a la presencia o no de la fuente sonora en la pantalla. Los diálogos y los gestos de los personajes son empleados para llevar a cabo esa función de transmisión de ideas y pensamientos. Cuando la protagonista descubre alguna pista relevante, en la novela se representa como narración, mientras que en el guion ese pensamiento se convierte en diálogo.

Para finalizar, expongo algunos puntos del decálogo que han elaborado Fernando de Felipe e Iván Gómez sobre el adaptador de series y su relación con el guion.

En primer lugar, «ya sea bajo la fórmula del episodio autoconclusivo o del capítulo sometido a las leyes del continuar, casi todas las series tienden tanto a la expansión temporal como a la concentraciones espacial de sus ramas.» (De Felipe y Gómez, 2008, pág. 191). En este caso, se recurre a la condensación tanto temporal como espacial de la trama, tratándose de un episodio autoconclusivo.

Segundo, « [...] en una serie, puede llegar a extenderse hasta las cinco o seis temporadas» (De Felipe y Gómez, 2008, pág. 191). En este guion, aunque suponga un capítulo más de la serie, no se desarrolla el arco de los personajes únicos y exclusivos de esta historia, pero sí que hay un aporte de información que ayuda a conocer el pasado de los personajes principales protagónicos, colaborando a un desarrollo del arco de esos personajes.

Tercero, «mientras que en el campo de la producción cinematográfica la regla de los tres actos continua siendo la estructura dramática más operativa y resultona, en las nuevas ficciones televisivas triunfa curiosamente la basada en los cuatro actos» (De Felipe y Gómez, 2008, pág. 191). De esta manera, la estructura narrativa que se emplea en el guion tiene cuatro actos, los tres clásicos sumados a un cuarto acto o teaser.

A modo de resumen, las adaptaciones literarias al ámbito audiovisual tienen peculiaridades y sufren un proceso de cambios imprescindible. Una gran cantidad de elementos no funcionan de la manera correcta cuando se trasladan las palabras de un autor al lenguaje de las imágenes y los sonidos. Se deben realizar modificaciones en las estructuras narrativas, el narrador, el tiempo, la historia y sus tramas, así como en los temas y personajes que se van a tratar.

5.2 FIDELIDAD Y ESPECIFICIDAD

El asunto de la fidelidad pone en cuestión una serie de interrogantes sobre la recreación audiovisual de una historia y de la trama, los personajes, los temas y el estilo de la obra original. Se califica como infiel aquella adaptación que, en palabras de Robert Stam (2004), no ha sido capaz de capturar “la narración, la temática o las características estéticas fundamentales de su fuente literaria”. Esto no quiere decir que las obras audiovisuales deban ser 100% idénticas a su fuente literaria original, pero deben mantener la historia narrada y las características principales de la misma.

«¿Qué pueden hacer las películas que no puedan hacer las novelas? ¿Están algunas historias «naturalmente» mejor adaptadas a algún medio que a otro?»

(Stam, 2004, pág. 38)

Las decisiones que toma el novelista o dramaturgo no tienen limitaciones en cuestión de presupuesto, tecnología y comercio. En cambio, el cine y la televisión sí que se ven inmersos en esas limitaciones materiales, técnicas y financieras. El medio audiovisual permite el traslado de palabras (escritas o habladas) a un nuevo lenguaje que puede hacer uso de las imágenes en movimiento, el sonido o la música.

Aunque, en muchas ocasiones, el guionista y realizador audiovisual pretenden aportar fidelidad del texto original; la verdad es que cada lector tiene su propia visión del desarrollo de la historia e imagina a los personajes de manera diferente.

Cada medio por el que pasa la historia aporta sus propias características y la amolda a su lenguaje. Por este motivo, la historia difiere si es leída por un lector concreto, si se convierte en una película de cine o en una serie de televisión. Incluso si se convierte en un videojuego o en un cómic.

La historia principal se ha mantenido en el proceso de adaptación. Sin embargo, el punto de vista del guionista hace que haya escenas, personajes y hechos que difieren de un guion a otro. Otro guionista podría haber prescindido de ciertos personajes, eliminar algunas escenas para reducir la complejidad narrativa o incluso cambiar el final.

«Una adaptación cinematográfica es automáticamente distinta y original debido al cambio de medio» (Stam, 2004, pág. 41). En su libro, “Teoría y práctica de la Adaptación”, este autor hace mucho hincapié en las diferencias existentes entre el

medio cinematográfico y el televisivo. De este modo, si el guion se hubiese realizado para una película o un telefilm, se desarrollaría de otra forma: se podría llevar a cabo un mayor desarrollo de los personajes; las escenas podrían mantenerse en su localización original de la novela y no sería necesario combinarlas para reducir el tiempo; la trama secundaria se incorporaría a la historia; e incluso se podría llevar a cabo tramas que dan más trasfondo a los personajes como el creciente romance entre Emilia y Claudio, los conflictos entre Martín, Jacobo y Laura por los celos o el descubrimiento de Martín de que Julia era una falsificadora de arte que estaba en busca y captura.

5.3 ANÁLISIS DE ELEMENTOS AUDIOVISUALES. TRANSFORMACIONES, SUPRESIONES Y AÑADIDOS.

5.3.1 NARRACIÓN Y DESARROLLO DE ESCENAS

A la hora de llevar a cabo el trabajo de adaptación, una de las herramientas más útiles ha sido la visualización de las escenas e imaginar cada movimiento, frase y acción de los personajes para comprobar si resultaba adecuado para adaptarlo a la imagen o, por el contrario, retrasaba demasiado el tiempo y la fluidez narrativa.

