

La adaptación de la novela gráfica a la ficción televisiva. El caso de *La Fortuna* (Movistar+, 2021)

Javier Mateos-Pérez jmateosperez@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

Universidad Complutense de Madrid (España)

Cómo citar este artículo: Javier Mateos-Pérez (2026): La adaptación de la novela gráfica a la ficción televisiva. El caso de *La Fortuna* (Movistar+, 2021), en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 17 (1), pp. 41 a 58. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/gmsfk228

Sumario

1. Introducción
2. Propuesta de análisis
3. Antecedentes
4. Metodología
5. Resultados
6. Conclusiones
7. Referencias bibliográficas

Resumen

El número de ficciones televisivas se ha incrementado de forma exponencial en el nuevo siglo, con la llegada de las plataformas de *streaming*. Este contexto de creación intensiva ha demandado flujos narrativos de todas las industrias culturales y adaptaciones de diferentes medios. Se entiende entonces que las prácticas de adaptación se han vuelto centrales en la creación de ficción televisiva. El objetivo de este trabajo es analizar *La Fortuna* (Movistar+, 2021), que adapta para televisión la novela gráfica *El tesoro del cisne negro* (Roca, 2018), con el fin de comprender la reelaboración y la transformación del papel al audiovisual. Para ello se plantea una metodología cualitativa basada en el análisis narrativo comparativo. Se evidencia que la adaptación televisiva presenta diferencias discursivas con variaciones estructurales, temáticas y dialógicas. Se concluye que, más que de adaptación, cabe hablar de creación de una nueva obra, autónoma respecto del texto original, compuesta por adiciones, extensiones y transformaciones.

Palabras clave

“Adaptación”, “Ficción televisiva”, “Novela gráfica”, “Televisión España”, “Alejandro Amenábar”, “Paco Roca”

Adaptation of graphic novels to television fiction. The case of La Fortuna (Movistar+, 2021)

Javier Mateos-Pérez jmateosperez@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

Universidad Complutense de Madrid (España)

How to cite this text: Javier Mateos-Pérez (2026): La adaptación de la novela gráfica a la ficción televisiva. El caso de La Fortuna (Movistar+, 2021), en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 17 (1), pp. 41 a 58. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/gmsfk228

Sumario

1. Introduction
2. Analysis proposal
3. Background
4. Methodology
5. Results
6. Conclusions
7. Bibliographical references

Resumen

The number of television dramas has increased exponentially in the new century with the advent of streaming platforms. This context of intensive creation has demanded narrative flows from all cultural industries and adaptations from different media. It is therefore understandable that adaptation practices have become central to the creation of television fiction. The aim of this paper is to analyse *La Fortuna* (Movistar+, 2021), which adapts the graphic novel *El tesoro del cisne negro* (Roca, 2018) for television, in order to understand the reworking and transformation from print to audiovisual. To this end, a qualitative methodology based on comparative narrative analysis is proposed. It is evident that the television adaptation presents discursive differences with structural, thematic, and dialogic variations. It is concluded that, rather than adaptation, it is more appropriate to speak of the creation of a new work, autonomous from the original text, composed of additions, extensions, and transformations.

Palabras clave

"Adaptation", "Television fiction", "Graphic novel", "Spanish television", "Alejandro Amenábar", "Paco Roca"

1. Introducción

El número de ficciones televisivas se ha incrementado de forma exponencial en la era digital. Esta progresión se ha acentuado durante la segunda década del siglo XXI con el advenimiento de las plataformas de *streaming* (Soto, 2023). El incremento de operadores ha multiplicado el volumen de la producción y, como consecuencia, han aumentado propuestas con los géneros más frecuentes -drama, comedia o *thriller*- y también con otros, más específicos -fantasía, terror, ciencia ficción-, con los que buscan seducir a los públicos masivos.

Este contexto de creación intensiva ha demandado una miríada de ideas continua que permite observar una constante circulación de flujos narrativos procedentes de industrias culturales, de nacionalidades, y de fuentes de toda condición. Así, se ha avivado la extensión narrativa de los relatos, más allá de la creación de nuevas temporadas.

Por ejemplo, se elaboran nuevas versiones de obras repitiendo, con cierta fidelidad, las historias originales y manteniendo los mismos personajes (*remake* o reedición); se reinventan series preexistentes que conservan sus elementos narrativos más relevantes (*reboot* o reinicio); se proponen nuevas ficciones derivadas de otras a partir de algún componente principal como personajes, espacios, universos de la obra original, etcétera (*spin off* o escisión). También se crean ficciones sobre la base del mismo universo, pero situándolas en un tiempo posterior (secuela), o anterior (precuela); o se adaptan para la televisión narrativas de obras procedentes de los medios tradicionales, como el teatro, el cine, la literatura e, incluso, desde otros menos convencionales, como el cómic, las noticias de sucesos o los videojuegos.

Todas estas proposiciones comerciales demuestran que las prácticas de adaptación se han vuelto centrales en los procesos actuales de creación de ficción televisiva.

Esta tendencia de adaptar para televisión relatos de otros medios es funcional para la producción, puesto que allana el trabajo de los creadores al manejar argumentos, contextos, personajes, tramas, etcétera, que ya están contruidos. Además, estas historias se aprovechan de los públicos seguidores de la obra original, de la presencia ganada en el debate público, de las contribuciones de los fans o, incluso, pueden beneficiarse de la reputación cultural que posea el texto fuente. En suma, una obra que consiga relevancia en su ámbito facilita su transposición al medio televisivo (Canovaca, 2017, p. 71).

La adaptación a la ficción televisiva confiere, *a priori*, un supuesto mayor grado de eficacia, al menos desde el punto de la vista comercial (Verevis, 2006, p. 3; Pérez, 2010, p. 22), porque la obra posee reconocimiento y ya ha sido validada por un determinado público. De hecho, es frecuente que con el estreno de la serie televisiva tanto las ventas como el consumo del producto cultural de donde procede la obra adaptada (cómic, videojuegos, películas) también se incrementen.

