

# El universo metatextual de *Fariña*: cuatro medios, una historia

Isadora García Avis<sup>1</sup>  
Marta Narberhaus Martínez<sup>2</sup>

Recibido: 30/06/2023  
Aceptado por pares: 06/11/2023

Enviado a pares: 28/08/2023  
Aprobado: 11/12/2023

DOI: 10.5294/pacla.2023.26.4.5

## Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

García Avis, I. y Narberhaus, M. (2023). El universo metatextual de *Fariña*: cuatro medios, una historia. *Palabra Clave*, 26(4), e2645. <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.4.5>

## Resumen

En 1948 André Bazin profetizó el advenimiento de un “reinado de la adaptación” en el que un crítico del año 2050 se encontraría “no con una novela de la que se habrían ‘obtenido’ una obra de teatro y una película, sino más bien con una sola obra reflejada a través de tres formas artísticas, una pirámide con tres caras”, todas ellas de igual valor. *Fariña* es una obra de periodismo literario o narrativo que explica la historia del narcotráfico en Galicia (España). Siguiendo la analogía de Bazin, se podría argumentar que *Fariña* es, en realidad, un tetraedro, cuyos cuatro lados son: el libro escrito por el periodista Nacho Carretero en 2015, una serie de televisión (2018), una obra de teatro (2019) y una novela gráfica (2019). Este trabajo analiza cómo una historia tan local ha sido adaptada en diferentes medios, cada uno con su propio lenguaje. Para ello, se han realizado seis entrevistas en profundidad a algunos de los responsables creativos detrás de cada obra y se ha desarrollado un análisis textual comparativo, centrado en cómo la especificidad de cada lenguaje afecta a ciertas categorías narrativas (concepto, género, personajes y estructura) en el proceso de adaptación. El estudio

1  <https://orcid.org/0000-0003-4663-7931>. Universitat Internacional de Catalunya, España. [igaravis@uic.es](mailto:igaravis@uic.es)

2 <https://orcid.org/0000-0002-8893-833X>. Universitat Internacional de Catalunya, España. [mnarberhaus@uic.es](mailto:mnarberhaus@uic.es)

ofrece una reflexión sobre los temas universales que aborda *Fariña* y que, en última instancia, son los que permiten que relatos como este puedan ser contados una y otra vez, en medios tan distintos.

**Palabras clave (Fuente: tesauro de la Unesco)**

Adaptación; comunicación; medios sociales; periodismo literario; televisión; teatro.

# *Fariña*'s Metatextual Universe: Four Media, One Story

## **Abstract**

In 1948, André Bazin prophesied the advent of a “reign of adaptations” where a critic of the year 2050 would encounter “not a novel from which a play and a film would have been ‘obtained,’ but rather a single work reflected in three artistic forms, a pyramid with three faces,” all of them equally valuable. *Fariña* is a literary or narrative journalism work that explains the history of drug trafficking in Galicia (Spain). Following Bazin’s analogy, it could be argued that *Fariña* is indeed a tetrahedron whose four sides are the book written by journalist Nacho Carretero in 2015, a television series (2018), a play (2019), and a graphic novel (2019). This paper examines how such a local story has been adapted to different media, each with its own language. To this end, we conducted six in-depth interviews with some of the creatives behind each work and a comparative textual analysis focused on how the specificity of each language affects particular narrative categories (concept, genre, characters, and structure) in the adaptation process. This study reflects on the universal themes that *Fariña* addresses, ultimately allowing stories like this to be repeatedly told in such diverse media.

## **Keywords**

Adaptation; communication; social media; literary journalism; television; theater.

# O universo metatextual de *Fariña*: quatro meios, uma história

## Resumo

Em 1948, André Bazin profetizou o advento de um “reinado da adaptação”, no qual um crítico no ano de 2050 encontraria “não um romance do qual uma peça de teatro e um filme teriam sido ‘obtidos’, mas sim uma única obra refletida por meio de três formas artísticas, uma pirâmide com três faces”, todas com o mesmo valor. *Fariña* é uma obra de jornalismo literário ou narrativo que explica a história do tráfico de drogas na Galícia (Espanha). Seguindo a analogia de Bazin, pode-se argumentar que *Fariña* é, na realidade, um tetraedro, cujos quatro lados são: o livro escrito pelo jornalista Nacho Carretero em 2015, uma série de televisão (2018), uma peça de teatro (2019) e um romance gráfico (2019). Neste trabalho, é analisado como uma história local foi adaptada em diferentes meios, cada um com sua linguagem. Para isso, foram realizadas seis entrevistas em profundidade com algumas das cabeças criativas por trás de cada obra e foi desenvolvida uma análise textual comparativa, com foco em como a especificidade de cada linguagem afeta determinadas categorias narrativas (conceito, gênero, personagens e estrutura) no processo de adaptação. O estudo oferece uma reflexão sobre os temas universais que *Fariña* aborda e que, em última análise, são o que permite que histórias como essa sejam contadas repetidas vezes, em meios tão diferentes.

## Palavras-chave

Adaptação; comunicação; mídia social; jornalismo literário; televisão; teatro.

En 1948, André Bazin profetizó el advenimiento de un “reinado de la adaptación” en el que un crítico del año 2050 se encontraría “no con una novela de la que se habrían ‘obtenido’ una obra de teatro y una película, sino más bien con una sola obra reflejada a través de tres formas artísticas, una pirámide con tres caras” (1948, p. 40)<sup>3</sup>, todas ellas de igual valor. Los trasvases de contenidos entre distintos modos de representación siempre han estado presentes en todas las dimensiones de la producción cultural humana (Cascajosa, 2006, p. 2) y el mismo Bazin llegó a señalar que la adaptación es “una constante de la historia del arte” (1990, p. 104). Sin embargo, con su analogía de la pirámide artística, este teórico y crítico francés fue más allá. No solo vislumbró un futuro marcado por la omnipresencia de las adaptaciones; también planteó que las distintas iteraciones de un mismo relato llegarían a entenderse como constituyentes de un “todo”, sin establecer jerarquías entre ellas. En una época en la que este tipo de productos culturales eran denostados de manera sistemática, Bazin fue, como sostienen Andrew (1980) o Cartmell y Whelehan (2010), uno de los primeros grandes defensores de la adaptación. Y, aunque escribió principalmente sobre adaptaciones cinematográficas de obras literarias, en sus textos también abordó otros procesos adaptativos, como los *remakes* cinematográficos.

Más de setenta años después, el fenómeno al que se refería Bazin está muy presente en todas las industrias culturales y no se limita únicamente a las adaptaciones de relatos de ficción; las historias basadas en eventos históricos, o provenientes de investigaciones periodísticas, también se pueden volver a contar a través de diferentes formas de arte. Ese es precisamente el caso de *Fariña* (Carretero, 2018 [2015]), una obra de periodismo literario que explora en profundidad la historia del narcotráfico en Galicia y que hasta la fecha ha sido adaptada en tres medios distintos: la televisión, el teatro y la novela gráfica.

*Fariña* es uno de los libros de investigación periodística más exitosos de la última década en España, habiendo alcanzado 15 ediciones en castellano y más de 127.000 ejemplares vendidos, además de traducciones al

---

3 Fragmento traducido del francés al español por las autoras. Texto original: “règne de l’adaptation”; “se trouverait en présence non pas d’un roman dont aurait été ‘tiré’ une pièce et un film, mais d’une même oeuvre en trois arts, d’une sorte de pyramide artistique à trois faces”.

gallego (publicada por Xerais), catalán (por Navona), portugués, inglés, finés, neerlandés, francés, polaco, chino y árabe<sup>4</sup>. Aunque los hechos reales siempre han sido una fuente de inspiración para los medios audiovisuales, parece que cada vez son más las obras que, partiendo de una investigación periodística concreta, les dan forma de ficción cinematográfica o televisiva. Además de *Fariña*, se podrían señalar otros casos internacionales, como el del libro *Gomorra* (2006), de Roberto Saviano, cuya inmersión en el mundo de la Camorra italiana fue llevada primero al cine (*Gomorra*, 2008, Matteo Garrone) y después a la televisión (*Gomorra*, 2014-2021, Sky). O el libro *Voces de Chernóbil* (1997), de la periodista bielorrusa Svetlana Aleksíevich, que fue la principal fuente a la que recurrió el productor y guionista Craig Mazin para crear la miniserie *Chernobyl* (HBO, 2019). En algunas ocasiones, incluso, los textos adaptados pueden ser artículos. Este sería el caso de *Creedme* (2019, Netflix), una miniserie basada en el artículo “An unbelievable story of rape” (2015, ProPublica), que les valió el Premio Pulitzer a sus dos autores (Ken Armstrong y T. Christian Miller), quienes después, además, publicaron un libro sobre la misma investigación (*Unbelievable: The story of two detectives’ relentless search for the truth*, 2019).

Las obras mencionadas en el párrafo anterior se podrían encuadrar dentro de lo que se denomina periodismo narrativo o literario. Todavía no existe un consenso absoluto en torno a este concepto y el debate sobre las fronteras entre periodismo y literatura continúa vigente<sup>5</sup>. A pesar de ello, es posible detectar una tendencia que le concede al periodismo literario una entidad propia<sup>6</sup>. Para López Pan y Rodríguez, por ejemplo, se trata de un “macrogénero” compuesto por distintos géneros, ya sean crónicas, perfiles o reportajes, que permite identificar aquellos textos que son “al mismo tiempo periodismo y literatura” (2006, p. 224). Por su parte, Cuartero-Naranjo puntualiza que sería más preciso hablar de ello como “fenómeno pe-

---

4 Datos proporcionados por la editorial Libros del K.O.

5 Para una revisión exhaustiva del debate académico sobre este concepto se puede consultar la tesis doctoral “Periodismo narrativo (2008-2016): una nueva generación de autores españoles” (Cuartero-Naranjo, 2017).