Se trata de una novela policial y detectivesca en la que cada escena es consecuencia de la anterior y, a su vez, ésta es causa de la siguiente. Por ello la eliminación de algunas escenas o incluso diálogos reveladores provocaba que la narración se quebrase por algún lado y no tuviera algún elemento que hiciera avanzar la trama. En este tipo de historias, al igual que en cualquier otra, es importante que los acontecimientos estén relacionados unos con otros.

Los elementos en los que se apoya una narración son los que siguen. Primero, la división del tiempo. El lenguaje audiovisual utiliza el fraccionamiento del tiempo y del espacio en elementos diferenciados como la toma, la secuencia y la escena. Un guion audiovisual se escribe atendiendo a las escenas ya que tienen lugar en una misma unidad de espacio y tiempo. En el momento en el que los personajes cambian de escenario, se inicia otra escena. En mi guion hay cincuenta y seis escenas que se introducen con la siguiente estructura:

«26. INT. HOTEL, SALÓN/RECEPCIÓN-NOCHE» (pág.26)

Segundo, el ritmo narrativo viene dado por el dinamismo del drama, la duración que tengan los planos y el montaje. Esto último se puede traducir en el guion mediante frases cortas y acciones que condicionen el guion técnico a la hora de establecer los planos. Tercero, los personajes forman parte de la base de un guion y en él se deben establecer su caracterización, su origen, profesión...

Cuarto, la acción y el drama se refieren a los sucesos y hechos que ocurren y mueven la trama en una dirección. Estos hechos quedan definidos como una sucesión de causas y efectos. El guion se fundamenta sobre todo en esto último. Se trata de una trama basada en lo que ocurre en las escenas. Esto es, los hechos y diálogos de una escena vienen condicionados por la anterior. Un ejemplo es cuando descubren que ha habido un primer asesinato. La siguiente escena consiste en hablar con todos los huéspedes sobre el tema y las escenas que siguen tienen como objeto recabar pistas y hablar con los personajes para ir descubriendo al posible asesino.

Quinto, el conflicto es la lucha entre los personajes con un “enemigo”. Si no existe un conflicto no hay ninguna historia. En este caso, el conflicto es descubrir a un asesino y resolver el misterio. Por último, los diálogos. Éstos forman parte de las escenas y de los personajes. Tienen una serie de funciones que se explican más adelante.

Al hacer la adaptación se deben buscar tres partes principales: los principios, los medios y los finales, así como seleccionar los acontecimientos que marquen una línea dramática (Seeger, 2007). En este sentido, una de las primeras acciones que he llevado a cabo para realizar la adaptación ha sido analizar el libro marcando la trama básica determinando los acontecimientos clave que dan pie al inicio de la historia, aquellos que resultan determinantes para el curso de la misma y los que dan un desenlace final y cerrado. Los acontecimientos iniciales son: el asesinato de Susana y la llegada de todos los huéspedes, así como la desaparición de un huésped. Este acontecimiento provoca que haya una búsqueda por parte de los protagonistas para acabar descubriendo que ha sido asesinado. De esta manera, todos los personajes se ponen en alerta ante un posible asesino. Laura va recogiendo pruebas y testimonios de los presentes en el hotel. Como acontecimientos finales, Laura ata todos los cabos y acaba resolviendo el caso. Esta es la línea dramática básica y para construir el guion he seleccionado los acontecimientos principales y a raíz de ellos, se llevan a cabo las escenas.

La estructura narrativa clásica en la literatura es la estructura en tres actos. El primer acto o planteamiento ayuda a introducir personajes y sentar las bases del conflicto. El segundo de los actos, conocido como nudo, desarrolla la historia, las relaciones y las acciones de los personajes. El acto final o desenlace resuelve la historia y presenta el momento de máxima intensidad dramática o clímax. A las series de televisión suele añadirse un cuarto acto que ocurre al principio y puede aparecer antes de los títulos de crédito.

En el guion que he desarrollado, el optado por añadir un teaser o gancho⁸ al inicio. En esta escena se introduce a dos personajes (Susana y Celia) y se crea un ambiente de incertidumbre que engancha al espectador cuando Susana descubre el gran secreto de su amiga y ésta hace una llamada telefónica explicando que “hay problemas”. Tras la aparición de los créditos iniciales, continúa esta trama. Susana, sintiéndose amenazada por su descubrimiento, manda una señal de socorro y se encierra en el faro. Unos momentos después, llega la acción que eleva la tensión dramática, el asesinato.

Entre algunas escenas, existen unas indicaciones sobre el cambio de una escena a otra. Estas indicaciones son, sobre todo, “corte a” o “fundido a”. Según la intensidad dramática de lo que se desarrolla en la escena se determina el uso de uno u otro. Así, cuando Susana es asesinada y cae al suelo, se produce un corte a la siguiente escena en la que Emilia despierta de repente. Este corte establece una relación entre ambas. Las dos acciones, el final una escena y el principio de la otra, provocan un sobresalto en el espectador que contribuye a transmitir la tensión y el dramatismo de la escena primera.

Las escenas que utilizan fundidos son más calmadas y se hace una transición suave. También se emplea con fines narrativos y dramáticos. Un ejemplo de ello es el siguiente:

«Claudio desaparece tras la puerta de la cocina. Emilia va hacia la alargada mesa del comedor para ayudar a colocar la vajilla a Olivia. Coge un plato y, de repente, el comedor se desvanece para Emilia.

FUNDIDO A NEGRO

FUNDIDO DESDE NEGRO

⁸ Conocido como Cold Open, se trata de una técnica usada para mostrar unos minutos de la historia antes de los títulos de crédito para atrapar a los espectadores y crear la intriga o atención en los mismos.

