

TRADUTTORE, TRADITORE? LA ADAPTACIÓN TELEVISIVA DE “LAS AVENTURAS DE PEPE CARVALHO” (ADOLFO ARISTARAIN)¹

TRADUTTORE, TRADITORE? TELEVISION ADAPTATION OF “THE ADVENTURES OF PEPE CARVALHO” (ADOLFO ARISTARAIN)

Charo LACALLE ZALDUENDO

Universitat Autònoma de Barcelona

rosario.lacalle@uab.es

Resumen: Adolfo Aristarain dirigió para TVE *Las aventuras de Pepe Carvalho* (1986). La miniserie obtuvo un discreto éxito de audiencia, pero no gustó ni a los críticos ni a Manuel Vázquez Montalbán, quien se desvinculó de la adaptación y mató simbólicamente al director en el relato *Asesinato en Prado del Rey* (1987). Este artículo examina el trabajo del cineasta argentino, partiendo de la hipótesis de que las adaptaciones del lenguaje literario al audiovisual se inscriben en un intrincado proceso de *traducción intersemiótica* (Jakobson, 1959), que con frecuencia requiere un amplio margen de intervención en la transposición de un medio a otro.

Abstract: Adolfo Aristarain directed for TVE *The adventures of Pepe Carvalho* (1986). The miniseries enjoyed a moderate success with viewers, but neither the critics nor Manuel Vázquez Montalbán truly liked it. The writer detached himself from the TV adaptation and symbolically killed the director in his story *Murder in Prado del Rey* (1987). This article examines the work of the Argentine filmmaker, on the assumption that adaptations from literary to audiovisual language involve an intricate process of *intersemiotic translation* (Jakobson, 1959), which often requires major changes in the transposition of one medium to another.

Palabras clave: Carvalho. Aristarain. Vázquez Montalbán. Traducción intersemiótica. Adaptación.

Key Words: Carvalho. Aristarain. Vázquez Montalbán. Intersemiotic translation. Adaptación.

1 Este artículo ha sido realizado en el marco de una investigación más amplia sobre historia de la ficción televisiva española. Han colaborado en el proceso de documentación Deborah Castro y Mariluz Sánchez.

1. PÓRTICO

El primer canal de Televisión Española estrenaba el 7 de marzo de 1986 *Las aventuras de Pepe Carvalho*, una miniserie de ocho episodios protagonizada por el homónimo detective de Manuel Vázquez Montalbán. El programa fue repudiado por el propio autor, quien se desvinculó explícitamente de la adaptación de Adolfo Aristarain e incluso “mató” simbólicamente al director, un año más tarde, en el relato que abre el volumen de *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas* (Vázquez Montalbán, 1987b). Este artículo examina al Carvalho de Aristarain, asumiendo que las adaptaciones del lenguaje literario al audiovisual se inscriben en un intrincado proceso de *traducción intersemiótica* (Jakobson, 1959) prácticamente exento de reglas. Además, el proceso estaba condicionado por numerosos factores, tanto endógenos como exógenos, que incrementaban notablemente la dificultad intrínseca al ejercicio *adaptación* o *transposición* de un lenguaje a otro (Eco, 2000, 2003). En primer lugar, porque no se trataba de una adaptación propiamente dicha de los relatos escritos a la televisión, sino de los guiones elaborados por Manuel Vázquez Montalbán y Domènec Font a partir de las historias originales del escritor. En segundo lugar, por la necesidad de encajar el carácter instrumental del Carvalho que emergía de los guiones con la complejidad de un personaje construido en las cinco novelas que precedían a la miniserie.

Conocedor del Carvalho literario, el director argentino introdujo algunos cambios menores en los cuatro guiones que consideraba más acordes con las características del formato televisivo y modificó de manera substancial los otros cuatro restantes². El resultado no pareció satisfacer ni a Vázquez Montalbán ni a los críticos, por más que estos últimos atribuyeran a la miniserie “envergadura cinematográfica” (Cueto, 1986: en línea).

El recorrido por *Las aventuras de Pepe Carvalho* de las páginas siguientes se estructura en tres apartados. En la primera parte, se contextualiza la miniserie en un período que los expertos denominan “la edad de oro” de la ficción televisiva española (Palacio, 2002: 532), caracterizado por la adaptación de grandes obras literarias. A continuación, se reconstruye la génesis y la historia del programa, que inicia en 1982 con el encargo de TVE a Vázquez Montalbán y concluye, cuatro años después, con la desvinculación por parte del escritor de unos relatos que, según afirmó, no reconocía como propios (Vázquez

2 Los cuatro guiones que experimentaron pequeñas modificaciones son “Young Serra, peso mosca” (*Young Serra, peso pluma*); “La dama inacabada (*La dama inacabada*)”; “Occidentales y cristianos” (*Golpe de Estado*) y “Go go girl” (*El caso de la gogo girl*). En cambio, Aristarain modificó radicalmente “Frene, por favor, se acerca la curva de la muerte” (*La curva de la muerte*) e introdujo cambios substanciales en “Pígmalión” (*Pígmalión*) y “Recién casados” (*Recién casados*). El director también realizó modificaciones substanciales a “El mar, un cristal opaco” (*El mar, un cristal opaco*), aunque mantuvo la estructura general, la trama principal y la mayor parte de los personajes. Las comillas designan los títulos de los guiones y la cursiva los de los episodios televisivos.

Montalbán, 1986). El tercer apartado sintetiza la adaptación de Aristarain³, entendida como el resultado del proceso de "negociación" ínsito a toda adaptación.