6 Se trata, además, de un fenómeno en auge en las últimas décadas. Entre los motivos que podrían justificar esto, Parratt Fernández (2006) sugiere que el periodismo bebe cada vez más de la literatura para encontrar fórmulas que despierten el interés de los lectores y que puedan competir con los formatos narrativos que están impulsando las nuevas tecnologías. Por su parte, Cuartero-Naranjo concluye que el periodismo narrativo surgió “como reacción al cansancio del periodismo objetivista” (2017, p. 685), ofreciendo profundidad frente a la rapidez vertiginosa de la información inmediata y contribuyendo así a generar un equilibrio en el panorama periodístico contemporáneo.

riodístico”, para subrayar que es algo que trasciende el mero conjunto de géneros (2017, p. 57).

Chillón, uno de los grandes referentes en el estudio del periodismo literario en el ámbito español, defiende el uso de esta locución frente a la cada vez más frecuente expresión de “periodismo narrativo”, que suele emplearse como sinónimo de la primera. Para este autor, todo periodismo es narrativo y, por tanto, denominarlo como tal es un pleonasma (2014, p. 33). Además, entre los motivos que ofrece para justificar su preferencia, Chillón afirma que la locución “periodismo literario” ilustra mejor la naturaleza creativa y estilística de este tipo de textos (p. 34). Ya en 1999, Chillón planteaba, a la luz de disciplinas académicas como la filosofía del lenguaje y la hermenéutica, la necesidad de repensar las conexiones entre periodismo y literatura, abogando por superar dicotomías como ficción y no ficción, o ficción y realidad<sup>7</sup>. Este autor considera que ni esas distinciones ni los géneros son realmente relevantes a la hora de definir qué es literario. Es más, Chillón entiende la literatura como un “modo de conocimiento” que busca aprehender y comunicar “aspectos sutiles y cruciales de la vivencia humana –siempre entreverada, empapada de palabras– que no podríamos comprender ni expresar sin el auxilio de la palabra artísticamente configurada” (1999, p. 73). Desde esta perspectiva, el mero uso del lenguaje –oral o escrito, en cualquier género– ya supone un ejercicio no solo de creación artística, sino también de adquisición de conocimiento y, por ende, resulta fundamental para comprender y explicar la realidad.

Aunque las reflexiones de Chillón abrieron nuevas vías para aproximarse a la relación entre periodismo y literatura, no están exentas de matices que sería necesario puntualizar. Sin embargo, ese debate teórico se aleja del foco planteado en el presente estudio y, por tanto, se ha considerado prudente dejarlo a un lado. Aun así, no se puede obviar que la definición que el autor hace de literatura resulta especialmente evocadora y entronca, al menos en parte, con una de las tesis planteadas en este artículo: indepen-

---

7 El autor ha continuado reflexionando sobre esta cuestión en publicaciones posteriores (2014), remarcando la necesidad de incluir también otras formas de comunicación mediática (entre ellas, las narrativas transmedia) en este debate teórico.

dientemente del género en el que se enmarquen, del formato que adopten o del medio en el que se desarrollen, los relatos emplean el lenguaje –ya sea escrito o audiovisual– para recrear, expresar y comprender cuestiones fundamentales de la experiencia humana.

A la hora de establecer los rasgos definitorios del periodismo literario, son muchos los autores que destacan la importancia de explorar esos “aspectos sutiles y cruciales de la vivencia humana” que mencionaba Chillón (1999, p. 73). Por ejemplo, Rodríguez y Angulo remarcan que el periodismo literario es “un periodismo de calidad estética que profundiza en la esencia humana y que puede transformarse en obra de arte” (2010, p. 14). En una línea similar, López Pan y Gómez-Baceiredo apuntan que el periodismo literario siempre “debe tener una vinculación significativa con la condición humana” (2010, p. 28). Por su parte, Cuartero-Naranjo no solo afirma que este tipo de periodismo “consigue crear relatos universales sobre la realidad contemporánea” (2017, p. 676), sino que lo hace trascendiendo la temporalidad propia del periodismo de actualidad, algo que facilita que esos temas universales se puedan abordar de manera más profunda. Este autor, además, establece las siguientes características como determinantes en las obras de periodismo literario: “estructuras narrativas basadas en la construcción escenas por escenas (sic), la utilización de la primera persona, la citación del estilo directo y el estilo indirecto libre, una alta conciencia de subjetividad, el uso de fuentes personales, un alto grado de rasgos informativos de contextualización, la utilización de figuras retóricas como la metáfora, anáfora, ironía y sarcasmo, y varios niveles de lectura” (Cuartero-Naranjo, 2017, p. 678).

En el ámbito del periodismo literario anglosajón, Van Krieken y Sanders han llegado a conclusiones similares sobre los rasgos formales de este macrogénero. Tras desarrollar una revisión sistemática exhaustiva, estos dos autores han corroborado que los relatos de periodismo literario o narrativo (ellos suelen optar por este segundo término) se caracterizan por emplear técnicas más propias de la literatura en relación con “la voz, el punto de vista, los personajes, los escenarios, las tramas y/o la cronología para informar sobre la realidad a través de un filtro subjetivo. Este filtro puede ser

un personaje o el mismo periodista”<sup>8</sup> (2021, p. 1404). En el caso de *Fariña*, y utilizando el término empleado por Van Krieken y Sanders, los hechos se narran a través del “filtro subjetivo” de los personajes, pero también del de su autor, Nacho Carretero (La Coruña, 1981). Como todo suceso histórico, los pormenores del narcotráfico en Galicia podrían contarse de distintas maneras y desde muy diversas perspectivas. Este periodista emplea herramientas narrativas de carácter literario para informar sobre la realidad de Galicia, construyendo un relato con un tono y una mirada marcadamente personales.

El “filtro subjetivo” de Carretero se plasma desde una cierta distancia, con una tercera persona gramatical, y no en primera persona –que suele ser, como explica Cuartero-Naranjo (2017), una elección más habitual en el periodismo literario–. Dado que Carretero no había vivido los hechos narrados, consideró más adecuado contarlos en tercera persona<sup>9</sup>. Ahora bien, aunque “la conciencia de subjetividad del autor en el texto sea mucho menos perceptible que si hubiera hecho uso de la primera persona” (Cuartero-Naranjo, 2017, p. 396), es innegable que la mirada del periodista lo impregna todo: desde la selección de los testimonios y la estructura del relato hasta el tono escogido para contar la historia. Por ello, cabría considerar que *Fariña* explica lo sucedido en Galicia a través del “filtro subjetivo” de Nacho Carretero. Esta y otras herramientas del periodismo literario, así como la decisión de emplear el formato del libro, permitieron que el periodista pudiera acercar la historia a un público más amplio (Cuartero-Naranjo, 2017), que quizá no habría leído un artículo o un reportaje de prensa sobre el mismo tema.

Durante su infancia y su adolescencia, Carretero fue testigo del impacto que el narcotráfico tuvo en Galicia. Creció rodeado de una realidad que lo marcó profundamente y sobre la que en un principio resultaba complicado hablar, ya que se consideraba un tema tabú. Es más, a él le llamaba especialmente la atención que relatos sobre la mafia siciliana, o sobre los

---

8 Fragmento traducido del inglés al español por las autoras. Texto original: “voice, point of view, character, setting, plot, and/or chronology to report on reality through a subjective filter. This filter can be either a character or the journalist”.

9 Cabría añadir que este periodista es partidario de utilizar la primera persona, pero solo cuando la historia así lo requiera (Cuartero-Naranjo, 2017, pp. 395-396).

cárteles colombianos, generasen tanta fascinación y estuvieran tan presentes en el imaginario colectivo, mientras que el fenómeno del narcotráfico gallego, siendo más cercano, apenas había sido explotado por las industrias culturales. Por todo ello, el periodista fue tomando conciencia de que este tema necesitaba ser contado, hasta el punto de convertirse en una obsesión personal (Cuartero-Naranjo, 2017, p. 391).

Para Carretero, además, el caso de *Fariña* “es un ejemplo más de que las grandes historias periodísticas, que tienen una materia prima brutal, demandan ser adaptadas a múltiples formatos. Ya no vale quedarse en un artículo. Hay que llevarlo a un podcast, una novela gráfica, una serie de televisión ... o incluso una obra de teatro” (en Jiménez, 2019). Cabe suponer que esa “materia prima brutal” a la que hace referencia el periodista podría estar conectada con los grandes temas humanos y universales que exploran las historias. Esta es, por tanto, una de las cuestiones en las que se pretende profundizar con este artículo.

Volviendo a la analogía de la pirámide de Bazin, se podría argumentar que *Fariña* se ha convertido, en este caso, en un tetraedro: la historia relatada en el libro de Carretero (2015) se ha vuelto a contar en forma de serie de televisión (2018), de espectáculo teatral (2019) y de novela gráfica (2019). Las cuatro caras de este tetraedro comparten el mismo título y constituyen un único universo metatextual, pero han adaptado su historia a las especificidades narrativas y lingüísticas de cada medio. Con el uso del término “metatextual” se hace referencia a los planteamientos de Cardwell, que entiende los procesos de adaptación como un “desarrollo gradual de metatexto”<sup>10</sup> (2002, p. 25), en el que todos los textos están interconectados y donde las obras futuras podrían tomar elementos tanto de la fuente inicial como de adaptaciones anteriores en el tiempo.