Emilia escucha gritos y su vista se va haciendo más clara. Olivia y Bogdana le dan pequeños golpes en la mejilla y la zarandean gritando su nombre. Emilia abre los ojos del todo. Está en el suelo y a un lado, el plato que cogió está hecho añicos.» (pág. 8)

Aquí el fundido, nos muestra algo que le ocurre al personaje, en este caso es un desvanecimiento. Es un claro uso de las técnicas audiovisuales y del montaje para contribuir al desarrollo de una acción determinada. En la novela se dice lo siguiente: «Nada más cogerlo, el comedor desapareció, y la luz que la envolvía un segundo antes se esfumó.» (Holgado y Vila, 2014, pág. 149).

La duración de la obra final se mide según el número de páginas. Atendiendo a Lorenzo Vílches (1998), los actos estructurales y los tiempos se dividen de la siguiente manera:

ACTO	ACTO I	ACTO II	ACTO III	ACTO IV
Duración en minutos	12 a 15 minutos	10 a 14 minutos	10 a 14 minutos	10 a 12 minutos
Páginas	Página 15	Página 30	Página 45	Página 60-70

Además de la estructura clásica, existen otros momentos o escenas que forman parte del guion. En primer lugar, el catalizador. Se trata del primer acontecimiento que pone en marcha la historia y el conflicto principal. En este caso, el catalizador es el descubrimiento de un huésped que ha desaparecido misteriosamente. Está establecido que debe situarse entre las primeras quince páginas. En mi guion se sitúa en la onceava página.

En segundo lugar, existen una gran cantidad de escenas denominadas de transición. Éstas son escenas que mueven la historia entre los diferentes actos. Como escenas de transición encontramos aquella en la que Laura y Emilia entran a la habitación del huésped desaparecido o cuando Laura se percata de la relación de la videocámara y la enfermedad del asesino. La primera escena da paso al segundo acto y la segunda, al tercer acto.

Las tramas argumentales hacen referencia a los hilos argumentales que se desarrollan y mueven la historia. Suele haber una principal y varias subtramas secundarias. En la

novela existen muchas tramas secundarias: la investigación de Lydia, la relación entre Laura y Martín y los celos de Jacobo, el creciente enamoramiento entre Emilia y Claudio o el descubrimiento de Martín de que Julia era una estafadora de arte muy buscada. Estas tramas quedan suprimidas en el guion final. No obstante, permanecen las tramas del viaje de novios de Laura y Jacobo y la relación entre Julia y Martín. La primera de estas tramas era importante para explicar el motivo por el que Laura se encuentre en esa isla. Además, el elemento de la videocámara no se podía eliminar ya que es lo que ayuda a resolver el final y está justificado en el viaje. La relación entre Martín y Julia también es lo que justifica la aparición de Martín y la vinculación de Julia con el caso.

El conflicto hace referencia al problema que surge durante la historia y al que los personajes deben hacer frente. Puede ser de tres tipos: fuerza humana contra uno u otros hombres, hombre frente a las fuerzas de la naturaleza o no humanas y hombres frente a sí mismos (fuerzas internas). El conflicto que presenta tanto el guion como la novela es peculiar. En principio, se supone un conflicto contra otros hombres, ya que el enemigo al que deben enfrentar es un asesino misterioso. No obstante, al final se descubre que ese mismo asesino debe lidiar con fuerzas internas, es decir, con una enfermedad mental que desconoce tener.

Las escenas bien construidas deben de tener una serie de funciones:

- Avanzar la acción
- Identificar a los Personajes
- Profundizar en el Tema
- Construir la Imagen Visual

Existen dos tipos de escenas (Vilches, 1998) las escenas esenciales y las escenas de transición. Además existen las escenas de flashback y las oníricas. Las primeras se dividen en cuatro subtipos:

a) Escenas de Exposiciones: en ellas se informa de problemas, motivos y conflictos.

b) Escenas de Preparación: son escenas en las que se crean los conflictos, es decir, que anuncian complicaciones que sucederán después. Por ejemplo, podemos considerar como escena de preparación en el guion la número 5. En esta escena, Susana descubre

el secreto de Celia y mediante el diálogo y la última acción de la escena, se anticipa que algo va a ocurrir más tarde. Otro ejemplo vendría a ser cuando a la protagonista se le cae un folleto debajo de la puerta de una habitación. Cuando ella se dispone a entrar, el espectador tiene en mente que en esa habitación puede ocurrir algo importante.

c) Escenas de Clímax: es la escena donde ocurre el gran momento dramático. La escena número 55 es la escena en la que se revela todos los puntos del misterioso caso. Es una escena larga y con mucha información.

d) Escenas de Resolución o Epílogo: es el final de la historia donde se cierra la trama y se soluciona el conflicto.

En el guion se ha utilizado el recurso de flashback para mostrar acontecimientos del pasado y también para los recuerdos. Las primeras escenas son un flashback que ocurre en el año 1984. Es una trama independiente en sí. Esto es, tiene un planteamiento, un nudo y un desenlace trágico. No obstante, esta trama será una motivación para la trama principal.

En la escena final, se introducen varios flashback que no están presentes en la novela. El capítulo es muy denso narrativamente ya que desarrolla un monólogo largo y detallado de Laura. En ocasiones, los demás personajes la interrumpen para realizar preguntas y resolver sus dudas. Por ello, al trasladar este capítulo a la pantalla, resultaría tedioso y aburrido. Para solucionarlo utilicé la reducción de los monólogos a frases más cortas y la introducción de muchas más réplicas de los personajes, así como reacciones y miradas. Sin embargo, en aquellas ocasiones en las que los diálogos de Laura son más prolongados en el tiempo, opté por usar flashbacks que mostraran imágenes que ilustraran lo que se estaba escuchando en voz en off. Estas escenas son de mi invención, pero apoyadas en la realidad diegética.