2. EL CONTEXTO TELEVISIVO

La llegada de la democracia modificó substancialmente la programación de TVE, liberada progresivamente de las limitaciones y de la censura que encorsetaban la televisión franquista desde su nacimiento en 1956. El apoyo a la producción de ficción propia, uno de los puntales de la nueva televisión democrática, se plasmó en la promulgación de una Orden Ministerial del 1 de agosto de 1979 que acordaba la concesión a TVE de un crédito extraordinario de 1.300 millones de pesetas para la producción de series y películas televisivas mediante concurso público. La medida, destinada a promover la cooperación entre la industria cinematográfica y la televisiva mediante la realización de "ficción de calidad" y la adaptación de "grandes obras literarias" (Palacio, 2002a: 530), revigorizó notablemente la ficción televisiva (Baget, 1983) al tiempo que favorecía a la industria del cine (Peña, 2010: 72).

El "giro cinematográfico" de la ficción televisiva (Buonanno, 2012: 36), que se produjo en España en los años ochenta (con más de una década de retraso respecto a otros países europeos), representaba una excelente oportunidad de repensar "las dificultades en el pasado para establecer un sistema de libertades y de progreso en el país" (Cueto Asín, 2010: 73), rehuyendo la confrontación en sintonía con el espíritu conciliador de los primeros años de la Transición. Así, mientras que algunas de las grandes producciones del período recuperaban la memoria de la Guerra Civil (*La plaza del diamante*, *El rey y la reina*, *La forja de un rebelde* o *Lorca muerte de un poeta*), otras miniseries repasaban el convulso período de comienzos del siglo XX (*Crónica del alba*, adaptación de los dos primeros volúmenes de la homónima obra de Ramón J. Sender) o se retrotraían hasta la invasión napoleónica para ilustrar las funestas consecuencias de las guerras (*Los desastres de la guerra* y *Goya*). Al mismo tiempo, el drama ambientado en la actualidad intentaba reflejar una España más avanzada (*Anillos de oro*, *Segunda enseñanza*, *Brigada Central* o *Turno de oficio*), que conectara de manera simbólica el nuevo Estado de libertades con el período previo a 1936. Se obviaban, en cambio, la oscura postguerra (a excepción de *El mundo de Juan Lobón*, algunos episodios de *La huella del crimen* y la primera parte de la biografía de *El Lute*); el tardofranquismo (representado únicamente en la segunda parte

3 La Biblioteca Nacional de Catalunya conserva copias de los ocho guiones originales dactilografiados, gracias a las cuales se ha podido realizar este estudio (<http://www.bnc.cat/>).

de *El Lute* y el drama *El mar y el tiempo*); y la primera Transición (con la salvedad de *Pájaro en una tormenta*)⁴.

El interés suscitado por las miniserias ambientadas en el pasado, que representan casi la mitad de las producciones del período, difuminó el relieve de las historias situadas en la España contemporánea. *Brigada Central*, un policíaco protagonizado por Imanol Arias, es quizás una de las series más recordadas, junto con los dramas legales *Anillos de oro* y *Turno de oficio*, exponentes de una sociedad moderna donde las parejas ya se podían divorciar, los jóvenes mantenían relaciones prematrimoniales y los homosexuales, e incluso los travestis, se asomaban con cautela a la pequeña pantalla. La comedia, en cambio, no generó ni grandes títulos ni grandes éxitos, aunque a pesar de su escasa relevancia en lo televisivo también se apuntara a la renovación de lo social, impulsada por el drama desde el destape⁵ y la liberación sexual de la mujer (*Ninette*, *Platos rotos*, *Nunca se sabe*, etc.).

El inicio de las emisiones matinales en 1986 (que permitían al primer canal de TVE emitir durante 17 horas ininterrumpidas), las mejoras introducidas en los magnetoscopios (González Mateos, 2008: 319) y la duplicación del número de receptores entre 1986 y 1990 (Multiguer, 2008: 367), incrementaron notablemente el consumo de ficción televisiva en la segunda mitad de la década. Sin embargo, pese a los 82 títulos estrenados a lo largo de los años ochenta, la asociación de la ficción española con el cine y el elevado número de coproducciones internacionales en las que participó Televisión Española han hecho que esa década sea percibida como “una especie de interrupción” en la producción propia:

Mucha gente cree que la buena racha para las producciones españolas empieza a partir de Farmacia de guardia, pero hay una época anterior muy importante, los 60 y los 70, cuando se emitían dramáticos estupendos. Luego hubo una especie de interrupción, los 80, en los que la televisión se olvida un poco de las series nacionales para llenarse de producciones norteamericanas (Antonio Mercero, citado en Veiga e Ibáñez, 2006: 114).

En líneas generales, podemos clasificar la ficción televisiva española producida a lo largo de la Transición en seis grupos. El primero incluye las adaptaciones literarias (*Los gozos y las sombras*, *El mayorazgo de Labraz*, *Los pazos de Ulloa*, *Los jinetes del alba*, etc.). El segundo grupo comprende la revisión de grandes mitos del pasado (*Mariana Pineda*,

4 El drama *Recuerda cuándo* (1987) rememora 20 años de la historia de España, pero se trata de una mirada más romántica (la historia de una pareja a punto de divorciarse) que revisionista.

5 Jorge Marí subraya la significación en la Transición del cuerpo erotizado, que se va gestando durante el franquismo y reviste el destape de un valor simbólico, connotado políticamente por el mero hecho de haber sido censurado (Marí, 2007: 130).

Teresa de Jesús, Goya, etc.). En el tercero figuran las miniserias dedicadas a la recuperación de la memoria histórica y, en particular, a la Guerra Civil (*Crónica del alba, La forja de un rebelde, Lorca, muerte de un poeta*, etc.). Los dramas ambientados en la España democrática integran un cuarto grupo, con títulos como *Anillos de oro, Turno de oficio* o el policíaco objeto de este estudio (*Las aventuras de Pepe Carvalho*). El quinto lugar aglutinaría los dramáticos (*Ninette y un señor de Murcia, Lecciones de tocador*, etc.). Finalmente, las coproducciones extranjeras con participación española también merecen un apartado propio (*Hemingway, fiesta y muerte, Quo Vadis, El difunto Matías Pascal, Verano del 36*, etc.).