Este trabajo se enmarca dentro de la disciplina académica de los estudios sobre adaptación (*adaptation studies*), que se ha expandido rápidamente en las últimas décadas. Aunque inicialmente las investigaciones

---

10 Fragmento traducido del inglés al español por las autoras. Texto original: “the gradual development of meta-text”.

## Figura 1. El tetraedro de *Fariña*



Fuentes: Libros del K.O.; Atresmedia y Bambú Producciones; Ainé Producciones; Plan B.

que predominaban en este ámbito se centraban, de manera mayoritaria, en adaptaciones cinematográficas de obras literarias de ficción, en los últimos veinte años son muchos los autores que han promovido y abogado por una ampliación sustancial, tanto de los objetos de estudio como de las perspectivas desde las que estos se pueden analizar<sup>11</sup>. En este contexto, y teniendo en cuenta la creciente proliferación de adaptaciones audiovisuales basadas en obras de periodismo literario, parece necesario impulsar su estudio desde la academia. Los investigadores que hasta ahora se han aproximado a este campo suelen realizar análisis comparativos de una obra periodística y su adaptación, ya sea cinematográfica o televisiva<sup>12</sup>. Sin embargo, todavía son pocos los estudios que han decidido abordar la complejidad de adaptar una misma obra periodística en distintos medios<sup>13</sup>, algo que resulta esencial para entender este tipo de producciones culturales.

El objetivo principal del presente artículo, por tanto, es comprender mejor los procesos de adaptación llevados a cabo para trasvasar el contenido

11 Entre las obras fundamentales que reflejan este cambio, cabría destacar dos: el libro *A Theory of Adaptation*, de Linda Hutcheon (2006); y el artículo "Adaptation studies at a crossroads", de Thomas Leitch (2008), publicado en el primer número de la revista académica *Adaptation*.

12 Este sería el caso, por ejemplo, de estudios como "Spectral toxicity: atmospheres of radiation in HBO's *Chernobyl* and Svetlana Alexievich's *Voices of Chernobyl*" (Skiveren, 2020). O del artículo "Fiction as an ally to make journalism more believable: rape, trauma and secondary victimization in the Netflix miniseries *Unbelievable*" (Gastón-Lorente y Gómez-Baceiredo, 2022).

13 Más allá de aportaciones puntuales, como las reflexiones de Innocenti (2018) sobre la transmedialidad narrativa de *Gomorra*, todavía queda mucho por explorar en este ámbito.

de *Fariña* a otros modos de representación y, al mismo tiempo, reflexionar sobre los rasgos más reveladores de este “tetraedro” compuesto por cuatro obras. Al ser todas ellas relativamente recientes, las aproximaciones académicas a este caso de estudio concreto son todavía muy escasas<sup>14</sup>. Aun así, el análisis de *Fariña* despierta un interés indudable y, a priori, parece ilustrar el planteamiento de Bazin de manera paradigmática. Es más, la fluidez con la que este libro se ha llevado a otros medios, en géneros diferentes y con lenguajes muy distintos, pone de manifiesto la necesidad de profundizar en la preeminencia de la propia historia. ¿Qué es lo que permite que relatos como el de *Fariña* puedan ser contados una y otra vez, en medios tan distintos? Esa es, en definitiva, la pregunta clave que ha guiado el planteamiento y el desarrollo de este trabajo.

## Metodología

Este estudio analiza cómo un aspecto muy específico de la historia gallega, tal y como se narra en *Fariña*, ha sido retratado a través de diferentes soportes y formatos, cada uno con su propio lenguaje narrativo. Para examinar las particularidades de la obra y sus adaptaciones, se han realizado seis entrevistas semiestructuradas en profundidad a algunos de los principales profesionales detrás de cada producción creativa. Esta metodología resulta fundamental para visibilizar los procesos de trabajo, a menudo invisibles, de los propios creadores de las adaptaciones. Los seis entrevistados han sido: Nacho Carretero, periodista y autor del libro *Fariña*; Ramón Campos y Gema R. Neira, productor ejecutivo y directora de Desarrollo de Bambú Producciones, respectivamente, y responsables creativos de la serie televisiva; Xosé Antonio Touriñán, productor de Teatro de Ainé Produccións y actor tanto en la serie como en la obra de teatro; Tito Asorey, que dirigió la obra de teatro y además tuvo un papel actoral recurrente en la serie de televisión; y, finalmente, Luis Bustos, ilustrador de la novela gráfica. En el análisis, los entrevistados se han codificado del siguiente modo:

---

14 Aquí cabría mencionar el trabajo *Fariña (2015), modelo de adaptación múltiple* (Jerez Arenas, 2021). En dicho estudio se realiza una revisión bibliográfica para contextualizar, desde un punto de vista teórico y literario, el libro de Nacho Carretero como obra de no ficción que aborda la memoria histórica. Desde esa perspectiva, el trabajo también describe las tres adaptaciones y su repercusión cultural.

### Tabla 1. Codificación de las entrevistas

Cód.	Nombre	Obra	Puesto desempeñado	Fecha
E1	Nacho Carretero	Libro <i>Fariña</i>	Periodista	09/07/21
E2	Ramón Campos	Serie de televisión	Productor ejecutivo, Bambú Producciones	19/04/21
E3	Gema R. Neira	Serie de televisión	Directora de desarrollo, Bambú Producciones	19/04/21
E4	Xosé A. Touriñán	Espectáculo teatral (y serie de TV)	Productor, actor (actor)	23/09/21
E5	Tito Asorey	Espectáculo teatral (y serie de TV)	Director (actor)	21/06/21
E6	Luis Bustos	Novela gráfica	Historietista, ilustrador	08/07/21

Fuente: elaboración propia.

A través de cuestionarios semiestructurados, las entrevistas fueron realizadas y grabadas con Google Meet, entre abril y septiembre de 2021. Aunque algunas preguntas fueron comunes para todos los entrevistados, otras estaban pensadas de manera específica para la obra (u obras) en las que habían trabajado cada uno de ellos. Posteriormente, las entrevistas fueron transcritas y analizadas con detalle. Junto a los datos cualitativos recogidos en esta primera fase del estudio, también se ha desarrollado un análisis comparativo de las cuatro obras examinadas, desde una perspectiva hermenéutica. Dicho análisis se vertebró en torno a cuatro categorías narrativas fundamentales, cuya relevancia también se puso de manifiesto en los testimonios de los profesionales: 1) premisa y concepto; 2) género narrativo; 3) personajes; y 4) estructura.

Siguiendo a Paul Ricoeur, la hermenéutica se puede definir como “el arte de interpretar textos en un contexto distinto al de su autor y al de su auditorio inicial, con el fin de descubrir nuevas dimensiones de la realidad” (1997, p. 89). En el presente estudio, la aplicación de ese proceso interpretativo se ha centrado en la recontextualización de la historia en función de las especificidades de cada medio. Pero la hermenéutica no solo resulta útil como herramienta de análisis académico o desde el punto de vista de la recepción de un relato; también se puede emplear para describir la propia naturaleza del trabajo creativo que deben desempeñar guionistas, produc-

tores y otros profesionales en todo proceso de adaptación. Esto se debe a que adaptar siempre implica reinterpretar y recontextualizar una historia para una nueva audiencia, ya sea en un nuevo medio o en un entorno (histórico, social, cultural) diferente (García Avis, 2016).

## Limitaciones

Antes de proceder a explicar los resultados de este análisis comparativo, es necesario matizar dos cuestiones que, desde un punto de vista más teórico, podrían plantear ciertas limitaciones. La primera tiene que ver con el concepto de intertextualidad; la segunda, con la noción de “fidelidad al espíritu de la obra original”, que puede resultar especialmente controvertida. En primer lugar, con el fin de acotar el objeto de estudio, este análisis comparativo se va a centrar exclusivamente en las relaciones intertextuales que se producen entre las cuatro *Fariñas*. Aun así, no se puede obviar que, para autores como Kristeva, Barthes o Genette, todos los textos son intertextos, ya que en su composición es posible encontrar infinitas referencias a otros textos (Kristeva, 1978; Barthes, 1994; Genette, 1989). Para Kristeva, de hecho, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1978, p. 90). Aunque estos autores provenían del ámbito de la crítica literaria, sus teorías han sido aplicadas después a otros modos de representación, incluyendo los textos audiovisuales. Es más, una de las cinco categorías de intertextualidad propuestas por Genette, la hipertextualidad (1989, pp. 14-17), resulta especialmente útil para aproximarse a todo tipo de adaptaciones.

En el universo metatextual de *Fariña* es posible encontrar referencias intertextuales a muchas otras obras. Por ejemplo, tanto Nacho Carretero como los responsables de Bambú Producciones afirman que la serie italiana *Romanzo Criminale* (2008-2010, Sky) supuso una clara inspiración estética y formal en el proceso de desarrollo de la versión televisiva de *Fariña* (E1, E2). También es innegable que, en un momento de claro auge para las ficciones seriadas sobre el narcotráfico, existen conexiones entre esta serie y *Narcos* (2015-2017, Netflix), tal y como ya han apuntado algunos académicos, como Gutiérrez Delgado, Ceballos-Saavedra y Rivera-Betancur (2023). Es más, se podrían establecer nexos con otras obras, ya sean cinematográficas o televisivas, literarias o teatrales, que aborden una temática similar.

Sin embargo, el análisis de las relaciones intertextuales que se establecen con otros textos, fuera del universo de *Fariña*, constituiría un estudio diferente, que se podría realizar más adelante. De momento, este artículo se ha centrado en comprender las recontextualizaciones que han implicado los distintos procesos de adaptación de cada *Fariña*. Y, por ende, el foco se ha situado en los nexos comunes establecidos entre las cuatro obras analizadas, así como en las diferencias que plantea cada una de ellas.