En el último tiempo, la adaptación televisiva de cómics ha resultado ser una práctica frecuente y lucrativa. El paradigma son las series que adaptan los cómics protagonizados por superhéroes y superheroínas, sobre todo los procedentes de factorías como DC o Marvel. Pero recientemente ha aumentado la propensión a adaptar las llamadas novelas gráficas. Éstas se han convertido en una fuente argumental emergente para la ficción televisiva porque ambos medios comparten características esenciales que agilizan su adaptación, como su estructura seriada o su facilidad para componer relatos de diferente

extensión narrativa.

Se suele pensar que, si una historia se puede contar en cómic, también puede hacerse en formato audiovisual, en el sentido de que la obra ya posee un soporte de imagen predeterminado, por lo que se asumen parámetros estéticos y marcos comunes. Asimismo, tanto la novela gráfica como el cómic tradicional ofrecen tramas por entregas y permiten una evolución de la estructura narrativa iterativa que coincide con la de la serie. El hecho de que las historias de las novelas gráficas se suelen mover en un registro realista, dramático, que gira en torno a personajes arquetípicos, les otorga la máxima potencialidad de adaptación al formato televisivo.

El caso más significativo es el de *The Walking Dead* (Darabont *et al.*, 2010-2022), ficción televisiva de culto masivo sobre *zombies*, que emana de los cómics de Robert Kirkman y Tony Moore. Este universo acumula once temporadas y media docena de títulos derivados¹. Se trata de una fórmula fructuosa, porque recolecta un estimable porcentaje de la audiencia, genera pingües beneficios económicos respecto de la explotación comercial y, al mismo tiempo, funciona como un semillero inagotable de argumentos, tramas y personajes.

Esta tendencia adaptativa ha alcanzado también a España. El cómic, en sus distintas manifestaciones (historieta en formato grapa, álbum de *bande dessinée* o novela gráfica) comienza a usarse como texto fuente para componer relatos televisivos. Bien siguiendo la estela del cómic de superhéroes castizos: *El vecino*, (Netflix, 2019-2021); *¡García!* (HBO, 2022); bien apostando por la novela gráfica de perfil autoral, como es el caso de *La Fortuna* (Movistar+, 2021).

2. Propuesta de análisis

La Fortuna, producida por Movistar+ y el canal de pago AMC, se presenta en la sección oficial del 65º Festival de Cine de San Sebastián, y su estreno televisivo se produce en la plataforma española, el 30 de septiembre de 2021. Se trata de la primera serie que dirige Alejandro Amenábar, quien adapta, junto a Alejandro Hernández, la novela gráfica *El tesoro del Cisne Negro*, obra y guion original del dibujante Paco Roca y el diplomático y escritor Guillermo Corral. La creación de esta serie, por tanto, se genera con una sinergia de profesionales que han construido una carrera contrastada en ámbitos culturales al margen del ámbito televisivo.

La Fortuna es un ejemplo de interés del proceso adaptativo por esta convergencia de creadores que concita. Precisamente, Movistar+ basó la campaña de promoción poniendo énfasis en la autoría: “*La Fortuna*. Una serie de Alejandro Amenábar”, que reproducía en el propio cartel de la serie.

¹ *Fear The Walking Dead* (2015-actualidad); *The Walking Dead: World Beyond* (2020); *Tales of The Walking Dead* (2022); *The Walking Dead: Dead City* (2023); *The Walking Dead: Daryl Dixon*, *The Walking Dead: The Ones Who Live* (2023).

Figura 1. Cartel promocional del estreno de *La Fortuna*



Fuente: Movistar +, AMC y SSIFF

Se entiende entonces que Amenábar posee una serie de rasgos estilísticos propios en la elaboración de sus obras y que las temáticas que plantea proponen una visión particular y singular de ver y contar el mundo.

Siguiendo este razonamiento, las siete películas en las que figura como director y guionista pueden dividirse conceptualmente en una primera etapa: *Tesis* (1996), *Abre los ojos* (1997) y *Los otros* (2001), con una marcada predilección por el misterio y el suspense; y una segunda, que comparte temáticas y causas humanistas.

Así, presenta melodramas basados en hechos reales que exponen a personajes racionales enfrentándose a las injusticias del poder, a partir de conflictos, como el derecho a una muerte digna (*Mar adentro*, 2004); la tolerancia frente a dogmáticos religiosos (*Ágora*, 2009); y en contra de liberticidas ideológicos (*Mientras dure la guerra*, 2019). Los argumentos desplegados en sus últimos trabajos revelan el interés de Amenábar por tópicos sociales positivos que fomentan la tolerancia, la sensatez, la comunidad, y que critican el sectarismo, la imposición y la intransigencia.

Se trata de un autor reconocido internacionalmente por la crítica, la industria, el público, y posee galardones distinguidos². Se estima que Amenábar es uno de los autores españoles audiovisuales más relevantes porque ha conseguido integrar el cine comercial y de autor (Rivero, 2019); y mezclar la tradición hollywoodiense con la hispano-europea (Maule, 2007).

Por otro lado, el texto fuente está concebido por Paco Roca, quien se considera el actual referente del cómic español, y el novelista gráfico más (re)conocido en la actualidad (Pereira, 2018), y sus trabajos se venden por millares (Cavanilles, 2018; Ceberio, 2024).