Los flashback también están divididos en varios tipos. Existe el flashback evocado en el que un personaje evoca el pasado. El primer flashback es de este tipo. Justo cuando Susana es asesinada, nos encontramos en el despacho de Emilia que despierta de repente. El espectador podría pensar que se ha tratado de un sueño de este personaje, no obstante después se revela que ella no tiene sueños, sino recuerdos. El flashback atípico es aquel que no es evocado ni solicitado por ningún personaje. De esta manera, los pequeños flashback finales son de este tipo. Aparecen mientras la protagonista habla y

explica los sucesos que ocurrieron. En el guion no existen flashback solicitados (se pide a un personaje que recuerde).

Robert Stam (2004) afirma que existen otras cuestiones que se plantean al momento de realizar la adaptación están relacionadas con la focalización y el punto de vista. En el ámbito literario, el punto de vista es el ángulo desde el cual se cuenta la historia. Puede tratarse de un punto de vista de un personaje de la historia, un personaje fuera de la historia o de un narrador onmisciente. En el audiovisual, en una de sus acepciones, se refiere al emplazamiento de la cámara. También puede percibirse el punto de vista del autor cinematográfico (del director o del realizador).

La focalización, a pesar de que tiene una connotación cinematográfica, fue un término acuñado para la literatura⁹ y se refería a la «relación entre el conocimiento del personaje frente al narrador» (Stam, 2004, pág. 88).

La focalización se divide en varios tipos:

- focalización cero: son los narradores omniscientes, los que conocen cualquier asunto relacionado con los personajes y la historia. En la novela, existe este tipo de focalización.
- focalización interna: ocurre cuando los eventos se cuentan mediante un personaje. Los subtipos son focalización fija (se limita a un personaje) y variable (va pasando de un personaje a otro).
- focalización externa: el lector se limita a observar las conductas externas y no se accede al punto de vista o motivaciones de los personajes. Aunque en el guion, el espectador sólo sería testigo de las acciones externas de los personajes y lo que ocurre, es verdad que los pensamientos y motivaciones de los personajes (que están presentes en la focalización cero) se trasladan al espectador mediante los diálogos.

El final de la historia cierra la trama que se ha producido. La culpable es detenida y los demás personajes consiguen salir de la isla. Laura, Jacobo y Martín, al ser los personajes de la serie, se quedan aparte después de un trabajo bien hecho. Esto da sensación de continuidad, más que nada porque años después de esta historia comienza la serie. En este periodo de tiempo entre el final de la novela y el inicio de la serie, la

⁹ Gérard Genette en *Figures III* en 1972. Es uno de los autores creadores de la narratología.

vida de los protagonistas sigue y el lector/espectador establece relaciones entre ambos para poder definir lo que ha ocurrido: todos siguen trabajando en la policía, Laura y Jacobo tienen dos hijos gemelos y posteriormente, se divorcian.

5.3.2 CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES

Los personajes, junto a la historia, es uno de los elementos principales para llevar a cabo un guion (Casamayor, M., Sarrias M. 2014). Gracias a los personajes se desarrolla y se mantiene la propia historia.

Uno de los elementos más importantes es crear un protagonista con el que el público se siente identificado. Este personaje estará sometido a una serie de obstáculos y dificultades (Galán y Herrero, 2012).

Linda Seguer (2007) determina una serie de pautas para hacer la elección de personajes dentro de un texto audiovisual. En primer lugar, se debe establecer un personaje principal que guíe la historia y motive el avance de la acción. Posteriormente, el guionista define las funciones que van a desempeñar el resto de personajes dentro de la historia. Hay casos en los que el número de personajes en una novela o en otro texto literario es demasiado grande y puede entorpecer el desarrollo de la historia si no son de relevancia. Por ello, existe el recurso de eliminar o combinar personajes. Además, los personajes que se escojan deben resultar atractivos e interesantes para la historia y sobre todo, para los espectadores. Finalmente, es importante la identificación del conflicto de cada personaje.

Siguiendo estas pautas, en el guion que he llevado a cabo aparece un personaje principal, Laura Lebré, cuya intuición y voluntad hacen que la historia vaya avanzando. A pesar de que suele existir un protagonista principal, bien es verdad que éste debe tener confidentes, alguien en quien confiar y compartir sus vivencias y pensamientos (Casamayor, M., Sarrias M. 2014, pág 48). En el guion, sus mayores confidentes son Jacobo y Martín, pero también comienza a establecer una relación cercana con Emilia.

Los personajes eliminados pertenecen a una trama secundaria no relevante para la historia principal. Estos personajes son Lydia y Vicente Cuevas, entre otros. Aunque en la serie juegan un papel importante; he considerado que, al tratarse de una precuela, estos personajes no resultan indispensables. La trama de estos personajes era la investigación de un caso de asesinato ocurrido muchos años atrás y que la policía ocultó

y no resolvió. El nuevo comisario resultaba sospechoso para la joven agente de policía y ésta acaba descubriendo que fue uno de los responsables de que ese caso quedara suspendido. En la historia principal hay un personaje que tiene relación con esta trama (era policía que trabajó en el caso oculto). Sin embargo, como estas tramas no se tocan en ningún punto más y no existe algún contacto entre los personajes, decidí suprimirla y por tanto, también a sus personajes.