En segundo lugar, la cuestión de la fidelidad también podría suscitar ciertas limitaciones. En la disciplina académica de los estudios sobre adaptación, el paradigma de la “fidelidad a la obra original” se ha declarado obsoleto y superado en numerosas ocasiones<sup>15</sup>. Como ya se ha demostrado en trabajos anteriores (García Avis, 2016), las nociones de “fidelidad” y “espíritu de la obra original” conllevan ciertos problemas metodológicos desde el punto de vista del análisis académico. Aun así, el concepto de “fidelidad” continúa en el centro de los grandes debates teóricos, como un “talón de Aquiles”<sup>16</sup> (Smith, 2009, p. 1) o debilidad de la que la propia disciplina no puede huir. Más allá de las preocupaciones académicas, no se puede ignorar que los profesionales de las industrias culturales recurren a estos términos de manera generalizada. Aunque cada persona pueda entender esa “fidelidad al original” de distintas formas, es una constante en la praxis de guionistas de cine, productores de televisión y dramaturgos de teatro que adaptan la obra de otro autor. En el caso concreto de *Fariña*, la idea de ser fiel a la obra de Nacho Carretero ha guiado muy claramente el trabajo de los distintos adaptadores, ya que todos ellos hablan de respetar el “espíritu” o el “alma” de su libro.

Para Carretero es importante que las adaptaciones de su obra sean fieles a la intención de su mensaje, pero también considera que “hay que dejar que la serie tenga su propia vida y forma; que la obra sea una cosa completa-

---

15 Esta visión crítica de la fidelidad fue impulsada inicialmente por Dudley Andrew (1980) y se consolidó con las aportaciones teóricas de autores como Robert Stam, quien, desde el posestructuralismo, defiende la hipertextualidad como el instrumento de análisis más adecuado para comprender el proceso de adaptación (Stam, 2000; Stam y Raengo, eds., 2004; 2005). O como Thomas Leitch (2008), que siempre ha abogado por la necesidad de incluir múltiples herramientas y perspectivas en el estudio de las adaptaciones.

16 Fragmento traducido del inglés al español por las autoras. Texto original: “the dreaded Achilles heel of adaptation studies—namely, fidelity discourse”.

mente distinta a la serie; y que la novela gráfica aporte algo que sólo se puede aportar desde una novela gráfica” (E1). Así, Carretero defiende que en los procesos de adaptación “hay que ser fiel al espíritu, pero infiel a la forma” (E1). De modo similar, Gema Neira afirma que “la fidelidad tiene que ver con el espíritu y no con el relato” (E3) y puntualiza que la clave del espíritu de *Fariña* reside en cómo Carretero transmite la esencia del carácter gallego. Para Neira, “todo lo demás es narrativa” y, por tanto, se puede modificar (E3).

Luis Bustos, por su parte, añade un pequeño matiz al introducir el concepto de “diálogo” en este debate. Para el ilustrador, es posible respetar el espíritu y al mismo tiempo dialogar con la obra, aportando cosas nuevas a la historia (E6). Esta perspectiva coincide con la de algunos académicos, como Frago, que entiende las adaptaciones como procesos creativos de reinterpretación en los que el diálogo con la obra fuente es esencial (2005, p. 69). No en vano, quien vuelve a contar una historia lo hace siempre a través de su propio “filtro subjetivo”, reinterpretándola para una nueva audiencia. En esta línea, el dramaturgo que llevó *Fariña* al teatro, José L. Prieto, apunta que adaptar es volver a contar algo para dotarlo de forma, orden y sentido, y eso siempre implica crear un relato con un tono propio, desde una perspectiva personal (2021, p. 20).

Todos estos testimonios ponen de manifiesto la clara divergencia que existe entre los paradigmas teóricos de los *adaptation studies*, por un lado, y la práctica cotidiana de los profesionales de las industrias creativas, por otro. Desde un punto de vista teórico, no solo resulta complicado definir con rigor qué es la fidelidad al espíritu de la obra, sino que los propios conceptos de fidelidad y espíritu pueden presentar connotaciones problemáticas, tal y como ya ha demostrado Stam (2000, pp. 54-76). A pesar de ello, no se puede obviar que estos términos son empleados de manera recurrente en el ámbito profesional.

En un lema ampliamente aceptado por la comunidad académica, Geraghty afirma que “la fidelidad importa si le importa a la audiencia”<sup>17</sup> (2008, p. 3). Del mismo modo, se podría argumentar que la fidelidad importa cuan-

---

17 Fragmento traducido del inglés al español por las autoras. Texto original: “Faithfulness matters if it matters to the viewer”.

do les importa a los profesionales de industrias creativas que desarrollan una adaptación. Dado que este artículo persigue comprender la toma de decisiones en los procesos de adaptación de *Fariña*, con una metodología basada en los testimonios de seis profesionales creativos, resulta ineludible tener en cuenta sus percepciones, también en lo relativo a la fidelidad.

## Análisis: *Fariña* y sus adaptaciones

La participación de Nacho Carretero en las diferentes adaptaciones fue, en palabras del propio periodista, “directamente proporcional a la vinculación o al conocimiento que tenía del formato” (E1). En lo que respecta a la serie de televisión, es un mundo que le es familiar y en el que además tiene “intereses profesionales” (E1). Trabajó mucho con los guionistas, cerca del proyecto, pese a no ser guionista ni director ni productor de la serie, sino como punto de apoyo para todos estos sectores. En la obra dramática actuó como productor teatral junto a Xosé Antonio Touriñán, quien le propuso la experiencia de trasladar *Fariña* al teatro. Este era un mundo profesional con el que Carretero no había tenido relación hasta ese momento. Su implicación, en este caso, fue más organizativa, junto a Touriñán y la productora Ainé, mientras que el peso en la parte artística recayó en el dramaturgo José L. Prieto y el director Tito Asorey.

En el desarrollo de la novela gráfica Carretero se involucró menos, al ser un ámbito artístico muy desconocido para él. Se limitó a servir de apoyo a Luis Bustos, solucionando sus dudas y respondiendo a preguntas concretas, pero sin intervenir en el guion ni en el formato. Independientemente del grado de su implicación, en las tres adaptaciones Carretero ejerció un rol de consultor, desde el que velaba por lo que, a su juicio, es el “sentido” último de *Fariña*. Más allá de los cambios de tono o de formato, el periodista consideraba muy importante que las adaptaciones no transmitieran un mensaje distinto al que su obra contenía: “El mensaje final, el sabor final, tiene que ser siempre el de la realidad de lo que el narcotráfico ha sido: [...] una tragedia para Galicia” (E1).

Tras estas aclaraciones, a continuación se explicarán los resultados obtenidos en relación con cada una de las cuatro categorías narrativas men-

cionadas anteriormente: premisa y concepto de la obra, género narrativo, personajes y estructura.

## Premisa y concepto

Respecto a esta primera categoría es importante precisar la distinción entre dos componentes narrativos que, aunque siempre van de la mano, hacen referencia a cuestiones diferentes. Por un lado, la *premise argumental* de la historia es el punto de partida del relato, aquello que plantea el conflicto principal y pone en marcha la trama. Por otro lado, el *concepto* o, en palabras de Sánchez-Escalonilla, la *premise temática*, también responde a patrones de la tradición narrativa, pero está más vinculado “a la reflexión que a la acción” (2004, p. 101). Es decir, el concepto tiene que ver con cuestiones temáticas más abstractas, subyacentes en la trama de la historia.

En el análisis sobre el concepto de *Fariña*, dos aspectos emergieron de manera especialmente significativa y por ello resulta necesario distinguirlos: 1) por un lado, la noción de la “esencia gallega”, que además se entronca con el impacto que los hechos tienen en la sociedad, tanto en el pasado como en el presente; y 2) por otro, ciertos temas o “argumentos universales” –tomando prestada la terminología de Balló y Pérez, 1997<sup>18</sup>– relacionados con la avaricia y el poder, que los relatos sobre narcotraficantes suelen explorar con frecuencia.

LA PREMISA DE LA HISTORIA. En primer lugar, la premisa de la que parte el libro de Nacho Carretero parece ser la siguiente: explicar cómo los *señores do fume*, capos del contrabando gallego, se convirtieron en narcotraficantes, en un contexto social, histórico y cultural muy idiosincrático. Este es el punto de partida de un relato que después profundizará en las consecuencias y el impacto que esos hechos tuvieron en la sociedad gallega. Aunque esta misma premisa se mantiene en las tres adaptaciones, en todas ellas fue ligeramente ajustada para adecuarse mejor a las necesidades de cada medio y cada lenguaje.

---

18 Balló y Pérez (1997) revisan una serie de temas universales (como el retorno al hogar o el ansia de poder), cuya presencia en la historia de la narrativa ha ido adoptando distintas formas, para después analizar cómo dichos temas han sido recreados en el cine. Se debe apuntar que todo tema universal permite realizar este ejercicio, independientemente del género del relato o del medio en el que se cuente.

Para adaptarse a las convenciones dramáticas de la narrativa televisiva, la serie *Fariña* acotó esta premisa y construyó su relato en torno a dos cuestiones fundamentales, que la productora Bambú tenía muy claras desde un principio: el designio de un protagonista (Sito Miñanco) y la franja temporal de la Operación Nécora (E2, E3). Por su parte, los responsables del espectáculo teatral tomaron una decisión radicalmente diferente: anonimizaron la premisa y contaron la historia a través de personajes sin nombre. Para ellos era importante subrayar que *Fariña* es una historia de nombres comunes, que habla sobre toda la sociedad gallega. Además, encuadraron la obra dentro de los fundamentos del teatro-documento de Weiss y Brecht y tuvieron muy en cuenta la participación del público en el relato (E4, E5). Finalmente, el ilustrador de la novela gráfica mantuvo la premisa y la línea cronológica establecida por Carretero en el libro, pero tuvo que seleccionar distintas acciones y momentos clave, con el objetivo de hacer el relato más visual y dinámico, tal y como requiere el lenguaje de las novelas gráficas (E6).

