

Comisario Brunetti: De saga policiaca a serie de televisión*

Commissario Brunetti: From Crime Saga to TV series

Rocío PEÑALTA CATALÁN
 Universidad Complutense de Madrid
rociopenalta@filol.ucm.es

Recibido: 2 de diciembre de 2013

Aceptado: 11 de febrero de 2014

Resumen

En los últimos años, las series de ficción se han convertido en un producto audiovisual de gran éxito entre el público y la crítica. Entre las series más recientes, varias son adaptaciones de obras literarias, muchas de ellas, sagas policiacas adaptadas al formato de teleserie. En este trabajo nos centraremos en la serie televisiva *Commissario Brunetti* y en las novelas de Donna Leon que la han inspirado. La serie, ambientada en Venecia al igual que las novelas, no ha respetado en el rodaje las ubicaciones originales de los escenarios, algo que Donna Leon cuida especialmente ya que conoce bien la ciudad de los canales, donde reside desde 1981. Tampoco los personajes de la serie televisiva se corresponden con los personajes literarios: muchos han sido eliminados o modificados. No es nuestra intención analizar detenidamente cada uno de los capítulos en relación con la novela correspondiente, sino señalar los cambios más evidentes en líneas generales: los que afectan a los escenarios, los personajes, el orden de presentación de los hechos y a la introducción de tópicos sobre Venecia por parte de los productores alemanes y que no se encuentran en las novelas.

Palabras clave

Donna Leon, Comisario Brunetti, adaptación, serie de televisión, novela policiaca.

Abstract

In recent years, TV series have become an audiovisual product of great success among the public and the critics. Some of the most recent series are adaptations of literary works, many of them police sagas adapted to TV series. In this paper we focus on the TV series *Commissario Brunetti* and the Donna Leon's novels which inspired

* Una versión reducida de este trabajo se presentó en el XIX Congreso de la SELGYC y será publicada en el volumen monográfico *Sobre la adaptación y más allá: Trásvases filmoliterarios*, editado por P. J. Pardo García y J. Sánchez Zapatero (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014).

them. The series, set in Venice as well as novels, has not respected the original location of the scenes, something Donna Leon takes special care of, as she knows well the city of canals, where she lives since 1981. The TV series characters do neither correspond to the literary characters: many have been deleted or modified. It is not our intention to carefully analyze each of the chapters in relation to the corresponding novel, but to point out the most obvious general changes: those regarding the locations, the characters, the order of the presentation of the facts, and the German producers introduction of topics on Venice which are not found in the novels.

Keywords

Donna Leon, Commissario Brunetti, adaptation, TV series, crime novel.



1. Introducción

En los últimos tiempos, las series de ficción se han convertido en un producto audiovisual de gran éxito entre el público y la crítica. Si el siglo XX fue el siglo del cine, en estos primeros años del siglo XXI estamos viviendo la «época dorada de la teleficción» (Carrión, 2011: 10). El éxito de las teleseries se debe a motivos diversos, como la posibilidad de desarrollar varias tramas de manera paralela y de profundizar en la psicología de los personajes, la aplicación de las últimas tecnologías digitales a la televisión, la presencia de nombres de directores y guionistas cinematográficos en los títulos de crédito de las teleseries, y la apuesta definitiva por la calidad de la imagen, de los escenarios y de la actuación. La creación de una cotidianeidad de ficción, de un esquema de repetición y diferencia, permite además mantener el interés del público y fidelizarlo (Balló y Pérez, 2005: 9-10; Carrión, 2011: 11).

En el contexto de las adaptaciones que ahora nos ocupa, encontramos entre las series más recientes varias basadas en novelas o sagas literarias – como *Crematorio* (Sánchez-Cabezudo, cr., 2011); *Los pilares de la tierra* (Pielmeier y Mimica-Gezzan, crs., 2010); *Juego de tronos* (Benioff y Weiss, crs. 2011-); etc.–, pero especialmente apta para su adaptación al formato de teleserie resulta la ficción criminal.