Personajes como Jacobo o Martín juegan un papel de complementariedad y acompañamiento de la protagonista. Ayudan a la investigación y, además, Jacobo es el marido de Laura y se justifica su presencia porque están de luna de miel. Los demás personajes resultan de gran relevancia para que la investigación avance ya que aportan pistas. Emilia es un personaje importantísimo. Gracias a ella, todos los demás personajes se juntan en la isla porque inaugura un hotel. También es la culpable de los asesinatos, es decir, la antagonista. Bogdana y Olivia también resultan de gran importancia ya que son las trabajadoras del hotel. La manera de construir este personaje resultaría engañosa. Se trata de dotarle de una personalidad encantadora, amable, atenta y educada para que el espectador no pudiera tomarla como una de las sospechosas y que el factor sorpresa resultase mayor (se hace mediante los diálogos y su comportamiento).

Morales es un ex policía que investigó el caso de los asesinatos a niños en los años 70. Érica es la hermana de Susana. Julia, que no tiene relación directa con el caso, es amante del abogado que llevó la adopción de Emilia. Ángel Cruz, tampoco con relación directa alguna, estuvo internado en el sanatorio de Celia y conocía la historia de Blanca. Claudio trabajó en la isla veinte años atrás y estaba enamorado de Susana. Rodrigo investigó el caso del asesinato de niños y contactó con Susana para que ésta le hablara del mismo. Todos ellos aportan datos, pistas y declaraciones que ayudan a la protagonista a encajar todas las piezas del caso.

5.3.3 TRATAMIENTO DE DIÁLOGOS

En una ficción, los diálogos no son un fin, sino un medio que es utilizado por los personajes para hacer avanzar la acción (Galán y Herrero, 2012). Éstos deben reflejar cotidianidad y ser creíbles, por lo que los diálogos del audiovisual no están escritos siguiendo un estilo literario.

Los diálogos en el audiovisual tienen una serie de funciones. El autor Francisco Javier Rodríguez las clasifica según su relación con la narración y con las imágenes (Rodríguez de Fonseca, 2009).

Las funciones narrativas pueden referirse al argumento, a la acción o a los personajes. En el caso del argumento, los diálogos comunican hechos y aportan informaciones del pasado. Esta última función es muy predominante en el guion. Existen varios diálogos en los que los personajes narran hechos del pasado. Además, comentan las acciones, explican la realidad, aportan informaciones incompletas y anticipan hechos futuros.

Un ejemplo de comentar las acciones y explicarlas sería cuando Jacobo, tras salvar a Emilia, afirma que ha sido envenenada. Esta información ayuda al espectador a comprender mejor lo que ha ocurrido.

En la escena número 21, el diálogo final dice: “¿Cómo es eso de que sueña con una mujer que murió?” Con esta frase, se está anticipando lo que va a ocurrir en la escena siguiente, en la que organizan una sesión de espiritismo para contactar con esa mujer. Esto es un ejemplo de diálogos que anticipan hechos futuros.

Referidas a la acción, los diálogos aportan ritmo al desarrollo de la acción, sobre todo con el uso de frases cortas y simples. Al contrario, las frases largas y subordinadas la retardan. Siguiendo esto, en el guion utilizo tanto frases largas como cortas, según el tipo de escena, la acción que se desarrolla y la finalidad de la misma. Así, cuando los personajes investigan en el sanatorio o en escenas en las que descubren los asesinatos se utilizan frases cortas y simples que acompañan a la imagen. No resultan redundantes ya que el espectador está viendo lo que ocurre. En cambio, en escenas en las que los personajes cuentan una historia de su pasado o realizan declaraciones, se usan frases largas y con pausas que ayudan al espectador a la asimilación de una gran cantidad de información.

Los diálogos en relación a los personajes proporcionan un conocimiento de su personalidad y su trasfondo social. Dotan a los personajes de un lenguaje adecuado a su condición como su clase social y su psicología interna. En este caso, he decidido mantener la personalidad de los personajes de la novela. Sobre todo de la protagonista. Su forma de expresarse, de moverse o de comunicarse es una de las principales características que aportan al personaje una personalidad única y reconocible. Demás personajes como Julia, Érica o Ángel Cruz pertenecen a una clase social alta y por ello su comportamiento y sus diálogos están condicionados.

Los diálogos pueden cumplir una serie de requisitos recogidos por Francisco Javier Rodríguez de Fonseca (2009). Deben ser comprensibles y entendibles; significativos en relación a la emoción y la información que transmiten los personajes; necesarios e imprescindibles; verosímiles y naturales; apropiados para la historia y los personajes, concisos de palabras y contenidos; interesantes y sorprendentes, dinámicos, versátiles y continuos.

La novela desarrolla unos diálogos mucho más largos en cuanto a contenidos y a réplicas/contrarréplicas. Aunque el contenido y la información que se da se mantienen en los diálogos, se modifican la construcción de las frases y la duración.

Un recurso muy utilizado en el guion es el uso de los diálogos como elemento sorprendente y de incertidumbre al final de las escenas que deja una información en el aire y, por lo tanto, aumenta el interés del espectador. Además, estos diálogos hacen avanzar la acción. Cuando, al final, Laura explica toda la historia, hay ocasiones en los que su diálogo se convierte temporalmente en una pequeña narración, ejerciendo ella de narradora.

« VOZ EN OFF DE LAURA

Ella atacó a las gaviotas a las que tanta atención prestaba Susana, destrozaba las flores de los parterres del faro... Susana habló de eso con Celia, la cual aún se negaba a decirle el origen de la locura de la niña. Pero Susana al final lo acabó descubriendo» (pág 67 del guion)

Según la relación con las imágenes, se utiliza la *voz en in* ya que el origen de este diálogo está dentro de la imagen. En algunos casos, se utiliza la *voz en off* porque la fuente que la produce está fuera del encuadre de la imagen. Finalmente, en la narración

de Laura se utiliza lo que el autor ha denominado *voz over*. Esta calificación se debe a que la narradora está fuera del espacio y del tiempo en el que se suceden las imágenes sobre las que aparece la voz.