## **La sociedad gallega y su “esencia”**

EL IMPACTO EN LA SOCIEDAD GALLEGA. En segundo lugar, la investigación de Carretero quería poner de manifiesto el gran impacto que el narcotráfico ha tenido en Galicia durante las últimas décadas, así como subrayar que este fenómeno continúa vigente hoy en día. Aunque muchos gallegos lo vean como un recuerdo amargo del pasado, este periodista afirma que el narcotráfico sigue siendo una “realidad viva”: “De ‘Sito’ a los nietos de Charlín. De las barcas a las planeadoras de 1000 caballos. No se debe olvidar lo que todavía no ha terminado” (2018, p. 351). Tanto el espectáculo teatral como la novela gráfica quisieron recoger también esa conexión entre el pasado y el presente, aunque lo hicieron de maneras distintas.

La obra de teatro interpela a la audiencia de una manera muy directa, tal y como es propio de esta forma dramática. Para Asorey y Touriñán, era fundamental integrar a los espectadores en la historia desde el principio, haciéndolos partícipes de lo sucedido en Galicia (E4, E5). Así, la obra comienza con una secuencia en la que el público colabora en una descarga de tabaco de contrabando, situándose desde un inicio en el centro del relato. De algún modo, esos espectadores representan a la sociedad y a lo largo

de toda la obra recorren el mismo camino que en su momento vivieron los ciudadanos gallegos. El espectáculo concluye con un epílogo ambientado en el presente, en el que, de nuevo, los actores interpelan de manera directa a los espectadores, haciendo referencia al consumo de cocaína y a la presencia que los narcos siguen teniendo en la actualidad. El objetivo de todo esto, tal y como explican Carretero, Touriñán y Asorey (E1, E4 y E5), era que la audiencia reflexionase sobre las consecuencias del narcotráfico y, especialmente, sobre el papel que la propia sociedad desempeñó en todo lo ocurrido. En palabras del director, el mensaje que querían lanzar al espectador era muy claro: “esto te lo estamos diciendo a ti porque de ti habla la obra” (E5). El espectáculo, en definitiva, quería aprovechar el “acto comunitario de reunión” que propicia el teatro “para ponerle un espejo delante”<sup>19</sup> a la sociedad, y provocar así un proceso de reflexión (E5; Asorey, 2020).

En lo que respecta a la novela gráfica, Luis Bustos dedica la quinta y última parte de la obra, titulada “La avalancha que no cesa” (2019, pp. 99-115), a ilustrar algunas escenas que demuestran que el narcotráfico sigue presente hoy en día en Galicia. Además, la penúltima secuencia del libro, en la que una dependienta expulsa a la hija de Oubiña de su tienda y termina derramando una lágrima, pone de manifiesto que la sociedad gallega ha quedado muy marcada por lo ocurrido. El epílogo de la novela gráfica, escrito por el propio Nacho Carretero, no solo valora la relevancia periodística de la obra de Bustos, sino que también vuelve a subrayar ese vínculo entre el pasado de Galicia y su presente (2019, pp. 117-124).

Por su parte, la serie de televisión optó por centrarse de manera específica en el pasado. Más concretamente, y como ya se ha indicado en el apartado anterior, el foco de la serie se sitúa en la Operación Nécora, cuyo desarrollo tuvo lugar en la década de los ochenta, culminando con las detenciones y el macrojuicio de un gran número de narcos entre 1990 y 1994. Esta decisión condicionó necesariamente la ubicación temporal del relato y, como se explicará después, también determinó la estructura narrativa

---

19 Expresiones traducidas del gallego (Asorey, 2020) al español por las autoras. Texto original: “O espectáculo teatral tiña que potenciar necesariamente o directo e aproveitar a presenza real dunha sociedade que se reúne nun acto comunitario para colocarlle diante un espello onde vexan reflectida, con maior ou menor deformidade, a imaxe da súa responsabilidade”.

de la obra. Aunque el impacto del narcotráfico en la sociedad está presente a lo largo de toda la serie, cobra especial importancia a partir del episodio 7 (“1987”), con la aparición de Carmen Avendaño y la subtrama de las “madres coraje” que lucharon contra la droga en Galicia. Pero, de nuevo, esta dimensión social se circunscribe a los hechos ocurridos en el pasado. En la *Fariña* televisiva, las referencias explícitas al presente se limitan al final del último episodio, donde se combinan rótulos con imágenes de archivo de programas informativos para explicar dos cuestiones: el impacto que tuvo la Operación Nécora en la lucha contra el narcotráfico en España, y qué les ocurrió a algunos de los personajes principales (Sito Miñanco, Manuel Charlín, Laureano Oubiña, Esther Lago) en años posteriores<sup>20</sup>.

En cualquier caso, y como apunta Jerez Arenas, las tres adaptaciones reafirman el propósito inicial de Carretero, ya que persiguen “trasladar al gran público, a través [...] de medios más cercanos a sus costumbres actuales, el interés por conocer aquello que parece haber sido olvidado” (2021, p. 45).

LA “ESENCIA GALLEGA”. Junto al papel de la sociedad, en este segundo punto también es necesario mencionar la noción de “esencia gallega”, que resulta ser un componente fundamental de la premisa temática en las cuatro obras. Según Carretero, Galicia presenta una serie de singularidades culturales que han determinado su historia y que, además, tienen un gran potencial narrativo (E1). Aunque el concepto “esencia gallega” es ciertamente abstracto y difícil de definir, no se puede obviar que todos los entrevistados subrayaron, de una u otra manera, la importancia del carácter y el modo de ser de los gallegos en este relato. Por ejemplo, uno de los rasgos culturales presente en todas las *Fariñas*, y que todos los entrevistados consideran fundamental, es el sentido del humor característico de Galicia, conocido como *retranca*.

Para Gema Neira, *Fariña* se distingue de otros relatos que narran los mismos hechos, porque en la obra de Carretero todo está “tintado de la realidad de Galicia” (E3). En las seis entrevistas llevadas a cabo se mencionó la

---

20 En ese último episodio también se utilizan imágenes de informativos contemporáneos para hacer referencia al secuestro judicial del libro de Nacho Carretero, así como a una denuncia presentada por Oubiña tras el estreno de la serie.

voluntad de recrear esa “esencia gallega” con autenticidad como algo prioritario en el proceso de adaptación. Por este motivo, los creadores de la serie de televisión, que también son gallegos, quisieron grabar en Galicia, con un equipo artístico y de producción compuesto, en su mayoría, por profesionales gallegos (E2, E3). Además, la autenticidad de los diálogos se vio reforzada con el uso del *castrapo* (algo insólito hasta entonces en una serie emitida por una cadena generalista como Antena 3). Y la sintonía de los títulos de crédito, así como las canciones que aparecen en distintos episodios (como, por ejemplo, “Fai un sol de carallo”), son cantadas en gallego. El equipo responsable del espectáculo teatral, que también era eminentemente gallego, tenía el mismo objetivo (E1, E4, E5). Fuera de Galicia, la obra se representó en castellano, pero incluyendo *castrapo* en los diálogos. En el relato teatral también aparecían otros elementos de la cultura tradicional gallega, como un número musical a ritmo de *regueifa*.

Entre todos los responsables creativos de las adaptaciones de *Fariña*, el ilustrador Luis Bustos es la única persona no gallega. Aun así, también tenía claro que era primordial plasmar la “esencia gallega” en sus viñetas y, siempre que lo necesitó, pudo recurrir a Nacho Carretero, que actuó como consultor durante todo el proceso (E6).

## Los temas universales de *Fariña*

Como se recogía en la introducción de este artículo, al definir el concepto de periodismo literario, es propio de este macrogénero abordar con profundidad las cuestiones y preocupaciones fundamentales de la experiencia humana. A pesar de ser una historia extremadamente local, es indudable que *Fariña* también presenta algunos temas o “argumentos universales”<sup>21</sup>. Los seis entrevistados coinciden en que, por encima de todo, *Fariña* es un relato sobre la avaricia y el poder. Según Ramón Campos, más concretamente, esta historia explora el tema de la ambición, así como los límites que las personas pueden llegar a cruzar para lograr sus objetivos (E2). Otros entrevistados consideran que la historia también habla de la necesidad de obtener respeto o reconocimiento social en lugares pequeños y cerrados, cuyas comunidades tienen problemas económicos (E3, E4, E5 y E6).

---

21 De nuevo, se emplea este concepto siguiendo a Balló y Pérez (1997).

Para Carretero, además, *Fariña* es “una historia de auge-caída, [...] de ídolos con pies de barro. [...] Y en ese sentido creo que es una de las cosas que resultan atractivas para el lector o para el espectador: esas grandes figuras que alcanzan la gloria y el respeto y el éxito más absoluto, y luego se derrumban de una manera irremediable. Esas historias, esas tragedias, siempre interesan” (E1). Esa historia de auge-caída a la que hace referencia el periodista se corresponde con la trama maestra de ascenso y caída, tal y como la describe Tobias (1999, pp. 245-254). Este autor habla de tramas maestras en el ámbito de la escritura audiovisual, pero lo cierto es que todas ellas son historias universales, eminentemente humanas y, como tales, pueden estar presentes en cualquier forma narrativa.