Las características de este tipo de narrativa serial favorecen su traslado al ámbito televisivo: el protagonista –ya sea policía, detective privado o investigador *amateur*– está presente en cada uno de los episodios, en los que resuelve diferentes casos; la continuidad de los escenarios permite la familiarización del espectador con el entorno en que se mueven los

personajes; mientras que la trama central –la resolución de un misterio– concluye en cada episodio, las tramas secundarias –la investigación de otros delitos o argumentos relacionados con la vida personal de los protagonistas– pueden prolongarse a lo largo de varios capítulos; la estructura de cada episodio (comisión de un crimen, investigación e identificación del culpable) también se repite continuamente, creando un hábito de continuidad en el público; el misterio y la investigación generan tensión en el espectador, que sigue la serie con el fin de observar las técnicas deductivas empleadas por el detective y asistir al descubrimiento del culpable (Abramovici, 2001: 74; Balló y Pérez, 2005: 166-167). Así, recientemente, se han emitido en televisión series como *Il Commissario Montalbano* (Camilleri, cr., 1999-2012) e *Il giovane Montalbano* (Camilleri, cr., 2012), ambas basadas en las novelas y relatos de Andrea Camilleri; *Sherlock* (Gatiss y Moffat, crs., 2009-2012), inspirada en el personaje de Arthur Conan Doyle; *Nero Wolfe* (Botrato, cr., 2012) a partir de las novelas de Rex Stout; *Zen* (Burke y Berry, crs., 2011), sobre el detective Aurelio Zen creado por Michael Dibdin, o *Commissario Brunetti* (Rothemund y Von Castelberg, crs., 2000-), basada en la saga criminal de Donna Leon.

En este artículo, nos centraremos en esta última serie de televisión y en las novelas que la han inspirado. No es nuestra intención analizar detenidamente cada uno de los capítulos y ponerlo en relación con la novela correspondiente, sino señalar a grandes rasgos las diferencias más relevantes entre la versión literaria y la versión televisiva de la saga del comisario Brunetti. Empezaremos con una breve presentación de la serie y de las novelas de la escritora estadounidense Donna Leon y, a continuación, señalaremos los cambios más importantes que introduce la serie respecto de las novelas, centrándonos en cuatro aspectos fundamentales: los que se refieren, en primer lugar, a la organización y la estructura de la serie; en segundo lugar, los que afectan a los personajes; en tercer lugar, todo lo que tiene que ver con la ambientación y la selección de escenarios y ubicaciones para el rodaje, y, por último, a la introducción de tópicos por parte de los productores alemanes que no se encontraban en las novelas de Donna Leon.

2. *Commissario Brunetti*

La serie, conocida como *Commissario Brunetti* pero cuyo título original es *Donna Leon*¹ (fig. 1), ha sido creada para la televisión alemana,

¹ Resulta llamativo el hecho de que la serie lleve el nombre de la autora de las novelas que la inspiran y no el del protagonista de la saga (u otro título

distribuida por la ARD y emitida por el canal Das Erste. Producida por Trebitsch Produktion International (TPI) y teamWorx Television & Film, consta, hasta el momento, de dieciocho capítulos de noventa minutos de duración cada uno. La serie comenzó a emitirse en 2000 y el último episodio se pudo ver en abril de 2012.²



Fig. 1. Cabecera de la serie.

Los dieciocho capítulos se organizan en once temporadas de dos capítulos cada una en el caso de las siete primeras (2000-2008), y de un único capítulo a partir de la octava temporada (2009-2012). La primera temporada (2000) estuvo dirigida por Christian von Castelberg y

cuquiera). De esta manera, se insiste en el origen «literario» de la teleserie; a pesar de que ya se indica, en los títulos de crédito iniciales, que se trata de una adaptación de las novelas de Donna Leon.

² En España se emitieron, originalmente, los catorce primeros capítulos de la serie en la cadena Libertad digital tv, dentro del programa «Serie negra», presentado por Federico Jiménez Losantos. En esta emisión no se respetó el orden de los capítulos de la serie, sino que se siguió el de las novelas de Leon, de manera que el primer episodio emitido fue «Venezianisches Finale» (temp. 3, ep. 1), correspondiente a *Muerte en La Fenice* (1992), el primer libro sobre el comisario Brunetti, y no «Vendetta» (temp. 1, ep. 1), adaptación de *Muerte y juicio* (1995), cuarto volumen de la saga pero primer episodio rodado. Posteriormente, a partir de junio de 2013, la serie se repuso en La 2 de Televisión Española; esta vez sí, siguiendo la secuenciación de capítulos establecida por los productores alemanes.

protagonizada por Joachim Król y Barbara Auer, en los papeles del comisario Guido Brunetti y su esposa Paola respectivamente. A partir de la segunda temporada (2002), el director es Sigi Rothemund. En esta temporada, los mismos actores interpretan a los protagonistas, pero a partir de la tercera (2003) cambian los actores principales: Uwe Kockisch representa al comisario Brunetti y Julia Jäger a Paola. El resto del reparto se mantiene sin variaciones desde el inicio de la serie.