3. LA HISTORIA DE UN DESENCUENTRO

Manuel Vázquez recibió el encargo de TVE cuando Carvalho ya contaba en su haber con cinco novelas⁶, que habían convertido al personaje en "uno de los instrumentos privilegiados para la crónica cultural del momento histórico" (Colmeiro, 2010a: 478). El detective también había protagonizado dos adaptaciones cinematográficas, *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976) y *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1982), tratadas por la crítica con condescendencia, en el primer caso, y con un cierto desdén, en el segundo. Por su parte, Adolfo Aristarain había escrito y dirigido cinco largometrajes, inéditos entonces en las salas comerciales españolas⁷, aunque llegaba a TVE precedido por la excelente acogida de *Tiempo de revancha* (1981) en el Festival de Huelva de 1982.

Las biografías de ambos autores presentaban ciertos paralelismos que pudieron influir en su elección, de manera consecuente con el espíritu que impregnaba la política televisiva en aquel período socialista. Así, el pasado antifranquista de Vázquez Montalbán y su valiente crítica social encajaban con el perfil del intelectual al que TVE deseaba dar alguna de las oportunidades que le habían sido negadas en la España franquista. El encargo de la miniserie a Aristarain pudo estar determinado, a su vez, por el deseo de favorecer a un cineasta con marcada conciencia social, marginado por la dictadura argentina.

Cinco meses después de su llegada a España, Aristarain concluía la reelaboración de los guiones y Televisión Española cerraba un reparto encabezado por Eusebio Poncela como Carvalho. Se iniciaba así un intenso rodaje de ocho meses (desde julio de 1984 hasta marzo de 1985), que el propio director calificaría, años después, de "aprendizaje valiosísimo" (Aristarain, citado en Casado, 2011: 187), pero también de "trabajo agotador:

6 *Yo maté a Kennedy* (1972), *Tatuaje* (1974), *La soledad del manager* (1976), *Los mares del sur* (1979) y *Asesinato en el Comité Central* (1981).

7 *La parte del león* (1978), *La playa del amor* (1979), *La discoteca de amor* (1980), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982). Aristarain había escrito los guiones completos de *La parte del león*, *La discoteca del amor* y *Tiempo de revancha* y reescrito los de las dos películas restantes.

como hacer ocho películas seguidas sin parar” (Aristarain, 1997: 169). Una carrera a contrarreloj en la que “iba al rodaje con diálogos escritos la noche anterior” (Aristarain, 1997: 168). Los actores de la miniserie recuerdan la experiencia de manera muy positiva y consideran que Aristarain “lo tenía todo muy trillado” (Álvaro de Luna, citado en Casado, 2011: 161). La miniserie inauguraba asimismo un idilio profesional entre el director argentino y Poncela, que culminaría en 1997 con la brillante interpretación de esté último como Dante, el entrañable macarra de *Martin (Hache)* (1997).

Las aventuras de Pepe Carvalho se emitieron entre el 7 de marzo y el 18 de abril de 1986 e indignaron a Vázquez Montalbán. En una carta dirigida a *El País*, tras la emisión del último episodio, el escritor afirmaba que le resultaba difícil reconocerse “como remoto argumentista de un capítulo titulado *El mar, ese cristal opaco*” y calificaba al Carvalho televisivo de “extraño atleta sexual japonés dispuesto a fornicar como un obseso” (Vázquez Montalbán, 1986: en línea). Por extremas que pudieran parecer las declaraciones de Vázquez Montalbán sobre la miniserie, en un claro contraste con su silencio sobre las adaptaciones cinematográficas de Bigas Luna y de Aranda, tampoco éstas parecían haber convencido al escritor (Vázquez Montalbán, 1990: 74). Por otra parte, la caracterización de Carvalho de *Las Aventuras* resultaba muy acorde con el perfil “más bruto, más vivencial” que el propio Vázquez Montalbán atribuía al personaje a partir de *Tatuaje*, contraponiéndolo con el Carvalho “más intelectualizado y parabólico” de *Yo maté a Kennedy* (Vázquez Montalbán en Luzán, 1979: en línea).

Al escritor tampoco parecían agradarle los actores que habían encarnado al detective: Carlos Ballesteros (*Tatuaje*), Patxi Andión (*Asesinato en el Comité Central*) y Eusebio Poncela (*Las aventuras de Pepe Carvalho*), y afirmaba que “había pensado siempre en Trintignant para hacer ese papel” (Vázquez Montalbán, citado en Rodríguez, 1984: en línea). Una manifestación que las palabras de Charo, la novia del detective de ficción, convertirían en un axioma en *La rosa de Alejandría*: “A mi me gustaría que tú te parecieras a Trintignant” (Vázquez Montalbán, 1984 [1997]: 83), contradicho, sin embargo, por el propio Vázquez Montalbán al respaldar la progresiva identificación de Carvalho con el *autor empírico* (Eco, 1979) realizada por sus lectores:

A pesar de que yo no dibujo a Carvalho con mis palabras, resulta que los lectores se lo han imaginado, sobre todo identificándolo conmigo mismo, pero en cualquier caso con el suficiente derecho y autoridad como para no estar de acuerdo, por ejemplo, con los actores escogidos para que lo encarnen en el cine o en la televisión: Carlos Ballesteros, Patxi Andión o Eusebio Poncela” (Vázquez Montalbán, 1990: 74).