Para concluir esta primera categoría de análisis, es necesario destacar que la autenticidad de los elementos locales de una historia puede hacer que sus temas universales emerjan con más fuerza (García Avis, 2016). El propio Carretero defiende que todos los temas son en cierto modo locales, porque se desarrollan en un lugar concreto, pero se convierten en universales dependiendo del tratamiento que se les dé (en Cuartero-Naranjo, 2017, p. 393). Es decir, aunque una historia tenga lugar en un contexto muy local, la forma en la que se aborde (si es con profundidad y buscando recrear esa experiencia humana de manera auténtica), permitirá que afloren sus temas universales. En palabras del escritor portugués Miguel Torga, “lo universal es lo local sin paredes. Es lo auténtico que puede ser visto desde todos los lados, y que en todos lados es cierto”<sup>22</sup> (2001, p. 147). En el caso de las cuatro *Fariñas*, se podría argumentar que la voluntad de sus creadores por representar de manera auténtica esa “esencia gallega” tan local ha podido contribuir a reforzar los temas universales presentes en la historia.

## Género

La segunda categoría narrativa de análisis es el género. Las cuatro obras estudiadas abordan un mismo aspecto de la historia gallega, pero lo hacen en géneros muy diferentes, claramente determinados por las convenciones y prácticas que caracterizan a cada medio. Aunque Carretero prefiere huir de

---

22 Fragmento traducido del portugués al español por las autoras. Texto original: “O universal é o local sem paredes. É o auténtico que pode ser visto de todos os lados, e em todos os lados está certo”.

etiquetas, sí afirma que concibe *Fariña* como un “reportaje amplio” (Cuartero-Naranjo, 2017, p. 396) en formato de libro periodístico y considera que se podría encuadrar dentro de lo que se conoce como periodismo literario. Desde un principio, Carretero quería escribir un libro que “trascendiese lo puramente informativo, que resultase atractivo de leer y que tuviese humor y un estilo novelesco. [...] Desde la rigurosidad periodística, pero sin complejos” (E1).

Dentro del fenómeno del periodismo literario, Cuartero-Naranjo apunta que *Fariña* es claramente un reportaje novelado (2017, p. 400). Este género híbrido no es nuevo, como explica Chillón, pero los reportajes novelados contemporáneos presentan una peculiaridad, y es que en ellos “se detectan rasgos de composición y estilo no exclusivamente literarios: por ejemplo, la huella de técnicas narrativas características del arte cinematográfico y del documentalismo televisivo” (1999, p. 193). Esto es algo que queda patente en el caso de *Fariña*. El propio Carretero subraya la importancia de utilizar un lenguaje muy visual, que profile personajes y que recree una atmósfera determinada, evocando imágenes claras en el lector (E1). Es más, este periodista considera que las crónicas y los reportajes de periodismo literario se acercan a lo que en narrativa televisiva se denomina “biblia”<sup>23</sup>. O que, al menos, podrían ser “proto-biblias” audiovisuales, dado que ya plantean unos personajes, esbozan unas tramas y describen una atmósfera y un tono muy específicos (E1). Junto a este y otros rasgos propios del reportaje novelado, Carretero también destaca otra cuestión fundamental de su escritura: en lugar de limitarse a enumerar hechos y acontecimientos, él utiliza la técnica periodística del “detalle significativo”, que consiste en narrar una historia a partir de un detalle muy concreto para después explicar un fenómeno universal (E1).

Por su parte, la serie de televisión *Fariña* es una obra de ficción seriada que se enmarca dentro del suspense o *thriller* policíaco y del *biopic* –acortamiento de biografía y película–, y, por tanto, sigue las convenciones dramáticas de estos géneros. Los responsables de la productora Bambú es-

---

23 En la industria televisiva, una biblia es un documento de trabajo interno creado por guionistas, que recoge todos los fundamentos arquitectónicos de una serie de televisión, como la premisa, el concepto, las biografías de los personajes o el mapa de tramas, entre otros (Gutiérrez Delgado y García Avis, 2018).

taban muy interesados en explorar la historia del narcotráfico gallego, pero no querían hacerlo a través de un formato documental o de no ficción, dado que ya se habían emitido varias obras de esas características en España. Además, sintieron que ficcionar *Fariña* les daría la oportunidad de explorar las historias de los capos de la droga desde una nueva perspectiva, algo que no hubiera sido posible con un formato de no ficción (E2, E3).

## Figura 2. *Fariña*, la serie



Fuente: Atresmedia y Bambú Producciones.

La obra de teatro se nutre de los fundamentos del teatro documental. Como explica el director Tito Asorey en su artículo “A dramaturxia de *Fariña*”, “no se puede decir que *Fariña* sea una pieza de ‘teatro documento’ en el sentido absoluto del término. Pero sí se basa en sus tesis fundamentales, formuladas por Peter Weiss en la década de 1960”<sup>24</sup> (2020, p. 119). Esta obra teatral también combina comedia y drama, generando un vaivén de emociones que lleva a los espectadores de una diversión inicial, aparentemente sin fin, a la tragedia que inevitablemente se desencadena después, cuando

---

24 Fragmento traducido del gallego al español por las autoras. Texto original: “non se pode dicir que sexa ‘teatro documento’ no sentido absoluto do termo. Do que si bebe é das teses fundacionais que sobre este asunto formulou Peter Weiss na década dos 60 do pasado século”.

“la realidad prevalece” (E5) y la sociedad gallega empieza a tomar conciencia de las terribles consecuencias del narcotráfico. Además, para Asorey era esencial que *Fariña* fuera una pieza de teatro de “carácter popular” (E5), con grandes números musicales diseminados a lo largo del espectáculo.

### Figura 3. *Fariña*, el espectáculo teatral

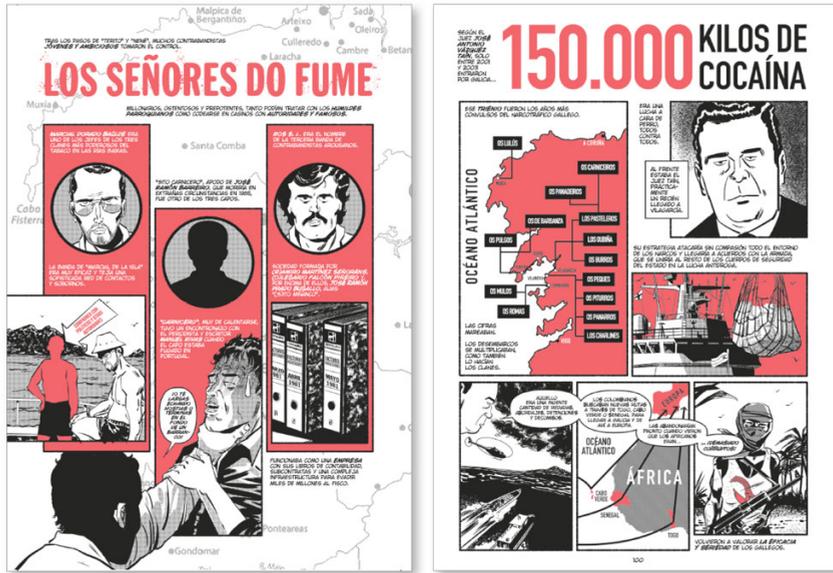


Fuente: Ainé Produccións, 2021.

Por último, la novela gráfica *Fariña* es una obra de no ficción que sintetiza hechos reales para contarlos de una manera muy visual. Además, el esquema bicolor en negro y rojo utilizado por el ilustrador Luis Bustos, visible en la Figura 4, evoca crónicas de sucesos de periódicos como *El Caso* y contribuye a reforzar una estética propia del *true crime*. Bustos afirma que este bitono, combinado con el estilo “retro” de sus ilustraciones, se adapta muy bien al género de la crónica criminal (E6).

Como se ha podido comprobar en este apartado, el tetraedro de *Fariña* está compuesto por cuatro obras de cuatro géneros muy distintos: 1) un reportaje novelado que, como ya se ha explicado, se encuadra dentro del periodismo literario; 2) un formato televisivo de ficción seriada que hibrida *thriller* policiaco y *biopic*; 3) un espectáculo dramatúrgico fundamenta-

Figura 4. *Fariña*, la novela gráfica



Fuente: Luis Bustos (2019).

do en las tesis del teatro documento, que combina comedia y drama y en el que se integran varios números musicales; y 4) una novela gráfica periodística que bebe del *true crime* y de la crónica criminal. Así, para poder ser contada de maneras tan diferentes, la historia de *Fariña* ha tenido que ajustarse a las convenciones específicas de cada género, exprimiendo al máximo las posibilidades de cada medio y teniendo en cuenta cada una de sus audiencias potenciales.

## Personajes

En lo que respecta a la tercera categoría de análisis, el libro *Fariña* recoge los testimonios de una gran variedad de personajes que fueron testigos y/o que configuraron el complejo entramado de lo ocurrido en Galicia: desde jueces y policías hasta criminales arrepentidos, incluyendo también a periodistas y a madres de víctimas de las drogas, entre muchos otros. En relación con los personajes, Nacho Carretero destaca una cierta singularidad en el concepto que los narcos gallegos tienen de sí mismos:

Te encuentras con personajes que son grandes capos de la droga, grandes delincuentes, narcotraficantes, pero que a la vez también son paisanos de Galicia, con sus frases, sus reacciones, sus formas de entender la justicia y la criminalidad. Todos ellos tienen una cosa en común y que para mí es la clave de los narcotraficantes gallegos, y es que no se consideran criminales ni delincuentes. En general, esa no era la visión que tenían de sí mismos, sino la de algunos comerciantes, algunos paisanos que eran buenos para los negocios, el mercado negro, el contrabando y, por qué no, el narcotráfico. (E1)

Si bien el libro habla de gran cantidad de personajes, los responsables de la serie de televisión (E2, E3) optaron por centrarse en un “señor de la droga” que pudiera desempeñar el papel de protagonista: Sito Miñanco, “el Escobar de la ría”, “el capo más poderoso que ha conocido Galicia” (Carretero, 2018, p. 120). Más allá de su ambición económica, la gran motivación de Miñanco es, en última instancia, la del reconocimiento público y social. Esa es la verdadera necesidad interna que demuestra tener su personaje televisivo. Frente a él, el Sargento Darío Castro funciona como un antagonista cuya brújula es su integridad moral y que, como apuntan Gutiérrez Delgado *et al.*, permanece incorruptible en un ecosistema que se ha corrompido por completo (2023, p. 940). Esta dualidad entre protagonista y antagonista responde a uno de los ejes centrales de los relatos de ficción televisiva.