Los dieciocho capítulos rodados hasta ahora son la adaptación de las dieciocho primeras novelas de Donna Leon,³ aunque no siguen el orden cronológico de las mismas (fig. 2), lo que obliga a introducir algunos cambios que afectan, sobre todo, a los personajes, como veremos a continuación. Los títulos de los capítulos no siempre coinciden con los de los libros, pero la trama central de la investigación se reproduce bastante fielmente, por lo que resulta muy fácil identificar a qué novela corresponde cada capítulo.⁴

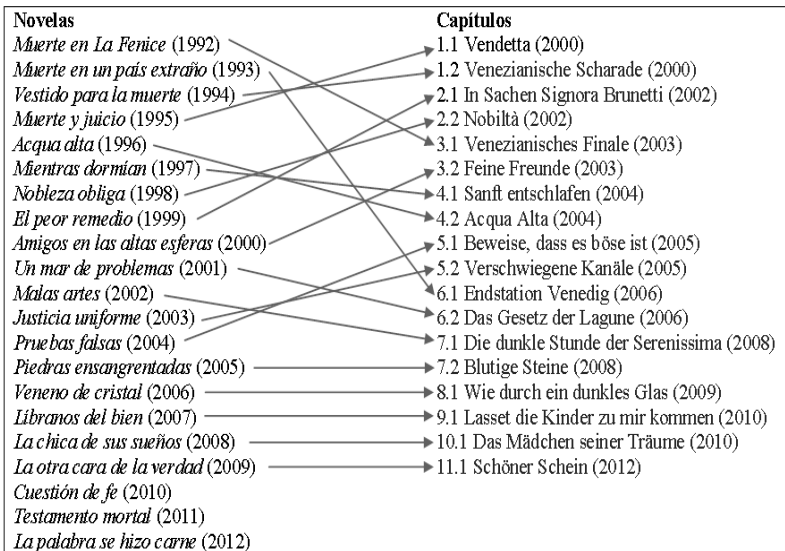


Fig. 2. Relación entre el orden de las novelas y los capítulos de la serie.

³ Para una biografía detallada de la autora, *vid.* Andrés Argente (2011: 199-204).

⁴ En la versión doblada al español, una voz en *off* al inicio de cada episodio dice el nombre de la serie –*Donna Leon*– y, a continuación, el título de la traducción española de la novela correspondiente.

Un rasgo que facilita la guionización de las novelas de Leon es el hecho de que éstas están constituidas fundamentalmente a base de diálogos, la acción avanza a través de las conversaciones que entablan los personajes, así interactúan y así construyen su identidad (Villanueva, 2006: 74, 76). A pesar de esto, como veremos, los diálogos de la serie hacen que la percepción de los personajes por parte del espectador televisivo sea muy distinta de la que podría tener el lector de las novelas.

Commissario Brunetti tiene un carácter semiserial, es decir, que mientras que la investigación del crimen inicia y concluye en cada capítulo, las tramas secundarias, referentes a las relaciones personales y familiares de los personajes, tienen cierta continuidad a lo largo de los episodios (Marcos Ramos, 2007: 282, 291). Aún así, esta continuidad es más evidente en las novelas que en la teleserie, donde muchas de las tramas secundarias también terminan con el propio capítulo.

3. Estructura de los capítulos

En lo que se refiere a la estructura interna de los capítulos, se observa una modificación importante con respecto a la narración de los hechos en la novela. Mientras que los libros de Donna Leon responden al clásico esquema del *whodunit*, con el hallazgo de un cadáver, la asignación del caso al comisario Brunetti, que inicia la investigación siguiendo las pistas que, en ocasiones, le conducen a un falso sospechoso, el esclarecimiento de los hechos y la identificación del culpable (que no siempre es castigado); la adaptación televisiva sigue un orden diferente en la presentación de los hechos y desarrolla tramas secundarias que no existen o que aparecen apenas esbozadas en las novelas.