Roca lleva a la novela gráfica historias extraídas de sucesos reales, que ha vivido en primera persona, o que alguna fuente le ha transmitido. Así nacen sus principales obras: *Arrugas* (2007), *El invierno del dibujante* (2010), *Los surcos del azar* (2013), *La casa* (2015), *El abismo del olvido* (2023) o *El tesoro del Cisne Negro* (2018). Ésta última fue un éxito de ventas:

² Premio Óscar y Globo de Oro a la mejor película no inglesa; ocho Premios Goya (mejor director, mejor guion); Premio del Jurado en el Festival de Cine de Venecia; Premio Bafta al mejor guion original, entre otros.

en las dos primeras semanas vendió 30000 ejemplares (Cavanilles, 2018). Sin embargo, la idea procede de Guillermo Corral. El diplomático conocía la historia porque participó en el caso. Roca se encontraba en Washington, presentando la película *Arrugas* (Ignacio Ferreras, 2011), cuando Corral, entonces agregado cultural en D.C., le propuso contar la historia (Cavanilles, 2018).

La Fortuna es una serie de ficción con el empaque de las grandes producciones: altos valores de producción, reparto artístico coral, internacional, contrastado; un rodaje localizado en diferentes países, etcétera. Además, el relato ha tenido una incidencia cultural y social directa, puesto que tanto la documentación histórica como el tesoro son públicos y pueden visitarse en la exposición permanente *Nuestra Señora de las Mercedes* (Figura 2) en el Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQVA), de Cartagena³. Y, a raíz del caso, la UNESCO incluye su catálogo en el Registro de Buenas Prácticas del Patrimonio Submarino (2015). La resolución del tribunal en favor del Estado español ha marcado un precedente que sienta jurisprudencia y bases sobre arqueología marina.

Finalmente, el relato también ofrece el atractivo de proponer una perspectiva inédita que se adentra en los entresijos de la política española y de las relaciones internacionales.

Figuras 2, 3, y 4: Exposición de la Colección: Yacimiento. *Nuestra Señora de las Mercedes*



Fuente: Museo Nacional de Arqueología Subacuática

Y, en relación al ámbito académico y la industria, estudiar las relaciones entre el cómic y el audiovisual es útil porque la investigación académica existente es exigua, a pesar de la proliferación del fenómeno adaptativo entre estos medios a escala global, y la que existe,

³ Ver: <https://www.cultura.gob.es/mnarqua/colecciones/yacimientos/ns-mercedes.html> [Consultado el 14 de marzo de 2024, y visitado del 31 de mayo de 2024].

abarca obras extranjeras y aplica metodologías que refieren al medio cinematográfico (Gutiérrez, 2010; López, 2012; Brembilla y Guglielmo, 2018; López, 2020; Aertsen, 2021), desplazando a los estudios televisivos e ignorando su naturaleza serial, lo que debería de determinar cualquier metodología que aspire a estudiarla (Garín, 2017, p. 27).

3. Antecedentes

El cómic ha aumentado su valorización cultural gracias a la novela gráfica. La evolución nominal que refiere al soporte, de cómic a novela gráfica, ha sido determinante y positivo, porque la novela gráfica “responde a una aspiración dirigida a la consolidación del cómic en un contexto cultural adulto, que lo despoja de la estigmatización que lo ha acompañado desde su origen, y evoca una forma de arte culto, como la novela” (Flantrmsky-Cárdenas, 2022, p. 7).

La novela gráfica, como ya sucedió con la ficción televisiva (Cascajosa, 2016), ha conseguido la estimación de objeto cultural legitimado. De facto, cumple con los tres capitales: cultural, económico, social, en la distinción del gusto de Bourdieu (2015); se sanciona como artístico; se califica como el noveno arte; y se capitaliza para un consumo burgués.

La revalorización cultural del medio gráfico también ha supuesto un cambio de enfoque en su contenido (Pereira, 2018). La novela gráfica se distingue por proponer relatos que presentan temas personales, autobiográficos o memorísticos, proyectados al papel con una marcada mirada particular de autor (El Refaie, 2015; Earle, 2017; Pereira, 2018).

La novela gráfica se diferencia del cómic porque posee una extensión limitada, descrita como “*one shot*”, en oposición a la serialización de los cómics (Baetens y Frey, 2015). Asimismo, este soporte propicia una lectura no necesariamente lineal, que obliga a la pausa, a la reflexión y a la relectura, lo que exige un mayor grado de compromiso cognitivo, y promueve tanto la comprensión como el disfrute del lector-espectador (Faust y Glenzer, en Pereira, 2018).

El desarrollo de la adaptación de la novela gráfica a la ficción televisiva indica la ductilidad del medio, así como su especial conexión y encaje en la pantalla al aludir a la naturaleza múltiple del relato audiovisual y a su capacidad para absorber todo tipo de estructuras, lenguajes y códigos para producir un texto unificado (Peña, 2007).

Novela gráfica y serie de televisión son dos formatos próximos por el carácter serial, y por presentarse como dispositivos que se despliegan narrativamente activando y desencadenando una sucesión de imágenes. Los dos medios se estructuran a través de tramas episódicas y seriales (Raya, 2017). Aunque ambos combinan los códigos verbales con los visuales, difieren en que la imagen de la novela gráfica es fija, mientras que en televisión va en movimiento, y la paginación es para los cómics lo que el tiempo es para las ficciones televisivas (McCloud, 1994).

Aquí se hace referencia al término *adaptación* como el resultado del traslado de una obra al audiovisual desde cualquier otro medio. Sobre la adaptación suele extenderse cierto halo de rechazo crítico, porque se entiende que el producto es repetido y denota escasa innovación en sus creadores. No obstante, esta inercia está cambiando.

En el contexto cultural contemporáneo el mito del valor único de la novedad ha sido

sustituido por un nuevo paradigma, pues dentro de las ficciones de la repetición, las series poseen originalidad justamente por su potencialidad para desplegarse y vincularse con otros relatos y universos narrativos (Balló y Pérez, 2005). Esta postura, que sostiene que la adaptación no tiene menos significación que las obras originales literarias o cinematográficas, ya se apunta desde el inicio de la era digital (Serceau, 1999).