Otros grandes narcotraficantes de la época, como Oubiña o Charlín, se integraron en la narrativa de la serie con roles secundarios. Inicialmente se diseñó un mapa de más de 100 personajes, el cual tuvo que simplificarse después para que los televidentes pudieran reconocerlos a todos (E3). Esto significó que, en algunos casos, la serie de televisión tuvo que fusionar algunos caracteres. De la familia Charlín, por ejemplo, sus cinco hijos reales se convirtieron en tres: dos varones y una mujer. La hija tenía un papel secundario muy relevante en la historia, por lo que su personaje se consideró imprescindible. Las funciones narrativas de sus cuatro hermanos, sin embargo, se concentraron en dos hijos. Como observa Jerez Arenas, los personajes de la serie “sirven como acotación de las personas reales que aparecen en el libro original, siempre amoldados a las necesidades del *show* televisivo para que la historia funcione y se aclimate a un público de masas” (2021, p. 59).

La obra de teatro es, por el contrario, una historia de nombres comunes. Cinco actores interpretan a muchos personajes diferentes, todos ellos anónimos. Para Touriñán, *Fariña* es la historia “de madres de narcotraficantes, de gallegos, de políticos, de guardias civiles... [...] La protagonista era la sociedad gallega de aquellos años” (E4). Otro de los aspectos más destacables de la obra es que las propias drogas (cocaína, hachís y heroína) fueron convertidas en personajes. La decisión creativa de personificar las drogas se tomó para ilustrar que, en el fondo, son personajes esenciales en esta historia (E4, E5). Es más, la aparición de la heroína, envuelta en un halo de misterio, supone un punto de inflexión y cambia el tono del relato de manera radical. Este personaje se convierte así en símbolo de la tragedia que desencadena después.

### **Figura 5. Personificación de la heroína en *Fariña*, el espectáculo teatral**



Fuente: Ainé Producciones, 2021.

Por último, la novela gráfica construye un relato coral con distintos personajes involucrados en y afectados por el narcotráfico, pero lo hace a través de una selección de escenas muy concretas, sintetizando visualmente la información que se brinda sobre ellos. Además, en ocasiones Bustos

recurre, como apunta Jerez (2021, p. 66), al testimonio personal como herramienta narrativa.

Esta comparativa demuestra que el desarrollo de los personajes en las distintas *Fariñas* estuvo claramente determinado por los recursos, las convenciones y los estándares propios de cada medio. Al mismo tiempo, la singularidad que percibe Carretero en los narcotraficantes gallegos (que no se ven a sí mismos como criminales, sino como paisanos que se dedican a su “negocio”) impregna las cuatro obras analizadas. Una vez más, el filtro subjetivo del periodista también continúa presente en los personajes de la serie televisiva, la obra de teatro y la novela gráfica, independientemente de las diferencias formales que pueda haber entre todos ellos.

## Estructura

En referencia a la cuarta y última categoría planteada en el análisis, la estructura y las tramas de estas cuatro obras se han entrelazado de acuerdo con las necesidades narrativas propias de cada medio. El formato del libro *Fariña*, con sus 365 páginas, permitió a Carretero expandirse en la escritura, proporcionando a los lectores una vista panorámica muy exhaustiva del narcotráfico en Galicia. A través de doce secciones distintas, el autor estableció la evolución cronológica de este fenómeno y de su impacto en la sociedad gallega, incluyendo los rastros que todavía persisten en la actualidad. Como apunta Cuartero-Naranjo, a pesar de la complejidad del entramado de historias, la dinámica estructural del libro permitió al autor imprimir un ritmo ágil y rápido que facilita la lectura (2017, p. 394).

La serie televisiva *Fariña*, por el contrario, solo disponía de diez episodios de una hora de duración cada uno. Por tanto, como explican Campos y Neira, tuvieron que establecer un eje cronológico muy concreto en torno a la Operación Nécora. Dado que esta investigación policial se desarrolló a lo largo de poco más de una década, en Bambú decidieron que cada uno de los diez episodios se centraría en un año concreto, desde 1981 hasta 1990 (E2, E3)<sup>25</sup>. Aunque el desarrollo cronológico del relato es lineal

---

25 En realidad, los hechos narrados en la serie abarcaban también los primeros años de la década de los noventa. Sin embargo, por razones narrativas, los responsables de Bambú decidieron condensar todo lo ocurrido entre 1981 y 1990,

a lo largo de los diez episodios, cabe señalar que, como han apuntado Gutiérrez Delgado *et al.* (2023, p. 936), su estructura es en realidad circular: la serie comienza y termina en 1990, con las detenciones de los narcotraficantes y su juicio colectivo. Por último, la trama maestra de auge y caída también se ve reflejada en la estructura de la *Fariña* televisiva. Diego Sotelo, uno de los guionistas de la serie, ha afirmado que los cinco primeros episodios muestran el ascenso fulgurante del protagonista, Sito Miñanco, mientras que los últimos cinco capítulos profundizan en su caída (Gutiérrez Delgado *et al.*, 2023, p. 943).

El espectáculo teatral está compuesto por distintas escenas que representan momentos cotidianos de la vida en Galicia (como una comunión o las fiestas de un pequeño pueblo gallego). Lo más destacable en cuanto a la estructura de la obra tiene que ver con la clara distinción que se establece entre el espectáculo sensorial de la primera parte, repleto de música, humor y diversión, y el trágico giro argumental que toma el relato cuando aparece el personaje de la heroína. Este momento provoca un cambio de tono radical y funciona prácticamente como punto medio (*midpoint*) de ficción audiovisual, pero llevado a la narrativa dramática del teatro. Según Asorey, el objetivo de dicha estructura era que el público viviera en primera persona una “montaña rusa emocional” (E5), disfrutando con la primera parte y sufriendo con la segunda. Esta dualidad estructural refleja “el paso del tabaco a la droga y a la generación perdida” (E5), y la disonancia que genera contribuye a la inmersión de los espectadores de teatro en lo más profundo de la historia.

Finalmente, la novela gráfica sigue el orden cronológico establecido en el libro, pero estructura la obra en cinco secciones distintas frente a las doce de Carretero, modulando el relato para adecuarse mejor al ritmo narrativo de una novela gráfica. En lo que respecta a la representación visual de la estructura, Bustos siempre intenta poner sus diseños de página al servicio de la historia (E6). Por este motivo, en vez de optar por diseños tradicionales de cuatro, seis u ocho viñetas, el dibujante estructuró sus ilus-

---

siguiendo esa estructura de un episodio por año (E2, E3). Pequeñas licencias creativas como esta siempre son habituales en ficciones audiovisuales que abordan hechos históricos.

traciones en función de aquello que la historia necesitaba en cada momento. Como consecuencia de esto, cada página de la novela gráfica tiene una estructura visual distinta, algo que dota de variedad y dinamismo al relato.

Para concluir esta sección, cabría mencionar que la novela gráfica termina con un epílogo titulado “Más allá de *Fariña*”, en el que el propio Nacho Carretero subraya la importancia de contar lo ocurrido en Galicia “tantas veces como sea necesario. Y de tantas formas como la comunicación nos permita” (Carretero, en Bustos, 2019, p. 124). El hecho de que el universo metatextual de *Fariña* ya esté compuesto por cuatro obras, que cuentan la misma historia de maneras muy distintas, no hace sino reforzar la convicción que el periodista expresa en dicha cita.

## Conclusiones

Tal y como ha podido demostrar este estudio, volver a contar *Fariña* en distintos medios implicó necesariamente una serie de cambios y ajustes narrativos, que estuvieron condicionados de manera sustancial por las especificidades de cada medio y de sus respectivos lenguajes. A partir de un análisis comparativo de distintas categorías textuales (premisa y concepto, género, personajes y estructura), se ha comprobado que la historia relatada por Nacho Carretero en su libro tuvo que amoldarse a las características de los nuevos medios a los que fue trasvasada (televisión, teatro y novela gráfica). Los responsables de estas adaptaciones eran conscientes, además, de que tenían que generar una experiencia distinta para sus propias audiencias.

La historia del narcotráfico en Galicia podría narrarse y reconstruirse desde perspectivas muy diferentes. Sin embargo, como han corroborado las entrevistas realizadas, cuando alguien adquiere los derechos para adaptar *Fariña* es porque quiere volver a contar esos hechos de una manera muy concreta, marcada por la mirada del propio Nacho Carretero. O, en palabras de Van Krieken y Sanders, por el *filtro subjetivo* del periodista, rasgo distintivo del periodismo literario. Estas adaptaciones recurrentes de un mismo producto cultural podrían ser vistas, por algunos escépticos, como una técnica para franquiciar la “marca *Fariña*” y explotar así su rendimiento comercial. Sin embargo, las adaptaciones analizadas en este artículo van

mucho más allá de una mera estrategia de *marketing*. Sin poner en duda la existencia de motivaciones económicas, ineludibles en cualquier industria cultural, es importante reconocer que los responsables de las obras analizadas esgrimieron razones narrativas y de carácter personal para adaptar *Fariña* a otro medio. Todos los entrevistados (especialmente E2, E3 y E5) remarcaron que el modo en el que Carretero cuenta la historia y, más concretamente, su manera de recrear la “esencia” del carácter gallego, es lo que provocó que se enamoraran del libro. Es decir, el filtro de esa mirada tan concreta es precisamente lo que les llevó a querer contar la misma historia en un medio diferente. A pesar de lo abstracto y elusivo que pueda resultar el concepto de *esencia* o *espíritu* gallego, no es posible obviar que es algo que guio a estos profesionales en el desarrollo de sus respectivas adaptaciones.