En cada capítulo de la serie, la primera secuencia muestra a los espectadores el asesinato que luego será investigado por el comisario Brunetti, desvelando detalles que en la novela no se descubren sino después de estudiar las pruebas e interrogar a testigos y sospechosos. Parece así que a los productores alemanes no les interesa tanto mantener la intriga acerca de quién es el culpable o cuál es el móvil del crimen como mostrar el procedimiento deductivo por el cual Brunetti descubre al asesino y explica los motivos del asesinato. Pasamos, de esta manera, de la estructura del *whodunit* a la del *howdhecatchem*, que invierte el formato tradicional de la novela detectivesca.⁵

⁵ La «inverted detective story» (historia detectivesca invertida), también conocida como «howdhecatchem», es una estructura de la ficción policíaca en la cual se muestra o describe la comisión del delito al inicio de la historia, a veces incluso

Mientras que el lector de las novelas cuenta con la misma información que el comisario y puede hacer conjeturas al mismo tiempo que el protagonista, el espectador de la serie, ya desde el principio, dispone de una información sobre el delito que no posee el protagonista de la versión televisiva. Esta inversión resulta más o menos evidente dependiendo del episodio del que se trate.

Por ejemplo, en la novela *Nobleza obliga*, la policía descubre los restos de un hombre que lleva años muerto y enterrado. Enseguida identifican el caso como un asesinato, pues el cráneo muestra un orificio causado por un disparo (Leon, 1998: 22). Hasta bien avanzada la investigación no se descubre que el hombre ya había fallecido cuando le dispararon, y que la simulación del asesinato trata de encubrir algo muy distinto (Leon, 1998: 275). Sin embargo, en el capítulo correspondiente de la serie, «Nobiltà» (temp. 2, ep. 2), la primera secuencia ya nos revela este detalle fundamental para explicar el móvil del asesinato (fig. 3):



Fig. 3. Secuencia inicial de «Nobiltà» en la que se aprecia cómo alguien dispara a un cadáver.

identificando al culpable. A partir de ese momento, la trama describe los procedimientos del detective para resolver el misterio. Pueden presentarse también otras incógnitas subsidiarias, como el móvil del crimen, que se van aclarando a lo largo de la narración. Este formato es el opuesto al clásico «whodunit», donde todos los detalles del asesinato así como la identidad del culpable son revelados al final, en el momento climático de la historia (Martín Cerezo, 2006: *passim*).

- Él ha llamado. Tenemos que pegarle un tiro.
–¿Un tiro? ¿Qué coño dices? Si ya está muerto...
–Pues por eso. [...]
–No, no... No puedo hacerlo. Trae mala suerte.
–Cierra el pico y haz tu trabajo. ¡En la cabeza! ¡Vamos! [00:15-1:30]

Otro ejemplo nos lo ofrece el capítulo «Venezianische Scharade» (temp. 1, ep. 2), correspondiente a la novela *Vestido para la muerte*. La narración comienza con el hallazgo del cadáver de un travesti en la zona industrial de Marghera. Tiene el rostro desfigurado, por lo que el primer paso para encontrar al asesino es averiguar la identidad de la víctima. Las pesquisas se centran en el ámbito de la prostitución, porque los indicios apuntan a que el muerto era chaperero. La investigación avanza sin éxito y es entonces, mediada la novela, cuando Brunetti se plantea la posibilidad de que «el travestismo [sea] un montaje *post mortem* [con el] objeto de desviar la atención del verdadero móvil del asesinato» (Leon, 1994: 170). En el capítulo, de nuevo, el espectador descubre esta información en las primeras escenas (fig. 4), cuando ve cómo una mano enguantada maquilla a un cadáver y le afeita las piernas [00:01-00:15].



Fig. 4. Secuencia inicial de «Venezianische Scharade» donde una mano enguantada maquilla y afeita a un hombre.

Existe otra modificación que afecta incluso al «subgénero» –dentro del ámbito de la ficción criminal– en que puede encuadrarse la serie y que se

deriva de la nueva ordenación de los episodios de la ficción televisiva respecto de las novelas. Esta reorganización se traduce, en la serie, en la pérdida de centralidad del que era protagonista absoluto de las novelas, y permite identificar *Commissario Brunetti* como una muestra de lo que se conoce como novela (o serie) procedimental, o *procedural*, según la terminología anglosajona. La novela procedimental narra, de forma coral, la actividad de un grupo de policías, su trabajo conjunto en la resolución de los casos y las relaciones que se establecen entre ellos en la comisaría (Marcos Ramos, 2007: 282), y esto es lo que vemos en la serie de televisión alemana.