Respecto de la fidelidad, se puede resolver que la adaptación no se basa en la mimética, sino en la transformación a una nueva realidad (Moran, 2007). Pérez Bowie (2010) propone el concepto de reescritura, volver a contar la historia, y estima que en la adaptación ha de haber una reformulación del texto y plantear un nuevo enfoque. Esta reescritura es una transposición (2010, p. 39), o, dicho de otro modo, una forma de hipertextualidad que consiste en trasladar un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma (2010).

En definitiva, existe consenso en que la adaptación implica una transformación de los contenidos semánticos, las categorías temporales, las instancias enunciativas, los procesos estilísticos, la situación comunicativa y el modo de consumo entre los usuarios de ambos mensajes (López, 2012).

Tras medio siglo de desarrollo, los estudios sobre la adaptación han evolucionado. De una parte, se ha producido un desplazamiento del centro literario a narrativas musicales, escénicas, audiovisuales, gráficas y digitales.

De otra parte, se consideran las prácticas intermediales y transtextuales que ofrecen las reescrituras creativas, así como las expansiones transfuncionales del texto: secuelas, presecuelas, extensiones, serialización y otros fenómenos transmediales (Gil González y Pardo, 2018). Bajo esta lógica, autores como Scolari (2013) y Jenkins (2003) creen que la expansión es el elemento representativo del relato transmedial porque el texto fuente se cuenta a través de dos o más medios. Pérez Bowie (2010) también entiende la adaptación como un fenómeno transmedial, porque comparte valores y funciones equivalentes, y porque la amplía a medios no literarios, como cómics, noticias o videojuegos.

4. Metodología

El propósito de este trabajo consiste en examinar la adaptación de una novela gráfica a la televisión. Se entiende que esta tarea comprende un proceso complejo que opera en distintos niveles. Como caso de estudio se toma *La Fortuna*, adaptación a la ficción televisiva de la novela gráfica *El tesoro del cisne negro*. El objetivo es comprender la transformación y reelaboración del cómic en el medio televisivo.

La Fortuna constituye un objeto de investigación idóneo para el Estudio de Caso Único dentro de la investigación cualitativa debido a su carácter excepcional y revelador en el ecosistema televisivo español contemporáneo.

En primer lugar, en este proyecto confluyen en televisión dos figuras autorales de prestigio procedentes de industrias culturales diferentes —Alejandro Amenábar del cine y Paco Roca de la novela gráfica— lo que convierte a la serie en un caso singular que reúne condiciones difíciles de replicar en otros ejemplos de adaptación: prestigio previo, hibridación de lenguajes y una sensible dimensión industrial transnacional. El estudio de Caso Único es pertinente porque el objeto representa “un fenómeno excepcional” que ofrece una oportunidad de observar procesos antes inaccesibles actuando como caso

En esta línea, *La Fortuna* permite examinar dinámicas de autoría, legitimidad cultural y transmediación —entre novela gráfica y televisión— en el contexto de las plataformas. También siguiendo a Stake (1998) esta obra constituye un “caso instrumental” para arrojar luz sobre fenómenos más amplios del audiovisual español por tratarse de “un caso inusual y particularmente elocuente”.

Finalmente, desde el punto de vista de los estudios de la industria, *La Fortuna* se inscribe en una estrategia de prestigio de la producción original de Movistar+ (basada en atraer cineastas autorales a la televisión), en coproducción con AMC Studios (un aliado para la distribución global), lo que permite observar la negociación entre la narrativa nacional y la audiencia global. Estas condiciones sitúan a la propuesta televisiva como un caso sustancial de la transformación del ecosistema televisivo nacional en el contexto de las plataformas y de las dinámicas transnacionales de legitimación cultural.

Para afrontar esta investigación se plantea una metodología que se acomete en dos procesos. El primero plantea el análisis narrativo de la novela gráfica y de la ficción televisiva. Se trata de un método que consiste en la observación del contenido y del examen de los relatos verbales y escritos, así como de las representaciones visuales (Mateos-Pérez, 2023). Para ello se realiza una operación de lectura, asimilación y disección de las dos obras, identificando y analizando las siguientes dimensiones: a) convención del género y núcleos temáticos; b) tramas argumentales; c) estructura; d) personajes; e) lugares; y f) tiempos/espacios que la componen.

El segundo proceso consiste en la realización de un análisis narrativo comparativo. Inicialmente se comprueban las variaciones en las dimensiones de análisis, y después se comprueba si se producen los denominados efectos de «expansión» o «compresión» narrativa, es decir, si se amplían o suprimen elementos del texto fuente en la adaptación (Raya, 2017). Así, se contraponen las citadas dimensiones narrativas de análisis, y se revisan los cambios producidos, señalando cómo resuelve cada uno de los medios las diferencias discursivas del relato.

El corpus analizado comprende los seis capítulos de la serie de televisión (305 minutos) y las 217 páginas que constituyen la novela gráfica. Para el examen se escogen una serie de unidades narrativas de la obra gráfica y de secuencias de la producción audiovisual seleccionadas en función de las alteraciones espacio temporales de la acción. Esta selección permite la observación de las diferencias y de las semejanzas producidas en -y entre- las dos obras en los momentos significativos del relato. En concreto, cuando el desarrollo de la trama se produce en las discontinuidades temporales —en el presente y en el pasado—; y espaciales —cuando la acción narrativa discurre en España y en Estados Unidos—.

En este trabajo se entiende la adaptación como «repetición sin réplica» (Engert *et al.*, 2023), definición que se aleja de concepciones relativas a la fidelidad, y que se abre a estudiar convergencias y divergencias entre las narrativas de la novela gráfica y de la televisiva. Por eso, el ejercicio de adaptación se considera un desarrollo de experimentación, de escritura palimpséstica (Hutcheon, 2006), que conserva la huella de una escritura anterior, y al mismo tiempo compone un texto nuevo e independiente del anterior (Engert *et al.*, 2023).