En términos generales se puede decir que ni los críticos ni los expertos en Carvalho han apreciado la elección de los actores que han interpretado al detective⁸. Quim Aranda resume la actitud generalizada al respecto lamentando que el personaje no haya tenido nunca un rostro en la pantalla que resumiera todos sus matices (Aranda, 2006: en línea). Pero, aunque Vázquez Montalbán había ido eludiendo progresivamente las descripciones de su personaje, a partir de *Asesinato en el Comité Central* (1981), lo cierto es que las referencias al aspecto físico de Carvalho convierten a Eusebio Poncela en el actor más acorde con el personaje que emergía de las cuatro primeras novelas sobre el peculiar detective: un hombre encantado con los elegantes trajes heredados del presidente Kennedy (*Yo maté a Kenedy*, 1972 [1992]: 59); "alto, moreno, treintaero, algo desaliñado a pesar de llevar ropas caras de sastrería del Ensanche" (*Tatuaje*, 1974: 19); que "Vestía de marciano neocapitalista, con su traje de entretiempo" y cuyo pelo "terminaba en el borde mismo de la camisa" (*Tatuaje*, 1974 [1997]: 92); que "come como una lima y está delgado como un clavo" (*La soledad del manager*, 1978 [1998]: 55); con "una espléndida figura" (*Los mares del Sur*, 1979 [2005]: 52).

El escaso entusiasmo del escritor por los actores de los tres primeros Carvalhos audiovisuales y la progresiva asimilación del personaje con el autor, inducida a partir de *El balneario* (1986), pudieron determinar la elección de Constantino Romero (cuya semblanza física con Vázquez Montalbán era patente) para interpretar al detective en *Olimpicamente muerto* (Manuel Esteban, 1993), una película basada en la novela *Sabotaje olímpico* (1993). Los actores de las últimas adaptaciones, en cambio, diferían tanto de Trintignant o del escritor barcelonés como los tres primeros: Juanjo Puigcorbé (*Pepe Carvalho*, 1999), Juan Luis Galiardo (*Los mares del Sur*, 1991) y Omero Antonutti (*El laberinto griego*, 1992)⁹.

Con ocasión del estreno de la miniserie, el coguionista de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, Domènec Font, lamentaba el "desdoblamiento" del personaje literario en cada "trasvase" a la pantalla:

Decididamente parece que Pepe Carvalho, el ente de ficción creado por Manuel Vázquez Montalbán a lo largo de seis novelas y diversas narraciones breves, vive un constante proceso de desdoblamiento: el del papel y el del celuloide. En cada trasvase

8 Rosa Mora (1997), por ejemplo, escribía que "Eusebio Poncela no fue un buen Pepe Carvalho en TVE", aunque no justificaba su afirmación (http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306808_850215.html).

9 Juan Diego interpretó a Carvalho en una miniserie argentina dirigida por Luis María Barone, de la que únicamente se llegó a rodar el episodio piloto, estrenado en 2000 tras inenarrables vicisitudes. La serie estaba basada en un relato publicado por entregas en *El País*, entre el 3 y el 30 de agosto de 1997 (*La muchacha que pudo ser Emanuele*). Ese mismo año veía la luz *Quinteto en Buenos Aires*, que incorpora una parte de la historia escrita inicialmente para la miniserie de Barone. Según afirmó Vázquez Montalbán, esta última novela fue gestada precisamente durante su estancia en Buenos Aires para el rodaje del episodio piloto de *Pepe Carvalho en Buenos Aires* (<http://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-10/pag20o.htm>).

de lenguajes se le maquilla de forma diversa, se busca un modelo físico y signico cada vez más particular, se le dota o se le despoja de atributos cada vez más disímiles (Font, 1986: en línea).

Inicialmente, Aristarain se negó a alimentar una polémica que en ningún caso aminoraba su reputación como cineasta, revalidada sucesivamente en obras como *Un lugar en el mundo* (1992) o *Martin (Hache)* (1997). Sin embargo, años más tarde, el director argentino explicaría que se vio obligado a “rehacer los esquemas” de los guiones de Vázquez Montalbán y Font, en términos tan contundentes como los empleados en su día por el escritor: “De los trece guiones, TVE se negó a mostrarme cinco porque los consideraban muy malos. Igual pedí leerlos y cambié uno que me pareció mejor que el que me habían dado. Las historias no sólo eran flojas sino que tenían doscientas páginas” (Aristarain, citado en Casado, 2011: 44). Aristarain afirmaba asimismo que TVE la había dado a Vázquez Montalbán la oportunidad de leer los guiones y “aportar lo que quisiera”, y reprochaba al escritor que, en vez de intervenir y modificarlos, sólo “mandó dos páginas diciendo que se puteaba mucho y otras tonterías” (Aristarain, citado en Casado, 2011: 46).

Tras la emisión de la miniserie, la revista *Cambio16* publicó algunas de las historias originales que habían dado lugar a los guiones de Vázquez Montalbán y Font, reunidas al año siguiente en cuatro volúmenes¹⁰, a los que Vázquez Montalbán añadió *Asesinato en Prado del Rey* y otras historias sórdidas.

Tabla 1. Títulos de los relatos originales y de los guiones de Vázquez Montalbán y Font

Relatos en los que se basan los guiones originales	Guiones de Vázquez Montalbán y Font
<i>Entre los tejados</i>	<i>Young Serra, peso mosca</i>
<i>La muchacha que no sabía decir no</i>	<i>La dama inacabada</i>
<i>Aquel 23-F</i>	<i>Occidentales y cristianos</i>
<i>Pablo y Virginia</i>	<i>El mar, un cristal opaco</i>
<i>Buscando a Sherezade</i>	<i>Go go girl</i>
<i>Una desconocida que viajaba sin documentación</i>	<i>Frene, por favor, se acerca la curva de la muerte</i>
<i>Hice de él un hombre</i>	<i>Recién casados</i>
<i>Pigmalión y Las cenizas de Laura</i>	<i>Pigmalión</i>

Asesinato en Prado del Rey, “probablemente el más ‘atípico’ de los relatos protagonizados por el detective gallego” (Vallés Calatrava, 1991:337), situaba por segunda vez a Carvalho

¹⁰ *Historias de fantasmas, Historias de política ficción, Historias de padres e hijos y Tres historias de amor.*

en Madrid¹¹ para investigar, en esta ocasión, la muerte violenta del director de cine de origen vasco Arturo Araquistain, cuyo cadáver había aparecido en un estudio de RTVE con un ramito de violetas en la bragueta. Una referencia implícita a Aristarain, explicitada por propio escritor en la breve introducción que precede al volumen:

Cualquier parecido entre los personajes de esta novela corta y personajes de la realidad es responsabilidad de la intención del lector. A mí que me registren, aunque cuando se escribe en clave de divertimento la parodia lleve inevitablemente a una cierta impresión de caricatura de rostros y espíritus realmente existentes (Vázquez Montalbán, 1987b [2005]:5).