En las novelas de Donna Leon, en cambio, el narrador heterodiegético está focalizado en el personaje de Guido Brunetti y sólo en muy raras ocasiones se aparta de él para explicarnos lo que hacen otros personajes;⁶ en la serie, los personajes secundarios adquieren mayor relevancia e independencia con respecto al comisario Brunetti, aunque, por supuesto, este sigue siendo el principal protagonista.

Hemos relacionado este cambio con la reordenación de los capítulos de la serie porque, en las primeras novelas, el comisario Brunetti es el protagonista absoluto de la narración. De hecho, los agentes que colaboran con Brunetti en la investigación de la primera novela, *Muerte en La Fenice* (1992), no tienen más que un papel auxiliar, ni siquiera se los describe y algunos no tienen ni nombre. El sargento Vianello, fiel ayudante del comisario, no aparece hasta el segundo volumen de la saga, *Muerte en un país extraño* (1993), y lo hace aún de manera limitada. La *signorina* Elettra llegará en la tercera novela, *Vestido para la muerte* (1994), y poco a poco irá cobrando relevancia. En la serie, al comenzar con la adaptación de la que es la cuarta novela, *Muerte y juicio* (1995), todos los personajes están presentes desde el primer capítulo, compartiendo protagonismo con el comisario.⁷

Además, debido a las características propias de cada uno de los medios, la literatura y la teleficción, la relación del lector/espectador con los personajes es bien distinta. Mientras que en la novela existe una voz narrativa que se interpone entre el lector y los personajes, en la televisión el

⁶ Esto sucede en las escenas iniciales de las novelas, donde se describe el hallazgo del cadáver antes de que el caso sea asignado a Brunetti. Más allá de estas ocasiones, son escasos los ejemplos de la voz narrativa centrada en otros personajes, aunque los encontramos en algunos pasajes de *Acqua alta* (Leon, 1996: 249-273, 293-296) y *Un mar de problemas* (Leon, 2001: 138-145, 198-201, 256-266).

⁷ Esto ha obligado a los guionistas a inventar un papel para los personajes de Vianello y Elettra en los capítulos «Venezianisches Finale» (temp. 3, ep. 1) y «Venezianische Scharade» (temp. 1, ep. 2), donde, según las novelas, aún no aparecen.

espectador contempla directamente las acciones de estos últimos, lo que les dota de mayor autonomía. A diferencia de lo que ocurre en las novelas, en la teleserie ya no se filtra toda la información a través de Brunetti y el resto de personajes adquiere mayor protagonismo.

Además de entre los personajes de la *questura*, este cambio se observa en la familia de Brunetti, especialmente en el caso de sus hijos, que protagonizan tramas secundarias de la serie que no aparecen en los libros.

4. Los personajes de la serie

Aparte de los cambios ya señalados en lo que se refiere al protagonismo de los personajes, podemos observar otras diferencias llamativas entre los de las novelas y los de la serie.

Para empezar, los personajes de la serie televisiva no siempre se corresponden con los personajes literarios: muchos han sido eliminados o modificados, incluso algunos importantes, lo que obliga a introducir a personajes nuevos o a realizar giros en la trama cuando estos personajes desempeñan un rol importante en la investigación.

Esto sucede, por ejemplo, en «Verschwiegene Kanäle» (temp. 5, ep. 2), adaptación de la novela *Justicia uniforme* (2003). En esta historia, Brunetti investiga la muerte de un cadete en una academia militar de Venecia. Para llegar más fácilmente a los jóvenes estudiantes, recurre a la ayuda del agente Pucetti, uno de los personajes más apreciados por el comisario en las novelas. Por su edad, Pucetti está más próximo a los cadetes y consigue que confíen en él y le revelen información que, de otra manera, Brunetti no obtendría (Leon, 2003: 34). En la serie de televisión, el personaje de Pucetti no existe –de hecho, los únicos agentes que aparecen, además de Vianello, son Alvisè y Riverre–, por lo que Brunetti cuenta con la ayuda de otro joven que participa en los interrogatorios: su hijo Raffi (fig. 5). Raffi tiene que hacer prácticas de algún empleo para un trabajo de la escuela y decide hacerlas con su padre [22:20]. Así, le acompaña a la academia militar y es él quien conversa con los cadetes de su edad y les sonsaca información útil para resolver el caso [52:59].