5. Resultados

La adaptación se vincula de manera estrecha a la problemática de los géneros. En este caso, el texto televisivo se adecua al molde genérico de la novela gráfica, que a su vez ocupa un género híbrido.

Éste se adscribe a la categoría de aventuras, y se caracteriza por intercalar momentos de acción y suspense generados por los personajes, que se enfrentan a situaciones peligrosas, emocionantes y trepidantes. A la mezcla genérica se le suma la comedia romántica. Este género tiene mayor relieve en la serie que en la novela gráfica. La relación sentimental entre los dos funcionarios protagonistas se convierte en uno de los ejes narrativos de la adaptación, que se realza al vehicular una nueva temática ideológica que trata de mostrar el espíritu de los tiempos. Finalmente, en la miscelánea genérica también se cuenta la representación histórica. No en vano, la serie recrea en el centro de la diégesis un acontecimiento verdadero, acontecido en el pasado, y que posee interés para la Historia de España.

En el texto fuente se reconocen dos tramas argumentales principales: la contienda de los funcionarios por recuperar el tesoro hundido y los restos de la fragata; y la historia de amor entre los dos protagonistas. Ambas se trasladan a la serie como ejes que vertebran la narración. La diferencia más relevante consiste en que la adaptación televisiva practica el efecto de «expansión», es decir, potencia sendas tramas merced a que su formato, que goza de mayor holgura temporal, permite ampliarlas recurriendo a dos mecanismos.

Uno extiende la duración de las secuencias románticas, de acción y de suspense, con afán de suministrar mayor intensidad. Y otro amplifica la información sobre los personajes. Para ello, la serie incorpora nuevas escenas y amplía otras con el objeto de profundizar en el carácter y en las motivaciones de los protagonistas. Además, la adaptación añade y remodela personajes secundarios de la novela.

Uno de los que sufre mayor alteración es el que encarna el villano, Frank Wild (Stanley Tucci). En la ficción televisiva este personaje se dibuja con mayor grado de complejidad, como consecuencia del incremento del tiempo de su presencia en el relato. Si en la novela gráfica su personaje aparece en contadas ocasiones, en la serie adquiere mayor magnitud y trascendencia, porque su nueva configuración permite justificar sus acciones y así estrechar su empatía con el espectador. En total, Wild aparece en media docena de secuencias que no aparecen en la obra original (encuentros con su hija, reuniones con colaboradores, conversación con su antagonista, etcétera) que le procuran un revestimiento de humanidad que no se percibe en el cómic.

Precisamente, para robustecer este personaje, el texto televisivo adiciona un nuevo personaje, Amy (Indy Lewis), la hija de Frank, que en la novela gráfica sólo se sugiere y aquí aparece como engranaje narrativo que propicia una doble función. De una parte, actúa como la bisagra que nos permite conocer más detalles sobre las motivaciones y personalidad de Frank y, de otra parte, sirve para recrear la decepción del público ante el descubrimiento de las mentiras de su padre.

Otro de los cambios que aporta la serie relativo a los personajes se produce con la transformación de Horacio Valverde (Manolo Solo), que de breve aparición como historiador en la novela gráfica (aparece en cinco páginas, 26 viñetas), transmuta en un exlegionario residente en La Línea de la Concepción. Este personaje es una pieza de

interés narrativo por sus funciones de ayuda a los héroes protagonistas: facilita la recuperación del tesoro, contribuye a la resolución del caso, y además despliega un carácter quijotesco que opera como gancho humorístico al ahondar en uno de los temas que plantea la serie, la dicotomía entre la ideología progresista y la conservadora.

Sobre los personajes de ambas obras también es interesante consignar los cambios de géneros, sexualidades y etnias que se producen entre los protagonistas secundarios de la adaptación atendiendo a la diversidad. Por ejemplo, el juez pasa a ser jueza, los letrados transmutan de blancos a afroamericanos, el novio de Lucía se transforma en una novia, etcétera.

En lo que confiere a las temáticas, se aprecian dos diferencias en la serie de televisión. La primera es que Amenábar y Hernández construyen una ficción de conciencia, con carga de profundidad ideológica, que traza preocupaciones actuales y propone soluciones para enmendarlas. La historia de amor de los dos protagonistas ejemplifica bien este punto. Ambos representan, de alguna manera, las dos Españas: ella progresista y él conservador. La idea que se transmite en la adaptación es que los dos personajes se enamoran y terminan juntos a pesar de no compartir las mismas opiniones políticas. Esta temática revela el interés de Amenábar por el concepto de España como marco de convivencia y el respeto a la diversidad como virtudes de la democracia, ya hollado en su anterior película, *Mientras dure la guerra*.

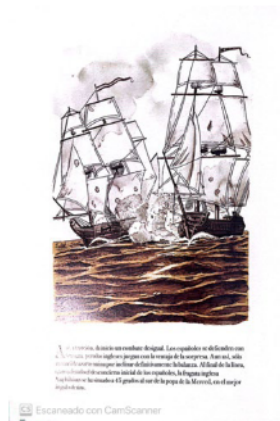
La serie enfatiza esta mirada política que no se observa en la novela gráfica añadiendo nuevos discursos a los protagonistas. Por ejemplo, el personaje de Lucía (Ana Polvorosa) explica su vocación profesional porque su abuela, en su lecho de muerte, le hizo prometer que encontraría la fosa común donde fue enterrado su marido durante la guerra civil. Y es que el tema de las fosas comunes de la Guerra Civil, que también ha trabajado Roca posteriormente⁴, ha ocupado un lugar central de los debates políticos españoles contemporáneos, entre la izquierda, para quienes reabrir las fosas es un ejercicio de justicia y dignificación, y sus oponentes conservadores, para quienes reabrir las fosas es desenterrar rencores, abrir cicatrices y enfrentamientos.