4. ¿TRADUTTORE, TRADITORE?

La adaptación de obras literarias al lenguaje audiovisual es un hecho consubstancial a la historia del cine, hasta el punto de que la propia identidad y el extraordinario poder narrativo de este medio deben su origen a una práctica que, hacia 1910, comenzó a transformar en películas las filmaciones exhibidas en las ferias (Kuhn, 1994). Tras la estela de obras como *El nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1915), basada en el segundo libro de la trilogía de Thomas F. Dixon sobre el Ku Klux Klan (*The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, 1905), la adaptación de novelas de éxito se convirtió en un recurso sistemático para alimentar la voracidad de la producción audiovisual. Otra cosa es que el resultado colme las expectativas de los lectores, ni mucho menos de su *autor empírico* que, como señala Eco, no suele ser nunca el mejor intérprete de su propia obra (Eco, 1990: 110).

A diferencia de las películas de Bigas Luna y de Aranda, cuyos guiones habían sido escritos por los propios directores, la reescritura de los guiones de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, realizada por Aristarain, estaba condicionada de antemano por tres factores. En primer lugar, por la rígida duración de los episodios (55 minutos cada uno), a partir ocho guiones de diferente calidad y extensión escritos por Vázquez Montalbán y Font. En segundo lugar, por las expectativas sobre el protagonismo del detective generadas por un programa que incluía su nombre en el título, pero que había sido relegado a un papel casi secundario en algunos de los guiones originales. Con todo, el problema mayor era quizás la (re)construcción de un personaje que constituía el *alter-ego* del autor (Balibrea, 1999: 70), cuya eficacia literaria residía en el "manual de insignificancia" en el que se sustentaban todas sus historias:

11 Carvalho ya había investigado en Madrid el asesinato del secretario general del Partido Comunista (*Asesinato en el Comité Central*, 1981). El asesinato simbólicamente en aquella ocasión era Santiago Carrillo.

El manual de insignificancia que rodea a Carvalho (prepararse sofritos, charlar con el confidente limpiabotas sobre la ecología y la úlcera de estómago, quemar libros en la chimenea de Vailvidrera o detenerse ante el aspecto clitoral de la frambuesa) puede resultar menos ilustrativa e impactante a escala televisiva que la simple y huera acción directa, pero constituye el registro narrativo de la existencia del personaje sobre el que se fundamentan todas las historias (Font, 1986: en línea).

Se trataba de dificultades añadidas a un proceso que confrontaba la *intentio auctoris* (el creador del detective Vázquez Montalbán) con la *intentio lectoris* (el director Aristarain)¹², en una especie de ping-pong figurado que, como toda adaptación, fluctuaba entre la lealtad y la emancipación del texto original (Vanoye, 2000: 144). Por ejemplo, la quema de libros, uno de los rasgos consubstanciales de Carvalho aludidos por Font, representaba para Vázquez Montalbán la venganza de un moderno Quijote a quien “la cultura le ha separado de la vida” (Vázquez Montalbán, citado en Arroyo, 1983: en línea), mientras Aristarain lo consideraba un rasgo reaccionario y se resistía a reflejarlo en la miniserie: “Quemé sólo en un capítulo, el del travestí, uno de Freud sobre la fijación anal” (Aristarain, en Casado, 2011: 46). La presión derivada de los elevados costes de *Las aventuras de Pepe Carvalho*¹³ también incidió en la (re)construcción del personaje realizada por Aristarain, quien, como sostiene Brenner, habría transformado la antipatía de Carvalho en cinismo “porque si no no la ve nadie” (Aristarain, citado en Brenner, 1993: 35).

Desde un punto de vista formal, se puede afirmar que la transposición de un lenguaje a otro no planteó grandes dificultades a un director cuyo clasicismo interpretaba a la perfección el estilo sobrio del escritor. En cambio, la intervención de Aristarain fue decisiva en la reconstrucción del pasado de un personaje surgido “en Kennedy como respuesta a los acontecimientos globales de 1968” (Colmeiro, 2010b: 81), cuya exmilitancia comunista (un dato posiblemente tan relevante para la dirección socialista de TVE como para el propio Aristarain) no figuraba en los guiones de Vázquez Montalbán y Font.

Aristarain introdujo la militancia excomunista de Carvalho en *La curva de la muerte*, un relato cuyo guión original exasperaba hasta el paroxismo la tendencia de Vázquez Montalbán a difuminar en las novelas la estructura de la investigación, mediante la constante introducción de descripciones y discursos yuxtapuestos (Conte, 1979: 5). La intervención de Aristarain disipaba la investigación sobre la misteriosa autoestopista

12 Eco considera la *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* diferentes dimensiones de la interpretación, a la que define como un proceso de negociación entre las *instrucciones* del texto y su cumplimiento por parte del lector (Eco, 1979 y 1990).