Al mismo tiempo, la mirada de Carretero sobre los hechos que narra *Fariña* se amplía en cada recreación y se complementa con las perspectivas de los distintos adaptadores. Al volver a contar la historia, cada uno de ellos también ha ido añadiendo su propio *filtro subjetivo* al relato, estableciendo nuevas relaciones intertextuales y configurando así un metatexto más complejo. Esto es consecuencia del diálogo que se produce en este tipo de procesos creativos y, en última instancia, contribuye a enriquecer el formato global de una obra.

En la introducción de este artículo se planteaba la siguiente pregunta: ¿qué es lo que permite que relatos como el de *Fariña* puedan ser contados una y otra vez en medios tan distintos? Cabría suponer que el periodismo literario contemporáneo, al beber también de otros modos de narración, como el televisivo o el cinematográfico, puede tener más facilidades para trasvasar sus historias a otros medios. No en vano, como afirma Carretero, los reportajes novelados y las crónicas de periodismo literario podrían considerarse “protobiblias” audiovisuales. Ahora bien, aunque esa cercanía con otros modos de narrar pueda facilitar este proceso, en realidad hace referencia a cuestiones más formales y no parece justificar la necesidad de volver a contar una historia determinada en otro medio.

Para responder a la pregunta que ha guiado este análisis, por tanto, resulta necesario adentrarse en lo profundo de la historia. Allí se encuentra

la “materia prima brutal” a la que aludía Carretero, que se puede vincular con esos “aspectos sutiles y cruciales de la vivencia humana” que mencionaba Chillón. A lo largo de este artículo ha quedado patente que la materia prima de un relato, entendida como aquello que aborda, con profundidad y de manera auténtica, las grandes preocupaciones de la existencia humana, es imprescindible para determinar la adaptabilidad de una obra. En el caso de *Fariña*, esa materia prima se puede conectar con los temas universales subyacentes en la historia, expuestos arriba. A partir de estas reflexiones cabría concluir que, cuando la fábula de un relato explora cuestiones universales y es capaz de compeler a nuevas audiencias, independientemente del lugar, género o medio en el que se esté narrando, tiene el potencial para ser adaptada.

Volviendo a la cita de Bazin que abre este texto, es posible entender *Fariña* como una única entidad que se refleja a través de cuatro caras distintas. Este tetraedro narrativo constituye un universo metatextual que cruza varias fronteras mediáticas. Y todavía podría expandirse aún más, convirtiéndose en un pentaedro o incluso en un hexaedro, en un futuro no muy lejano.

## Referencias

- Andrew, D. (1980). The well-worn muse: Adaptation in film history and theory. En Conger, S. M. y Welsch, J. R. (eds.), *Narrative strategies. original essays in film and prose fiction* (pp. 9-17). Western Illinois University.
- Asorey, T. (2020). A dramaturxia da Fariña. *Erregueté, Revista Galega de Teatro*, 99, 118-120.
- Balló, J. y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Bazin, A. (1948). L'adaptation ou le cinéma comme Digeste. *Esprit*, 5(16), 32-40.

- Bazin, A. (1990). A favor de un cine impuro. Defensa de la adaptación. En *¿Qué es el cine?* (pp. 101-127). Rialp.
- Bustos, L. (2019). Fariña. *La novela gráfica. Historias e indiscreciones del narcotráfico en Galicia*. Plan B.
- Cardwell, S. (2002). *Adaptation revisited. Televisión and the classical novel*. Manchester University Press.
- Carretero, N. (2018). Fariña. *Historias e indiscreciones del narcotráfico en Galicia* [2015]. Libros del K.O.
- Carretero, N. (2019). Más allá de Fariña. En Bustos, L., Fariña. *La novela gráfica. Historias e indiscreciones del narcotráfico en Galicia* (pp. 123-124). Plan B.
- Cartmell, D. y Whelehan, I. (2010). *Screen adaptation: Impure Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Casajosa Virino, C. (2006). El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana. *Revista Latina de Comunicación Social*, 61, 53-69. <https://doi.org/10.4185/RLCS-200605>
- Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat de València.
- Chillón, A. (2014). *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de València.
- Cuartero-Naranjo, A. (2017). Periodismo narrativo (2008-2016): una nueva generación de autores españoles [Tesis de Doctorado, Universidad de Málaga]. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/14926>

- Frago, M. (2005). Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica. *Comunicación y Sociedad*, 18(2), 49-81. <https://doi.org/10.15581/003.18.36317>
- García Avis, I. (2016). La adaptación de formatos en televisión: Los *remakes* transculturales de series de ficción. Los casos de *Life on Mars* y *The Office* [Tesis de Doctorado, Universidad de Navarra].
- Gastón-Lorente, L. y Gómez-Baceiredo, B. (2022). Fiction as an ally to make journalism more believable: rape, trauma and secondary victimization in the Netflix miniseries 'Unbelievable'. *Feminist Media Studies*, 23(6), 2761-2779. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2084633>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Geraghty, C. (2008). *Now a major motion picture: Film adaptations of literature and drama*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Gutiérrez Delgado, R. y García Avis, I. (2018). From Manchester to Madrid. Rewriting narrative categories in televisual remakes. *Life on Mars in Spain: The case of La chica de ayer. Poetics*, 70, 28-38. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.08.001>
- Gutiérrez Delgado, R., Ceballos-Saavedra, M., y Rivera-Betancur, J. (2023). Myth, relative evil, and anti-hero in *Narcos* and *Fariña*. *Quarterly Review of Film and Video*, 40(8), 925-951. <https://doi.org/10.1080/10509208.2022.2052709>
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Innocenti, V. (2018). Entre el cine y la televisión. El camino italiano hacia el relato transmedia: el caso de *Gomorra*. En García Martínez, A. N. y Ortiz, M. J. (eds.), *Cine y series. La promiscuidad infinita* (pp. 77-90). Comunicación Social. <https://doi.org/10.52495/c4.emcs.1.c37>

- Jerez Arenas, J. (2021). *Fariña* (2015), modelo de adaptación múltiple [Trabajo de Máster, Universidad de Alicante. Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura]. <http://hdl.handle.net/10045/115859>
- Jiménez, J. (2019). Nacho Carretero: “La policía sabe quiénes son los grandes traficantes pero no puede detenerlos”. RTVE Noticias, 13 de noviembre de 2019. <https://www.rtve.es/noticias/20191113/nacho-carretero-policia-sabe-quienes-son-grandes-trafficantes-pero-no-puede-detenerlos/1990560.shtml>
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1*. Espiral - Fundamentos.
- Leitch, T. (2008). Adaptation studies at a crossroads. *Adaptation*, 1(1), 63-77. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apm005>
- López Pan, F. y Rodríguez, J. (2006). Periodismo literario. Una aproximación desde la Periodística. En Hernández Guerrero, J. A., García Tejera, M., Morales Sánchez, I., Coca Ramírez, F. (eds.), *Retórica, literatura y periodismo* (pp. 223-236). Actas del V Seminario Emilio Castelar. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.
- López Pan, F. y Gómez-Baceiredo, B. (2010). El periodismo literario como sala de espera de la literatura. En Rodríguez Rodríguez, J. M. y Angulo Egea, M. (coords.), *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (pp. 21-40). Fragua.
- Parratt Fernández, S. (2006). Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 12, 275-284.
- Prieto, J.L. (2021). *Fariña*. A adaptación dunha adaptación. *Táboas*, 1, 20.
- Ricoeur, P. (1997). Retórica, poética y hermenéutica. En Aranzueque, G. (coord.), *Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur* (pp. 79-89). Cuaderno Gris, Época III, No. 2. Universidad Autónoma de Madrid.

- Rodríguez Rodríguez, J. M. y Angulo Egea, M. (2010). Introducción: Nuevas miradas sobre una vieja tradición periodístico-literaria. En Rodríguez Rodríguez, J. M., Angulo Egea, M. (coords.), *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (pp. 9-18). Fragua.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2004). *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel.
- Skiveren, N. (2020). Spectral toxicity: Atmospheres of radiation in HBO's Chernobyl and Svetlana Alexievich's voices of Chernobyl. *Ekphrasis*, 24(2), 72-96. <https://doi.org/10.24193/ekphrasis.24.5>
- Smith, I. R. (ed.) (2009). *Cultural borrowings: Appropriation, reworking, transformation*. Scope. Journal of Film and Television Studies. <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2009/culturalborrowingsebook.pdf>
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. En Naremore, J. (ed.), *Film adaptation* (pp. 54-76). Rutgers University Press.
- Stam, R. y Raengo, A. (eds.) (2004). *A companion to literature and film*. Blackwell. <https://doi.org/10.1111/b.9780631230533.2004.00001.x>
- Stam, R. y Raengo, A. (eds.) (2005). *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*. Blackwell.
- Tobias, R. B. (1999). *El guion y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Eiunsa.
- Torga, M. (2001). Trás-Os-Montes no Brasil. En *Ensaio e discursos* (pp. 135-148). Dom Quixote.
- Van Krieken, K. y Sanders, J. (2021). What is narrative journalism? A systematic review and an empirical agenda. *Journalism*, 22(6), 1393-1412. <https://doi.org/10.1177/1464884919862056>