La segunda diferencia estriba en que la serie inserta de una temática que alude a la identidad nacional, y que se construye con el choque cultural entre España y Estados Unidos. En este sentido, aprovecha las localizaciones y los protagonistas de los dos países para contrastar culturas contraponiendo tópicos. Se pueden citar algunos, como que en Estados Unidos es más sencillo comprar un arma que alcohol, o que en España se realizan reuniones caóticas, como la que se recrea en el ministerio, al más puro estilo berlanguiano, con el secretario de Estado dibujando en lugar de tomar notas, el ministro fumando a pesar de la prohibición, o incapacitando a los altos cargos para seguir un discurso en lengua inglesa.

Novela y serie coinciden en el punto de vista. Las dos pivotan en Álex (Álvaro Mel), el personaje principal. El hecho de que se presente en el ministerio como un diplomático novel habilita al público a acompañarle desde la mirada del recién llegado y descubrir con

⁴ Este tema enlaza además con el trabajo que ha publicado recientemente Paco Roca —junto a Rodrigo Terrasa—, *El abismo del olvido*, que precisamente rescata un caso de las fosas comunes del franquismo para presentar una obra sobre la protección de la memoria y la necesidad de dar una sepultura digna a los familiares.

Figuras 7, 8 y 9: Combate entre barcos y voladura de La Mercedes

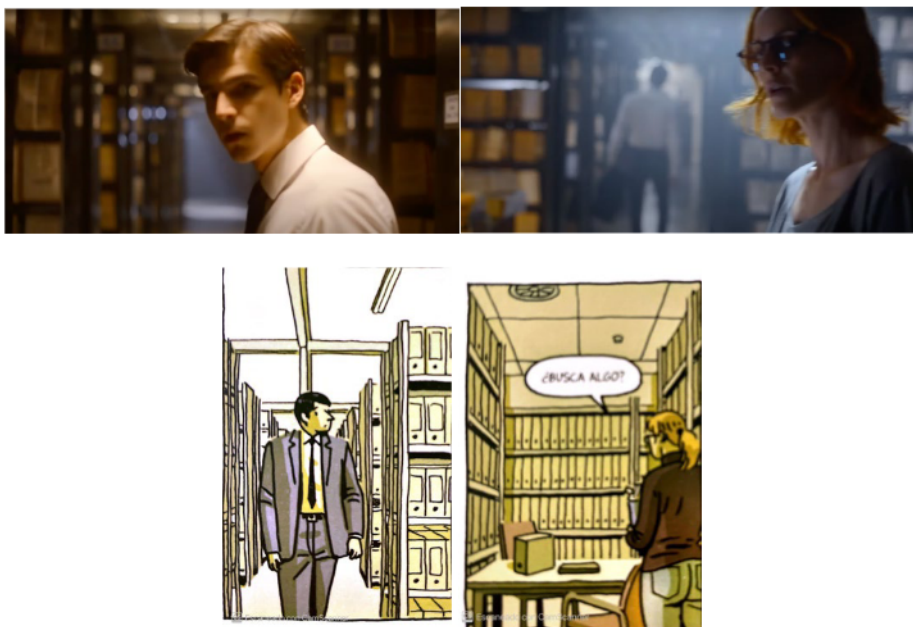


Fuente: *El Tesoro del Cisne Negro* (página 90) y capturas de la serie *La Fortuna* (Movistar+)

Formalmente, la adaptación respeta el planteamiento visual del cómic (ver Figuras 10, 11, 12 y 13). Amenábar toma como referencia las películas de aventuras de los años 80 y los 90, y como modelo de dirección se fija en Steven Spielberg: “si tenía alguna duda sobre puesta en escena me decía a mí mismo: ¿cómo lo habría resuelto él [Spielberg]?” (Yuste, 2021). Por eso su estilo discursivo recurre a una realización planificada funcional, precisa, en cuanto a la coreografía de los actores y la cámara, pero sin mostrar alardes técnicos significativos.

El modo más particular lo destina para diferenciar el mundo anglosajón del español. Muestra el primero a través de una cámara estabilizada, que se desliza sobre raíles, mientras que para exponer el segundo recurre a la cámara en mano buscando retratar la atmósfera más desordenada e improvisada del carácter hispano, además de proyectar diferencias en la luz. También cabe mencionar que la serie mantiene a lo largo de todo su metraje un resultado con unidad de tono, distinguiéndose así de la novela gráfica, que al contrario articula un uso narrativo del color porque usa una paleta cromática de amarillos, verdes y azules que se priorizan según los diferentes países donde se cuenta la historia.

Figuras: 10, 11, 12 y 13: El encuentro entre los protagonistas



Fuente: *El Tesoro del Cisne Negro* (página 33) y capturas de la serie *La Fortuna*

6. Conclusiones

Después del análisis se observa que la adaptación televisiva de una novela gráfica es algo más que proveer movimiento y sonido a los dibujos de la historieta e inyectar un tiempo concreto al contar la historia. Se evidencia que el trasvase de materiales ficcionales del medio gráfico al televisivo supone una transformación de la narrativa de la obra original. Sendas obras proponen una historia, en general, común y coinciden en su adscripción genérica.

Sin embargo, la adaptación presenta variaciones en la estructura, en la inclusión de nuevos temas, en los diálogos, así como en los personajes, quienes aparecen retratados con una mayor profundidad y más relacionados con las nuevas líneas argumentales reformuladas del relato televisivo. También se advierte el estiramiento de secuencias que se caracterizan por la intensidad emocional o por la carga dramática. Aunque formalmente se distingue la voluntad de emular el estilo visual de la obra fuente, son también notorias las diferencias estilísticas producidas como consecuencia del cambio de formato y de la asunción del lenguaje audiovisual. Estas refieren, por ejemplo, al montaje, al uso de la banda sonora, al empleo del tiempo o a la participación de un equipo artístico de carne y hueso, por citar las más obvias.