13 Las aventuras de Carvalho costaron 240 millones de pesetas, 30 de los cuales fueron aportados por la coproductora francesa Télécip. El índice de aceptación medio del programa fue de 6,6/10 (RTVE, 1987:309).

que desaparecía en la curva de la muerte¹⁴, entre los pliegues del reencuentro del detective con su exmujer (Muriel), y su hija adolescente (Dolores), a quienes Carvalho no había vuelto a ver desde que las abandonara para marcharse a Estados Unidos. Pero, curiosamente, la rememoración de Muriel realizada por Carvalho al final de su existencia literaria (*Millenium I: Rumbo a Kabul*, 2004) le restituiría, casi una década después, un relieve que Aristarian ya le había otorgado en *La curva de la muerte* a un personaje cuyo único espacio en las novelas habían sido hasta entonces los recuerdos fragmentarios del protagonista:

Eran imágenes rotas del viaje con Muriel que habían quedado en algún pliegue de su conciencia y ahora acudían, no a ayudarlo, sino a deprimirlo, a instalarlo en la sospecha de que nada importante le había pasado después, porque de pronto descubría que su breve relación con Muriel ocupaba una parte de su capacidad de nostalgia (Vázquez Montalbán, 2004: 167).

La introducción del pasado excomunista de Carvalho en el cuarto episodio (*La curva de la muerte*) completaba el retrato personal y profesional del detective esbozado en los tres primeros, a la par que modificaba el orden previsto por Vázquez Montalbán y Font.

Tabla 2. Títulos y orden de los guiones y de la miniserie

Títulos y orden de los guiones de Vázquez Montalbán y Font	Títulos y orden de emisión de los episodios
<i>Young Serra, peso mosca</i>	<i>Young Serra, peso pluma</i>
<i>La dama inacabada</i>	<i>La dama inacabada</i>
<i>Occidentales y cristianos</i>	<i>Golpe de Estado</i>
<i>El mar, un cristal opaco</i>	<i>La curva de la muerte</i>
<i>Go go girl</i>	<i>El caso de la gogo girl</i>
<i>Frene, por favor, se acerca la curva de la muerte</i>	<i>Pigmalión</i>
<i>Recién casados</i>	<i>Recién casados</i>
<i>Pigmalión</i>	<i>El mar un cristal opaco</i>

El primer episodio de la miniserie (*Young Serra, peso pluma*) está ambientado en el Raval, el barrio barcelonés de la infancia de Carvalho, e introduce a la "familia" del detective: "tres pobres diablos que durante años ha arrastrado con él: Charo, Biscuter y Bromuro" (Aranda, 1997: en línea). La adaptación de Aristarain presenta a un Carvalho más altruista que el del guión original, quien decide investigar por su cuenta la misteriosa

14 Vázquez Montalbán ya había introducido en *Los mares del Sur* (1979) la leyenda urbana sobre la autoestopista que desaparece misteriosamente en una curva.

muerte de un amigo de la infancia¹⁵. *Golpe de Estado*, en cambio, rememora el pasado del detective en la CIA sin otras intervenciones, respecto del guión original, que la reordenación de las secuencias de acción; aunque perfila el retrato de Charo esbozado en el episodio anterior: una “puta cara de teléfono [...] muchacha frágil de sueños rotos. Con carácter y valiente cuando hacía falta. Pero también a menudo demasiado llorona, demasiado histérica, con tendencia al drama y a montar la bronca y la pelotera” (Aranda, 1997: en línea).

Las otras dos adaptaciones más fieles del conjunto, *La dama inacabada* y *El caso de la gogo girl*¹⁶, articulan la vertiente profesional de un detective que nunca denuncia a sus clientes y llega siempre al fondo de los asuntos investigados. Sin embargo, también nos muestran al Carvalho más canalla, que no desperdicia “ninguna ocasión para echar una cana al aire” (Aranda, 1997: en línea).

Junto con la (re)construcción del personaje de Carvalho, el resto de las modificaciones de Aristarain a los guiones originales de *Young Serra*, *La dama inacabada*, *Golpe de Estado* y *El caso de la gogo girl*, responden fundamentalmente a los criterios de economía y orden inherentes a la narrativa serial. Los cambios realizados van desde la simplificación de la trama delictiva en *Young Serra*, *peso pluma* o la eliminación de un personaje secundario en *La dama inacabada*, hasta la aceleración del ritmo narrativo en *Golpe de Estado* (en las escenas del aeropuerto que culminan con el suicidio de Davis). Tanto en *Golpe de Estado* como en *La dama inacabada* y en *El caso de la gogo-girl* se eliminan las escenas contextuales cuya única valencia narrativa es ilustrar transición entre secuencias (Carvalho y Charo en la cama de la casa de Vallvidriera, desplazamientos, llamadas de teléfono, etc.).

Pigmalión y *Recién casados* también fueron objeto de una transformación casi tan radical como *La curva de la muerte*, aunque con resultados mucho más discutibles. *Pigmalión* reduce drásticamente el guión original (uno de los más largos), para ajustarse a la duración estándar de un episodio construido en torno a la relación homosexual de la víctima con un personaje creado ex profeso por Aristarain¹⁷. La reescritura de *Recién casados* convierte la investigación del guión original, sobre las turbias actividades del joven asesinado en su noche de bodas, en un ejercicio de ironía sobre la construcción del

15 Este relato introduce la figura del boxeador maduro y acabado, cuya juventud se rememoraría sucesivamente en *El pianista* (1985). En el guión original de Vázquez Montalbán y Font, Carvalho investiga el asesinato por encargo del antiguo entrenador del *Young Serra*, quien ahora trabaja para el contrincante del boxeador.

16 Vázquez Montalbán ya había incluido la figura de la *gogo girl* en “Elogio de la go-go girl”, uno de los cinco reportajes publicados en la revista *Triunfo*, entre septiembre y octubre de 1969, recogidos sucesivamente en la recopilación *Crónica sentimental de España* (1971).

17 Se trata del personaje interpretado por Cecilia Roth, que marcaría el inicio de una larga relación profesional entre el director y la actriz argentinos.

punto de vista de los diferentes personajes en relación con dicho asesinato. Finalmente, en *El mar, un espejo oscuro* se elimina a un personaje de cierto relieve (el escritor homosexual) y se exagera el imaginario sobre las sectas de los años ochenta mediante la introducción de una joven extranjera que inmola su virginidad a Cavalho. Una licencia que, al parecer, molestó particularmente a Vázquez Montalbán, a tenor de la carta al diario *El País* mencionada en la primera parte de este artículo, y contribuyó a generalizar la opinión de que se había manipulado la vertiente sexual del protagonista para "atraer a la audiencia" (Padilla Mangas, 1999: 167).