Encontramos otro caso similar en *Pruebas falsas* (2004) y su episodio correspondiente «Beweise, dass es böse ist» (temp. 5, ep. 1). Brunetti está de vacaciones cuando se inicia la investigación del asesinato de una anciana. Enseguida, todas las sospechas recaen en la empleada del hogar que, perseguida por la policía, sufre un accidente y muere. Entonces, una vecina acude a la comisaría como testigo y proporciona una coartada a la sospechosa. El encargado de interrogarla es el teniente Scarpa, ayudante

personal del *vicequestore* Patta y enemigo acérrimo de Brunetti, que tergiversa la información recibida y convierte a la testigo en cómplice. Así, da por sentado que la limpiadora rumana es la asesina (Leon, 2004: 34-47). En la serie, el personaje del teniente Scarpa no existe, por lo que es Patta quien «resuelve» el caso con ayuda del agente Alvisè [6:07].



Fig. 5. Raffi (al fondo) acompaña a su padre a la academia militar y le ayuda a interrogar a los cadetes.

Además de estas notables ausencias, podemos señalar otras diferencias entre los personajes literarios y los televisivos. Para empezar, los actores elegidos para representar a los personajes principales no se corresponden con las descripciones que Donna Leon hace de ellos. El carácter de estos personajes y las relaciones que se establecen entre ellos tampoco están bien captados en la serie de televisión.

En las novelas, el comisario Guido Brunetti aparece como un hombre pulcro y discreto, siempre vestido con chaqueta y corbata, con el pelo muy corto —«más corto [incluso] de lo que dictaba la moda», en palabras de Donna Leon— y, por lo que podemos deducir de las descripciones, sin barba:⁸

Era un hombre de aspecto extraordinariamente pulcro: el nudo de la corbata, impecable, el pelo, más corto de lo que dictaba la moda; hasta las orejas las tenía aplastadas contra la cabeza, como si quisieran pasar inadvertidas. Su

⁸ De hecho, la propia autora, respondiendo a los lectores en una entrevista abierta organizada por el diario *El Mundo*, reconoció que su personaje iba afeitado y no llevaba bigote (Leon, 2012).

indumentaria era típicamente italiana. Su acento pregonaba al veneciano. Sus ojos eran todo policía. (Leon, 1992: 18)

Los dos actores elegidos para interpretar al protagonista de la serie tienen barba, y el segundo de ellos, Uwe Kockisch, que protagoniza *Commissario Brunetti* a partir de la tercera temporada, tiene el pelo bastante más largo «de lo que marca la moda» y raramente le vemos con corbata (fig. 6).



Fig. 6. Joachim Król y Uwe Kockisch, los actores que interpretan a Brunetti.

En cuanto a Paola, según las descripciones de Donna Leon, tiene el «pelo rubio hasta los hombros» (Leon, 1999: 16). Las actrices que

interpretan a la esposa de Brunetti son morenas y, en la primera temporada de la serie, Barbara Auer aparece con el pelo muy corto (fig. 7).



Fig. 7. Barbara Auer y Julia Jäger, las actrices elegidas para interpretar a Paola.

El matrimonio de Brunetti y Paola, en las novelas, es muy feliz. Se quieren, se muestran cariñosos el uno con el otro y entre ellos hay mucha complicidad. Los esposos de la serie de televisión no transmiten esta impresión. En la adaptación alemana la relación conyugal de Guido y Paola es mucho más distante. Cuando, en «Nobiltà» (temp. 2, ep. 2), capítulo correspondiente a *Nobleza obliga*, Brunetti regala flores a Paola, tanto ésta [38:44] como su hija Chiara [36:25] interpretan el regalo como una señal de

que Guido tiene mala conciencia por algún motivo. Aparece así como algo excepcional lo que en las novelas es un detalle habitual (fig. 8).



Fig. 8. El ramo de flores que Brunetti ha comprado para su mujer abandonado en la cocina, porque Paola no ha vuelto a casa.

También se nos hace dudar de la fidelidad de Paola, que llega a casa a altas horas de la noche después de haber estado reunida «con un compañero» [39:15]. Al día siguiente, Brunetti la ve por la calle acompañada por un hombre desconocido [42:22] (fig. 9).



Fig. 9. Brunetti ve a Paola paseando con un hombre al que él no conoce.