A pesar de estas alteraciones, la serie de televisión adapta de forma fiel la historia del texto fuente, sin que esto suponga un valor positivo o negativo en sí mismo. Y es que la calidad de la adaptación audiovisual no se puede calibrar atendiendo a su respeto a los signos,

planos y diálogos de la obra original, sino que, más bien al contrario, parece medirse por los cambios, pequeños o grandes, realizados.

Como se ha dicho, la principal diferencia entre obras estriba en la mayor densidad narrativa del audiovisual por sus necesidades de producción y el tiempo en que se constituye. En este aspecto, se infiere que el programa televisivo constituye un recipiente más grande, de mayor duración, que permite incorporar un desarrollo narrativo superior apoyado en instancias como los personajes o las temáticas. Hay que considerar que el tiempo que se destina al visionado de *La Fortuna* es potencialmente superior al tiempo que se emplea en leer *El tesoro del cine negro* y, por consiguiente, existe adición literaria. Esta doble propiedad que posee la serie de televisión, de larga duración y de estructura en bloques, posibilita ser más flexible como medio para la adaptación.

No obstante, esta idea, aunque funcione en este caso específico, ni puede ni debe generalizarse, puesto que no por alargar determinados aspectos narrativos se mejora la calidad del texto. En comparación, existen otros casos que funcionan de manera diferente. Por ejemplo, *The Walking Dead* desarrolla una porción argumental básica de la novela gráfica y después se amplifica y reordena multiplicándose a través de diversos escenarios y personas en múltiples títulos que refieren al texto fuente, sin que por ello su resultado garantice calidad.

En cualquier caso, gracias al espesor narrativo que permite el formato de la serie televisiva sabemos más de los personajes, los hechos están más entrelazados y los espacios aparecen más definidos, aunque los segmentos visuales se correspondan, en líneas generales, con la representación original de la obra gráfica.

La transformación del texto gráfico al texto audiovisual comporta, por tanto, una transfiguración como consecuencia del paso de una estructura significativa a otra. En este proceso, Amenábar, como se ha indicado, trasplanta con habilidad el material semántico sin traicionar las categorías enunciativas de la novela gráfica, aunque para ello modifique algunas instancias narrativas del texto original.

Con respecto a la relación entre la novela gráfica y el medio audiovisual, se concluye que ambos poseen convergencias, en cuanto a sus formas expresivas y narrativas.

En *La Fortuna*, la ficción se apropia de los elementos estéticos y narrativos de la obra gráfica y compone un relato diferente, con una nueva estructura, que incluye temas inéditos, elementos visuales, sonoros y narrativos que cambian la obra, mediando así entre la obra gráfica y el público. Desde la perspectiva de estudios sobre adaptación y transmedialidad, el paso de novela gráfica a serie de televisión implica -además de la expansión narrativa- una reapropiación visual y un reencuadre temático. Es decir, se aprovechan los recursos del formato televisivo para dilatar conflictos y politizar determinados contenidos. Por lo tanto, cabe hablar de una nueva obra, compuesta por adiciones, extensiones y transformaciones, que la convierte en autónoma respecto del texto original.

Temáticamente, la serie articula la tensión entre memoria histórica, patrimonio y mercado global. El conflicto expuesto (recuperar un pecio que puede ser la fragata española Nuestra Señora de las Mercedes) permite que la serie funcione, por su alcance, como dispositivo para formular relatos nacionales en clave serial y accesible. Es decir, la ficción televisiva participa en la construcción pública de memoria histórica destinada a audiencias nacionales y, por su propuesta de producción, también globales.

Respecto a la discusión sobre las implicaciones culturales e industriales de *La Fortuna* en

el contexto televisivo español contemporáneo, la migración de Amenábar a la televisión (dirigiendo y firmando el guion) reactiva la vieja discusión sobre la autoría en televisión, un contexto por lo demás dominado por la producción colectiva. Que un autor de cine firme una serie es, en términos promocionales e industriales, un acto de acreditación de autoría que concentra expectativas estéticas y de marca que funcionan como recurso publicitario y como reclamo internacional.

Este planteamiento encaja con la estrategia de la plataforma Movistar+ de atribuir autoría promocional a creadores específicos para construir un valor simbólico de marca en el mercado televisivo. En cualquier caso, la autoría en este caso queda diluida, porque Amenábar puede aportar cierta impronta reconocible –estética, ritmo, referencias genéricas–, pero la serie sigue siendo un producto de equipos creativos que relativizan la noción del autor único.

La Fortuna es un ejemplo sintomático de varios fenómenos estructurales de la producción de series españolas recientes. Se trata de una producción de alto presupuesto ejecutada por plataformas VoD (Movistar+), en coproducción internacional (asociación con AMC Studios y distribuida por Beta Films), con talento transnacional (reparto de actrices y actores y anglosajones) y adopción de tecnologías y formatos de producción modernos (*virtual production*, grabaciones en múltiples localizaciones). Este planteamiento industrial persigue dos objetivos: competir en la “guerra de contenidos” global con una obra de alto valor de producción, y exportar un producto cultural con sello español, pero que procura un aporte atractivo para conquistar audiencias internacionales.