5. LAS "AVENTURAS" DE LA ADAPTACIÓN

Eco comparte con Jakobson el presupuesto de que toda traducción implica un proceso de interpretación¹⁸, pero homologa la traducción intersemiótica o adaptación con la transformación, basándose en que esta última añade a los cambios de la substancia expresiva (inherentes a toda traducción lingüística) otras variaciones derivadas del paso de una materia a otra (Eco, 2003: 320). El semiólogo italiano considera dichas variaciones como el resultado de un proceso de *negociación*, determinado por el consenso con la comunidad cultural y la coherencia del conjunto textual (Pellerey, 2006: 223).

Al convertir la negociación en la clave de adaptación, Eco acorta la distancia entre la interpretación y el uso del texto que había establecido en obras anteriores (Eco, 1979 y 1990), a la par que legitima una modalidad particular de *uso* que consiste en "partir de un texto estímulo de donde extraer ideas e inspiración para producir el propio texto" (Eco, 2003: 341). Desde esta perspectiva, los cuatro episodios que Aristarain adaptó, con pequeñas modificaciones, a la narrativa serial (*Young Serra, peso pluma, La dama inacabada, Golpe de Estado y El caso de la gogo girl*) se inscribirían en un proceso regular de traducción intersemiótica, que se habría limitado a respetar "las reticencias del texto fuente" (Eco, 2003: 328), adecuándolas a la nueva materia expresiva. Por el contrario, los episodios en los que Aristarain intervino de manera radical (*La curva de la muerte, Recién casados, Pígmalión y El mar, un cristal opaco*), representarían casos de frontera entre la interpretación y el uso, que Eco denomina "adaptación como nueva obra" (Eco, 2003: 340).

Impelido por la necesidad de ajustar los guiones a las determinaciones de la narrativa serial (duración, ritmo, etc.) y condicionado por un personaje literario "lleno de contradicciones, ambigüedades y rasgos inusuales" (Bayó Belenguer, 2001: 93), que

18 La clasificación de Jakobson (traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica) se fundaba en la deriva de la significación introducida por la teoría del *interpretante* de Peirce: una nueva expresión surgida de la interpretación de un signo e interpretable, a su vez, mediante otro signo en una cadena que Eco denomina *semiosis ilimitada* (Eco, 1977: 137-139).

“tenía vida propia” (Vázquez Montalbán, 1990:73), Aristarain convirtió *Las aventuras de Pepe Carvalho* en las “aventuras de la interpretación”, como denomina Eco a los casos de frontera (Eco, 2003: 344). Una negociación entre la *intentio operis* de los guiones originales y la *intentio lectoris* del traductor Aristarain, que el director argentino homologaría a la creación de una obra original, al recordar la miniserie más de una década después: “Cuando empiezo a trabajar en el guión, hago todo el trabajo desde el principio: cuál es el esquema de la historia, por dónde van los personajes, qué hacen, qué dicen (Aristarain, 1997:165).

Es posible que, como señala Casado, el visionado retrospectivo de *Las aventuras de Pepe Carvalho* produzca el efecto de que algunos episodios quizás no hayan envejecido bien (Casado, 2011: 46). Sobre todo los últimos, en los que Aristarain se vio obligado a compaginar la reescritura de los guiones originales con la grabación. Pero se trata del mismo efecto que produce la lectura las historias en las que se basaban los guiones originales, ignoradas por la mayor parte de los expertos en un gran escritor cuyos relatos cortos se sitúan, sin embargo, a considerable distancia de sus novelas. De ahí que resultara perentorio examinar la adaptación de Aristarain para poder situarla en el lugar merecido de una “transición erótico-política” (Marí, 2007) que simbolizó el acceso, retardado pero definitivo, de España a la Modernidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANDA, Q. (1997). “La familia de Pepe Carvalho”. *Vespito*, <http://www.vespito.net/mvm/prosolman.html> [23/11/2014].
- _____(2006). “Un detective sin suerte en el cine”. *Vespito*, www.vespito.net/mvm/carvtv.html [21/11/2014].
- ARISTARAIN, A. (1997). “La intuición del relato”. En *El guión cinematográfico*, D. Oubiña, y G. Aguilar (eds.), 153-172. Barcelona: Paidós.
- ARROYO, F. (1983). “Carvalho es una solución técnica”. *El País*, 7 de abril, http://elpais.com/diario/1983/04/07/cultura/418514407_850215.html [31/10/2014].
- BAGET, J. M. (1999). “Panorámica de las TVmovies”. *Formats 2*, http://www.iua.upf.edu/formats/formats2/bag_e.htm [1/01/2015].
- BALIBREA, M. P. (1999). *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Mataró: El Viejo Topo.
- BAYÓ BELENGUER, S. (2001). *Theory, genre and memory in the ‘Carvalho’ series of Manuel Vázquez Montalbán*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- BRENNER, F. (1993). *Adolfo Aristarain*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BUONANNO, M. (2012). *Italian TV Drama and Beyond. Stories from the soil, stories from the sea*. Bristol-Chicago: Intellect.