Atendiendo a los contenidos de los diálogos, existen los diálogos de exposición, los cuales tienen la función de proporcionar explicaciones o informaciones. Así, cuando el personaje de Santiago dice lo siguiente:

«Un tipo calvo. Esta mañana. A primera hora. Le dije que se esperara a que llegaran más huéspedes, pero parecía tener mucha prisa por llegar. No hice preguntas, sólo me limité a hacer mi trabajo.»

Está dando una información que se desconoce y que, además, hace avanzar la trama porque los personajes dan comienzo a una búsqueda para encontrar al huésped desaparecido.

Los diálogos de ambientes son más banales y no tiene una gran relevancia. Suelen ser saludos, despedidas o cualquier tipo de comentario no demasiado importante. En la escena número 9, tiene lugar el siguiente diálogo en la que se expone una información poco reveladora y sin relación con la trama principal.

«EMILIA

Buenos días, señor Cruz. Permíteme decirle que es un honor tenerle aquí en estos días tan ajetreados de campaña.

ÁNGEL

(un poco incómodo)

Muchas gracias. Siempre es bueno descansar un poco antes de las elecciones.»

5.3.4 TONO Y ESTILO VISUAL

Linda Seger establece una serie de conceptos que aplica a una obra audiovisual: el estilo, el clima y el tono (Seger, 2007). Define el estilo como aquel modo en el que se realiza la obra audiovisual. Por su parte, el clima crea una respuesta emocional en los espectadores y el tono es la actitud que tiene una obra audiovisual.

Según el género, una película o una serie tendrán un estilo, clima y tono diferente. Las sitcom o comedias presentan personajes divertidos en un tono amable buscando un clima agradable que provoque las risas y las sonrisas en los espectadores. Los dramas presentan conflictos graves, con personajes más serios y crean un tono y estilo concreto dependiendo de si se trata de un género policial, romántico, terror, acción, bélico, drama social, etc.

La historia que se desarrolla en mi guion es dramática y policial. Pero también se mantiene el tono humorístico que es tan frecuente en la serie y da personalidad a la protagonista. El tono que he construido en el guion es más intenso que en la novela. Aunque, el tono de la novela deja la tensión al lector y aporta el factor sorpresa en algunas ocasiones; esto lo he trasladado al guion siempre intensificándolo. Los métodos que he utilizado para ello han sido los siguientes: realizar escenas más cortas y concretas, usar diálogos reveladores y que dejan la incertidumbre al final de la escena y emplear gestos y acciones de personajes que ayudan a crear el clima y trasladarlo al espectador (miradas y reacciones).

El estilo visual debe hacerse eco de ese tono. Estamos en una pequeña isla habitada por muy pocas personas desconocidas entre sí. En esa isla ocurrió algo terrible años atrás y un personaje tiene sueños y visiones con lo que pasó entonces. De repente, se descubre que hay una persona más en la isla que no se ha registrado en el hotel, aunque sus pertenencias están allí. Más tarde, esa persona aparece asesinada en una cala y todos los personajes están en peligro.

Estos planteamientos crear un estilo de tensión y nerviosismo que deben trasladarse en el uso de elementos audiovisuales como los planos, los decorados y localizaciones, la fotografía e iluminación y la banda sonora, así como la actuación de los actores.

Un hecho importante que ayuda a crear ese ambiente y estilo visual es la mención en el guion de que hay un mal clima en el que llueve y hay tormentas.

En general, el tono que se aplica en géneros dramáticos o dramedias suele ser realista (Gómez Martínez y García García, 2011). Es decir, debe tratarse de forma que sea realista para los espectadores y puedan sentirse identificados de alguna forma.

5.3.5 LOCALIZACIONES Y ESCENARIOS

Toda historia tiene lugar en unos espacios y escenarios concretos. En los géneros más dramáticos, ese espacio tiene una importancia relevante, llegando incluso a ser una clave definidora de una serie (Gómez Martínez y García García, 2011). Por ejemplo, en los géneros policíacos la comisaría es el lugar predominante que da sentido a la historia y a las tramas que se suceden. Además, es el escenario donde se suelen reunir los personajes y por tanto, el lugar donde se crea lo que Gómez Martínez y García García han denominado el “marco relacional” (2011, pág. 164). De este modo, se determina que elementos muy importantes dentro del género en el que se englobaría el guion son los espacios y las relaciones que se establecen entre los personajes en ellos.

Las localizaciones y escenarios que se presentan en la novela se trasponen al guion con algunas variaciones. En primer lugar, el hotel de la isla es más bien un balneario. Esto no es un hecho demasiado importante y trascendente para la historia, así que decidí dejarlo en hotel. Aunque aparecen muchas más partes de ese balneario (recepción, cocina, salón, varias habitaciones, despacho, salón de descanso...), el guion tiene más limitaciones en cuanto a ello. La recepción y el salón son un mismo escenario, sólo aparecen dos habitaciones (la del huésped desaparecido y la de Laura), el comedor y la cocina están cerca del salón principal. Los demás interiores son el faro, el edificio ruinoso antiguo sanatorio y el cobertizo. Las localizaciones exteriores son las siguientes: la Cala del Santo, el exterior del faro y del hotel, el muelle y los alrededores de éstos.

Hay una dicotomía entre ambos tipos de localizaciones. En los exteriores ocurren escenas intensas como el descubrimiento del cadáver del doctor Blasco o el rescate de Jacobo por parte de Morales. En cambio, en los interiores son escenas de reflexión, de diálogo y de conversaciones en las que se descubren pistas.

6. CONCLUSIONES

En general, un proceso de adaptación lleva implícito siempre una serie de cambios debido, principalmente, al medio de llegada y a las diferencias existentes entre la literatura y el audiovisual.