7. Bibliografía

- Aertsen, V. (2021). De la línea clara al movimiento perpetuo: realismo y dinamismo en la adaptación cinematográfica de *Las aventuras de Tintín* de Steven Spielberg. *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, 57-80. <http://doi.org/10.24310/trasvasestlc.vi3.12153>
- Baetens, J., Frey, H. (2015). *The graphic novel: an introduction*. Cambridge University Press.
- Balló, J. & Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2015). *La distinción. Criterios y bases del buen gusto*. Taurus.
- Brembilla, P. y Pescatore, G. (2018). Adaptación, remediación, narrativa transmedia, ¿y qué más? El caso de los universos de Marvel y DC Cómics en el cine y la televisión. En A.N. García Martínez, M.J. Ortiz, (Eds.), *Cine y series. La promiscuidad infinita*. Salamanca: Comunicación Social. <https://doi.org/10.52495/c2.emcs.1.c37>
- Canovaca, E. (2017). Aproximación a un modelo de análisis cultural de las adaptaciones de series televisivas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 71-83. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/460/442>
- Cavanilles, J. (1 de noviembre de 2018). El Cisne Negro llega a las librerías, *Castellón Plaza*. <https://castellonplaza.com/Paco-Roca-tesoro-cisne-negro>
- Ceberio, M. (23 de marzo de 2024). Paco Roca rompe los límites del cómic con las fosas comunes del franquismo. *El País*. https://elpais.com/babelia/2024-03-23/el-fenomeno-paco-roca-arrasa-con-la-memoria-historica.html?sma=babelia_2024.03.23
- Cascajosa, C. (2016). *La cultura de las series*. Laertes.

El Refaie, E. (2015). *Autobiographical Comics: life writing in pictures*. University Press of Mississippi.

Engert, V., Revelli, M., & Lisa, F. (2023). Sobre escrituras académicas divergentes. *Literatura y transposición audiovisual*. *Návi: arte, diseño y comunicación*, 7(2), 69-79. <https://doi.org/10.37785/nw.v7n2.a4>

Flantrmsky-Cárdenas, O. G. (2022). Cómic y novela gráfica como literatura menor: debates y validez como producto cultural. *Folios*, 56, 1-16. <https://doi.org/10.17227/folios.56-13477>

Garín, M. (2017). Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 27-41. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/414/437>

Gil, A., & Pardo, P.J. (2018). Intermedialidad. Modelo para armar. En A. J. Gil y P. J. Pardo (Eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad* (pp. 11-38). Orbis Tertius.

Gutiérrez, F. (2010). El cómic “Persépolis” y su reescritura filmica. En J. A. Pérez Bowie, (Coord.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 241-255). Ediciones Universidad de Salamanca.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.

Jenkins, H. (2011). *Transmedia 2.0: reflexiones adicionales*. <https://henryjenkins.org/blog/2014/09/transmedia-202-reflexiones-adicionales.html>

López, A. (2020). El Lucifer de Neil Gaiman como caso límite de los estudios de adaptación. *Cuadernos del centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 123, 87-101. <https://doi.org/10.186882/CDC.VI123.4407>

López, F.J. (2012). Modificaciones narrativas en la adaptación cinematográfica del cómic japonés. *Revista Comunicación*, 10, 1, 1549-1564. <https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/%20article/view/21778>

Mateos-Pérez, J. (2023). La narrativa en la ficción televisiva española. Panorámica, particularidades del objeto, metodología de análisis y focos de atención. En C. Cascajosa y J. Mateos-Pérez (Eds.), *Análisis de la ficción televisiva española. Propuestas, metodologías y enfoques de investigación*, (pp. 135-145). Síntesis.

Maule, R. (2007). Cultural Specificity and TransnationalAddress in the New Generation of Spanish Film Authors: The Case of Alejandro Amenábar. C. Sánchez-Conejero (Ed.), *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th-21st Century*, (pp. 107-120). Cambridge Scholars Publishing.

McCloud, S. (1994). *Understanding Comics. The invisible Art*. Harper Perennial.

Moran, A., & Malbon, J. (2007). *Understanding the global TV format*. Intellect Books.

Nuestra Señora de las Mercedes (2024). [Exposición permanente]. Museo Nacional de Arqueología Subacuática ARQVA. Cartagena, España. Ministerio de Cultura.

Peña, V. (2007). Transtextualidad y relato audiovisual. *Comunicación*, 5, 131-147. <https://idus.us.es/items/ad80422f-9b11-4366-b356-cbf9a162ec1f>

Pereira, X. (2018). Memoria paria y reterritorialización gráfica en Los surcos del azar de Paco Roca, *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, 12, 57-85. https://www.researchgate.net/publication/336742765_Memoria_paria_y_reterritorializ

Pérez Bowie, J.A. (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Raya, I. (2017). Adaptando el terror cinematográfico a la serialidad televisiva. El caso de *Scream*. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 14, 183-204.
<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i14.3598>

Rivero, C. (2019). Abre los ojos: ¿Actualización o reescritura de *La vida es sueño*? *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 22(1), 77-91.
<https://revistas.uvigo.es/index.php/AFH/article/view/1453>

Scolari, (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Deusto-Planeta.

Serceanu, M. (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Éditions du Céfal.

Soto, G. (2023). La era del consumo en la esfera audiovisual: series y plataformas *streaming*. *SERLARTE*, 3, 103-123.

Stake, R. E. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Ediciones Morata.

Terrasa, R. (2018, 21 de noviembre). El tesoro del Cisne negro: cuando España recuperó la mayor fortuna jamás encontrada bajo el mar. *El Mundo*.
<https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/11/21/5bf43d38e5fdeab23f8b463c.html>
1

Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh University Press.

Yin, R. K. (2018). *Investigación sobre estudio de casos: diseño y métodos*. Ediciones Morata.

Yuste, J. (2021, 30 de septiembre). Alejandro Amenábar: en 'La Fortuna' me preguntaba: ¿cómo lo habría hecho Spielberg? *El Español*. https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/series/20210930/alejandro-amenabar-fortuna-preguntaba-hecho-spielberg/615940224_0.html

8. Financiación

El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación “Las series españolas de televisión del siglo XXI. Narrativas, estéticas, representaciones históricas y sociales”, financiado por el Programa de Atracción al Talento Investigador de la Comunidad de Madrid. Ref. 2023-5A/SOC-28930.



Licencia Creative Commons

Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org