Continuamente, vemos escenas de discusiones e incomunicación, algo impensable entre los personajes de las novelas. E incluso en el capítulo «In Sachen Signora Brunetti» (temp. 2, ep. 1), adaptación de *El peor remedio* (1999), vemos cómo Paola hace las maletas (fig. 10) y se marcha de casa después de discutir con su marido [13:54], lo que hace a Chiara temer que sus padres se divorcien [17:21].⁹



Fig. 10. Paola hace la maleta después de discutir con Brunetti y se marcha de casa.

Tampoco la relación de Brunetti con su suegro, el conde Orazio Falier, se corresponde con lo descrito en las novelas. Brunetti no tiene una relación fluida con el conde, no sabe bien cómo tratarle y, aunque a veces recurra a él para obtener ciertas informaciones, en general prefiere no pedirle ayuda para resolver sus problemas personales. Aunque, progresivamente, se aprecia un acercamiento entre ambos a lo largo de las veintiuna novelas, en uno de los primeros capítulos de la serie ya vemos cómo Brunetti y el conde comen juntos amigablemente en un restaurante (temp. 2, ep. 2). Aunque en este aspecto también influye la inversión del orden de los capítulos de la serie con respecto al orden cronológico de las novelas.

En lo que se refiere a los personajes de la comisaría, también podemos señalar diferencias notables.

La *signorina* Elettra de las novelas es una joven atractiva, con el pelo oscuro y rizado, que se caracteriza por vestir con mucho estilo. En la serie,

⁹ En este capítulo, los guionistas se han apartado especialmente de la novela, modificando incluso el móvil y el culpable del asesinato.

la actriz que interpreta a la secretaria del *vicequestore*, Annett Renneberg, también es una joven guapa, aunque esta tiene el pelo largo y liso, y su perfil no se corresponde exactamente con el que nos imaginaríamos leyendo los libros de Leon. En cuanto a su vestuario, no aparecen el crespón, la seda salvaje o el cachemir de los que tanto nos habla la autora de las novelas. Parece que los alemanes no tienen el mismo sentido de la moda que los italianos (fig. 11). También vemos cómo, en la serie, Elettra se muestra coqueta e insinuante con Brunetti; mientras que en las novelas la relación que se establece entre ellos es estrictamente profesional, aunque el comisario la admire y se preocupe por ella.



Fig. 11. Distintos ejemplos del vestuario de Annett Renneberg, que interpreta a la *signorina* Elettra en la serie.

El *vicequestore* Giuseppe Patta –interpretado por Michael Degen–, superior directo de Brunetti, que en los libros de Donna Leon puede resultar odioso al lector por su necedad y su maldad, por mostrarse servil con los poderosos y por querer atribuirse siempre los méritos de sus subalternos, en la serie aparece como un personaje bobo e inocente, fácilmente manipulable. Lo que sí han conseguido captar los productores alemanes es la fatuidad de Patta, así como su aspecto físico.

A pesar de las modificaciones que implica la adaptación de una novela a un guión televisivo, o lo diferente que puede resultar la actuación frente a la narración, lo que verdaderamente ha influido en la lectura e interpretación

de los personajes por parte de productores y actores son las diferencias culturales e idiosincrásicas entre alemanes e italianos, algo que ya ha señalado la propia Donna Leon en una entrevista concedida a Margaret Cannon en abril de 2011:

There is a television series in Germany [...] They are very, very German. They are very German. And you'll see it when you look at them because they dress like Germans and I think they go to Germany to get their hair cut. And you'll see most in the way that they deal with –and do not touch– one another. [...] Italian in the road is touching you, always kissing you and holding your arm. [...] Italians are touching one another all the time and it means nothing, it's just the kind of do. It's just contact. The German actors can't bring themselves to do that [...]. (Leon y Cannon, 2011: 60:55)

5. Los escenarios del rodaje

Entre las novelas policiacas escritas en las últimas décadas se observa una tendencia bastante generalizada a centrar la atención de la narración no en el crimen en sí, sino en el contexto, el lugar donde el detective y las víctimas viven y al que están vinculados. El entorno en el que se desarrolla la investigación es retratado cada vez con más detalle. A medida que la serialización es más común, los entornos culturales elegidos por los autores son más y más originales. Las condiciones sociales, culturales, históricas y políticas son analizadas exhaustivamente por los novelistas (Erdmann, 2009: 12) y esto ocurre también en el caso de las novelas de Donna Leon, que ha elegido Venecia como escenario para sus tramas policiacas.