Las modificaciones más sustanciales llevadas a cabo en la escritura del guion han sido los siguientes. El prólogo, que era bastante extendido, se queda reducido a cinco páginas que corresponden a cinco minutos. De esta manera, esta pequeña trama sirve como introducción al capítulo y no retrasa demasiado la aparición de la historia principal ni de los protagonistas. Se trataría del teaser o gancho.

A continuación, la novela presenta un gran capítulo en el que introduce a los personajes que van a formar parte de la historia principal. Esta parte está omitida totalmente en el guion, por lo que decidí ir introduciendo datos importantes que se revelarían entonces, mediante diálogos a lo largo del guion. Un aliciente importante fue aportar mayor incertidumbre acerca de estos personajes. El lector ya sabe de antemano que los personajes tienen alguna implicación con el caso a investigar, pero en el guion decidí que no se supiera hasta más avanzada la historia, manteniendo así la tensión y el factor sorpresa.

Existen escenas demasiado largas en las que ocurren hechos que no son de especial relevancia, pero que en un momento dado sí que aportan acción y diálogo importante a la historia. En este caso, se hizo una reducción de estas escenas u omisión, pero manteniendo esas acciones y diálogos que serían aprovechados en otras escenas.

En cuanto a los diálogos, destaca el acortamiento de conversaciones muy extendidas entre personajes, así como la construcción de frases más sencillas y directas que contribuyen a avanzar la acción y a una mejor recepción por parte del espectador.

En definitiva, el estudio teórico de cuestiones relacionadas con el ámbito literario y el audiovisual, ha permitido el traslado de una historia de un medio (novela) a otro (televisión). Además, ha ayudado a posibilitar una serie de modificaciones, en parte, obligadas por el medio de destino y que resultan fundamentales ya que ambos medios trabajan con lenguajes diferentes y específicos.

ANEXO 1: RELACIÓN DE PERSONAJES

SUSANA: 35 años, morena, atractiva, ojos claros. Es ornitóloga y tiene gran dedicación a su trabajo. Vive en un faro en la Isla de las Gaviotas. Es amiga de Celia y aceptó adoptar a la hija de una paciente enferma.

CELIA: dueña y directora del hospital psiquiátrico de la isla. Es de clase social alta y la isla pertenece a su familia. Es una persona ambiciosa en su trabajo y se propone la consecución de determinadas metas. Una de ellas es demostrar la relación entre las enfermedades mentales y la genética. Para ello utiliza a Susana y sus estudios sobre gaviotas.

SANTIAGO: trabajador en la isla que transporta pasajeros desde un lugar a otro. Lleva ejerciendo su trabajo más de veinte años.

EMILIA: una joven nacida en 1975, por lo que en 2004 tiene 29 años. Es la hija biológica de Blanca, una asesina con trastornos mentales. Fue adoptada por Susana. Heredó la enfermedad de su madre.

Tiene sueños muy vívidos con la isla y con una mujer misteriosa que vivía en un faro. Gracias a una herencia de una persona desconocida, compra la isla y abre un hotel. Quiere descubrir lo que ocurrió en ese lugar años atrás y el motivo de sus sueños.

BOGDANA: ronda los 50, es inmigrante de origen del este, negra y con acento extraño. Fiel trabajadora de Emilia. Muere asesinada por ésta al descubrir cómo se cometió el primer asesinato.

ROBERTO: novio de Emilia. Es desconfiado y sospecha constantemente de Claudio.

MORALES: es un ex agente de policía que investigó el caso del el “Flautista”. Acaba de salir de la cárcel y no se lleva muy bien con su hija. Pero él quiere recuperar la relación con ella.

JULIA: joven pelirroja de entre 30 a 40 años. Casada con Hugo Ventura, quien proviene de una familia de abogados relacionada con las adopciones. Éste muere de un infarto y la invitación a la isla era para él, aunque Julia va con la intención de descubrir porque su difunto marido recibía dinero todos los meses. Es asesinada cuando conoce la relación entre su marido y el caso de Susana.

ÁNGEL CRUZ: político de renombre de unos 40 años. Estuvo internado en el hospital cuando tenía 18 años. Tenía problemas trastorno de bipolaridad del que aún no está recuperado del todo.

ÉRICA: sobre 40 años, nueva rica y pija, acomodada, casada con Carlos, un constructor. Es la hermana de Susana. No se llevaban bien y al cumplir los 18 años, dejaron de verse.

ÓSCAR BLASCO: persona mayor y está calvo. Uno de los mejores neurólogos del país. Trabajó en el sanatorio de Celia tratando al paciente 21. Sabía todo acerca de la investigación de Celia y del caso de Emilia. Años después, se arrepiente de lo que hizo y decide reunir a varias personas relacionadas con Susana para contarles la verdad. Es asesinado por Emilia.

RODRIGO: sobre 40 años. Es un parapsicólogo. Tiene un programa de televisión de esoterismo y fenómenos paranormales. En los años 80, trabajó de periodista e investigó el caso del “Flautista”. Por ello, estuvo en contacto con Susana.

CLAUDIO: pinche de cocina que es despedido e intenta suicidarse. Posteriormente, es el cocinero del hotel en la isla. Cuando era joven, trabajó en el sanatorio como “chico de los recados” y acabó enamorado de Susana. Lo culparon de su asesinato y pasó un tiempo en la cárcel a pesar de ser inocente.

LAURA LEBREL: de 30 a 35 años. Físicamente es bajita y con cara bonachona. Es policía y trabaja en una comisaría. Su mejor amigo y compañero de toda la vida es Martín. Está recién casada con Jacobo. Tiene una gran intuición y se fija en los pequeños detalles.