- CASADO, S. (2011). *Adolfo Aristarain: un nuevo humanismo*. Madrid, Ediciones JC.
- COLMEIRO, J. F. (2010a). "De Pepe Carvalho al subcomandante Marcos: la novela policíaca hispánica y la globalización". *Revista Iberoamericana* LXXVI.231, 477-492.
- ____ (2010b). "Globalización y novela policíaca. El caso de Manuel Vázquez Montalbán". En *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*, E. Rodrigues-Moura (ed.), 79-91. Innsbruck: Innsbruck University Press.
- CONTE, R. (1979). "La novela como pretexto". *El País*, 25 de noviembre (suplemento "Libros"), 5.
- CUETO, J. (1986). "El asesinato de Carvalho". *El País*, 23 de marzo, <http://www.vespito.net/mvm/carvtv.html#cue> [21/11/2013].
- CUETO ASÍN, E. (2010). "La Guerra de la Independencia Española en la pequeña pantalla: de la revisión histórica a la efeméride". *Colorado Review of Hispanic Studies* 8, 63-82.
- DÍAZ ARENAS, A. 1995. *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Kassel: Edition Reinchenberger.
- ECO, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- ____ (1990). *I limiti dell'interpretazioni*. Milano: Bompiani.
- ____ (2000). "Traduzione e interpretazione". *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, enero-diciembre, 50-100.
- ____ (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- FONT, D. (1986). "Dos no son siempre pareja". *El País*, 22 de febrero, http://elpais.com/diario/1986/02/22/radiotv/509410804_850215.html [31/10/2014].
- GALÁN, D. (1982). "Crítica: cine / "Asesinato en el Comité Central". *El país*, 18 de agosto, http://elpais.com/diario/1982/08/18/cultura/398469611_850215.html [31/01/2015].
- JAKOBSON, R. (1959[1987]). "On Linguistic Aspects of Translation". En *Language in Literature*, K. Pomorska y S. Rudy (eds.), 428-435. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- KUHN, A. (1994). "History of narrative codes". En *The cinema book*, P. Pam Cook (ed.), 208-222. London: BFI.
- LUZÁN, J. (1979). "Encarna soy yo". *La Calle*, 23 de octubre, <http://www.vespito.net/mvm/mares2.html> [21/11/2013].
- MARÍ, J. (2007). "Desnudos, vivos y muertos: La transición erótico-política y/en la crítica cultura de VM". En *MVM: el compromiso con la memoria*, J. F. Colmeiro (ed.), 129-141. Woodbridge: Támesis.
- MORA, R. (1997). "Un cronista escéptico", *El país*, 19 de febrero, http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306808_850215.html [31/10/2014].
- PEÑA, C. (2010). "Las primeras grandes series literarias de la Transición: La saga de los Rius y Cañas y barro". En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*,

- A. Ansón, J. C. Ara, J. L. Calvo, L. M. Fernández, M. A. Naval y C. Peña (eds.), 71-96. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- PADILLA MANGAS, A. (1999). "El realismo y sus dimensiones críticas en Manuel Vázquez Montalbán". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 136, 167-172.
- PALACIO, M. (2002). "Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión". *Cuadernos de la Academia*, 11-12, 519-537.
- PELLEREY, R. (2006). "Utopía de la traducción". *DeSignis* 10, 215-226.
- Rodríguez, C. (1984). "Eusebio Poncela será el nuevo Pepe Carvalho en la serie que grabará TVE", *El País*, 22 de julio, http://elpais.com/diario/1984/07/22/radiotv/459295201_850215.html [31/01/2015].
- RTVE (1987). *Anuario de la Radio Televisión Española 1987*. Madrid: Ente Público
- VALLÉS CALATRAVA, J. R. (1991). *La novela criminal en España*. Granada: Universidad de Granada.
- VANOYE, F. (2000). "De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma". *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, enero-diciembre, 143-151.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1971). "Elogio sentimental de la go-go girl". En *Crónica sentimental de España*, M. Vázquez Montalbán, 193-198. Barcelona: Lumen.
- ____ (1972 [1992]). *Yo maté a Kennedy. Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1974 [1997]). *Tatuaje*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1974[1998]). *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1979 [2005]). *Los mares del sur*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1981). *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1984 [1987]). *La rosa de Alejandría*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1985). *El pianista*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ____ (1986). "Carvalho". *El País*, 3 de abril http://elpais.com/diario/1986/04/03/opinion/512863213_850215.html [31/10/2014].
- ____ (1986). *El balneario*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987a [2005]). "Sobre la sordidez". En *Asesinato en Prado del Rey y otras historias*, M. Vázquez Montalbán, 5-6. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987b[2005]). *Asesinato en Prado del Rey y otras historias*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987c). "Buscando a Sherezade". En *Historias de padres e hijos*, M. Vázquez Montalbán, 63-117. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987d). "Hice de él un hombre". En *Historias de padres e hijos*, M. Vázquez Montalbán, 119-177. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987e). "Desde los tejados". En *Historias de padres e hijos*, M. Vázquez Montalbán, 7-62. Barcelona: Planeta.

- ____ (1987f [1991]), "Una desconocida que viajaba sin documentación". En *Historias de fantasmas*, M. Vázquez Montalbán, 7-59. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987g [2000]). "Aquel 23 F". En *Historias de política ficción*, M. Vázquez Montalbán, 117-168. Barcelona: Planeta
- ____ (1987h [1991]). "Pablo y Virginia". En *Historias de fantasmas*, M. Vázquez Montalbán, 115-169. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987i). "Pígalión". En *Pígalión y otros relatos*, M. Vázquez Montalbán, 61-77. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987j) "La muchacha que no sabía decir no". En *Tres historias de amor*, M. Vázquez Montalbán, 111-163. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987k). "Las cenizas de Laura". En *Tres historias de amor*, M. Vázquez Montalbán, 7-51. Barcelona: Planeta.
- ____ (1991). *El laberinto griego*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1993). *Sabotaje olímpico*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1990). "La deshumanización del personaje". En *El personaje novelesco*, M. Mayoral (ed.), 69-76. Madrid: Ministerio de Cultura-Ediciones Cátedra.
- ____ (1998). "Adriana Valera, solista en el quinteto de Buenos Aires". *Página 12*, 10 de agosto, <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-10/pag20o.htm> [30/12/2014].
- VEIGA, Y. e IBÁÑEZ, I. (2006). *Religión catódica. 50 años de televisión en España*. Madrid: Rama Lama Music.

Recibido el 9 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.