JACOBO SALGADO: de 35 a 40 años. Es alto y delgado. Es el marido de Laura. Es muy estricto al seguir las normas policiales.

MARTÍN MARESCA: 30 años, pelo castaño, atractivo, cuerpo atlético, alto. Es agente de policía. Compañero y amigo de Laura. Queda con Julia por casualidad en el hotel y nadie sabe dónde estaba.

OLIVIA: trabajadora del hotel. Es joven, dulce, sensible y atenta. Al ponerse nerviosa, es muy torpe, pero siempre tiene voluntad de hacer las cosas bien.

ANEXO 2: LUGARES

- Isla de las Gaviotas
- Cala del Santo
- Faro de Susana
- Exterior del Faro de Susana
- Faro de Susana/Salón
- Faro de Susana/Linterna
- Despacho de Celia
- Hotel/Clínica
- Hotel
- Despacho de Emilia
- Recepción/Salón de Entrada
- Comedor
- Pasillo Superior
- Habitación del Huésped Desaparecido
- Exterior del Hotel
- Pasillo Superior
- Muelle
- Cobertizo
- Cocina del hotel
- Edificio Ruinoso
- Edificio Ruinoso, Recepción, Pasillo, Celda, Despacho.
- Piscina

BIBLIOGRAFÍA

CASAMAYOR, M., SARRIAS, M. (2014) *Cómo escribir el guion que necesitas*. Ediciones Robinbook. Barcelona.

FERNANDO DE, F., GÓMEZ, I. (2008) *Adaptación*. Barcelona, Trípodos-Univ. Ramón Llull.

GALÁN, E., HERRERO, B. (2012) *El guion de ficción en televisión*. Editorial Síntesis. Madrid.

GÓMEZ MARTÍNEZ, P., GARCÍA GARCÍA, F. (2011) *El Guión en las series televisivas. Formatos de ficción y presentación de proyectos*. Ed. Fragua. Madrid.

HOLGADO, J., VILA, C. (2014). *Laura y el Misterio de la Isla de las Gaviotas*. Ed. Plaza y Janes.

PÉREZ BOWIE, J. (2010) *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca. Editorial de la Universidad de Salamanca.

RODRÍGUEZ DE FONSECA, F. (2009) *Cómo escribir diálogos para cine y televisión*, T&B Editores. Madrid.

STAM, R. (2004) *Teoría y práctica de la adaptación*.

SEGER, L. (2007) *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid, RIalp.

VILCHES, LORENZO (1998) *Taller de escritura para televisión*. Gedisa. Barcelona.

WEBGRAFÍA

Corporación Radio y Televisión Española [web oficial]. Recuperado de www.rtve.es

De Gorgot, E. (2014, 16 de septiembre). ¿Por qué vivimos una Edad de Oro de las series? Jot Down. Recuperado de <http://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/>

El libro "Laura y el misterio de la Isla de las Gaviotas" sigue a la inspectora Lebel en su luna de miel (2014, 25 de enero). Fórmula Tv. Recuperado de <http://www.formulatv.com/noticias/35402/libro-laura-y-el-misterio-de-la-isla-de-las-gaviotas-sigue-inspectora-lebel/>

González, M. (2009, 25 de marzo). Diccionario teléfilo: Procedimental. Vaya Tele.com. Recuperado de <http://www.vayatele.com/diccionario/diccionario-telefilo-procedimental>

Grupo Boomerang Tv. [web oficial]. Recuperado de <http://www.grupoboomerangtv.com/main/>

Izquierdo, A. (2014, 17 de marzo). ‘Los Misterios de Laura’ sigue triunfando internacionalmente y se adaptará en Holanda e Italia. Vaya Tele.com. Recuperado de <http://www.vayatele.com/internacional/los-misterios-de-laura-sigue-triunfando-internacionalmente-tambien-se-adaptara-en-holanda-e-italia>

Jorge Rubio, P. (2014, 24 de enero). Javier Holgado y Carlos Vila, cómo escribir para que Laura Lebel resuelva. Encuentro Digital RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/television/20140124/javier-holgado-carlos-vila-como-escribir-para-laura-lebel-resuelva/858740.shtml>

Los Misterios de Laura. IMDb.com [en línea]. Recuperado de http://www.imdb.com/title/tt1442434/?ref=tt_ov_inf

‘Los Misterios de Laura’ en papel (2014, 27 de enero). El Periódico.com. Recuperado de <http://www.elperiodico.com/es/noticias/tele/los-misterios-laura-papel-3048850>

Mum Detective. StarMediaFilm.com [web oficial]. Recuperado de http://www.starmediafilm.com/en/serial/mama_detektiv

Simó, F. (2014, 23 de octubre). “De la pantalla al libro: novelización de series”, reivindicando al guionista como escritor. MundoPlus.tv. Recuperado de <http://www.mundoplus.tv/blogs/series/2014/10/de-la-pantalla-al-libro-novelizacion-de-series-reivindicando-al-guionista-como-escriptor/>

The Mysteries of Laura. IMDb.com [en línea]. Recuperado de <http://www.imdb.com/title/tt3187578/>

VIDEOGRAFÍA

Baltanás, R., Montánchez, A. (2009). Los Misterios de Laura [serie de televisión]. Madrid. Ida y Vuelta Producciones/TVE

Rake, Jeff (2014). The Mysteries of Laura [serie de televisión]. Estados Unidos. Berlanti Productions, Jeff Rake Productions, Kapital Entertainment

Scolari, C. y Carrión, J. (2014). La tercera edad de oro de la televisión [en línea]. Universidad Pompeu Fabra. Extraído de <https://www.miriadax.net/web/la-3-edad-de-oro-tv>