La importancia del escenario es tal que Venecia se convierte en la verdadera protagonista de las novelas del comisario Brunetti, como ya se ha señalado en varias ocasiones (Malverde, 2010: 151, Jiménez Losantos, 2007). La de Donna Leon es una Venecia real e identificable, hasta el punto de que existe una guía de la ciudad basada en los recorridos del comisario Brunetti (Sepeda, 2008).

En las novelas, Venecia es mucho más que la ciudad en la que se mueve Guido Brunetti. Donna Leon analiza sus problemas actuales, como la sobreexplotación turística; la desviación de los fondos destinados a restauración de edificios a la construcción del MOSE, la presa que debe proteger a la ciudad del *acqua alta*; la contaminación de la laguna por los vertidos de las industrias de Porto Marghera; la corrupción política y el tráfico de influencias en la administración local, etc. Además, nos habla de su historia, de su arquitectura, de la personalidad de sus habitantes. A lo

largo de las novelas, vemos cómo la ciudad evoluciona de una manera más real que los propios personajes de ficción.

La serie de televisión, ambientada en Venecia al igual que las novelas, no reproduce toda la problemática de la ciudad, sino que se limita a ofrecer panorámicas de la laguna, los palacios y los canales, meras postales turísticas que reproducen las famosas *vedute* de los pintores venecianos del *Settecento* (figs. 12 y 13). Tampoco se han respetado en el rodaje las ubicaciones originales de los escenarios, algo que Donna Leon cuida especialmente ya que conoce bien la ciudad de los canales, donde reside desde 1981.



Figs. 12 y 13. Arriba, panorámica del Gran Canal en el capítulo «Endstation Venedig» (temp. 6, ep. 1). Abajo, dos *vedute* de Canaletto, *Regata en el Gran Canal* (1735) y *El Gran Canal con S. Simeone Piccolo* (1740), con las que numerosas panorámicas de la serie muestran cierta similitud.

Venecia está dividida en seis barrios o *sestieri*, y cada uno de los personajes de las novelas reside en uno u otro dependiendo de diferentes factores, como su ocupación, su estatus social, e incluso su carácter. En la serie, esto no se ha tenido en cuenta y prácticamente todos los escenarios interiores –escenarios del crimen, casas de testigos y culpables, etc.– se han situado en los palacios del Gran Canal, viviendas que sólo están al alcance de unos pocos.

Pero eso no es todo. El edificio de la *questura*, que en los libros se sitúa en el canal San Lorenzo –donde actualmente se encuentra el *Commissariato di Polizia di Stato*–, en la serie es el convento de San Francesco della Vigna. Sorprendentemente, desde la ventana de la *signorina* Elettra se ve San Samuele (Cotton, 2009) y desde el despacho del *vicequestore* Patta, el Gran Canal (fig. 14). En realidad, en diferentes episodios se ven paisajes distintos a través de las ventanas de la comisaría, porque el rodaje se ha trasladado de una ubicación a otra.



Fig. 14. Esquema de situación de la *questura* en las novelas y en la serie.

Otros edificios tan emblemáticos como el teatro La Fenice o el Palacio Ducal, que son escenarios fundamentales en algunos capítulos, han sido

sustituidos por otros sin cuidar algunos detalles significativos. Por ejemplo, en «Venezianisches Finale» (temp. 3, ep. 1) el cadáver de un director de orquesta es hallado en su camerino del teatro La Fenice. En vez de rodar, al menos los exteriores, en el teatro veneciano, vemos cómo los actores que interpretan a Brunetti y Vianello entran en Ca' Rezzonico, el museo del *Settecento* veneciano, del que ni siquiera se han retirado o disimulado los carteles.

En una entrevista, Uwe Kockisch, uno de los actores que interpreta el papel de Brunetti, ha justificado estos cambios en las ambientaciones aludiendo a las dificultades que supone rodar en una ciudad llena de turistas, y afirmando que cuando consiguen permiso para rodar en un lugar determinado, intentan grabar todo lo que puedan en esa zona (Cotton, 2009). De todas formas, aunque estas pequeñas modificaciones estén justificadas, resultan llamativas para todo el que ha leído las novelas y conoce Venecia, y hay detalles, pequeños fallos de *script*, falta de documentación, etc.,¹⁰ que restan calidad a la serie.

6. Tópicos venecianos

Como hemos señalado antes, el análisis del entorno urbano en que se desarrollan las tramas de la novela policiaca es cada vez más profundo. El autor se convierte en un intérprete del lugar, describe costumbres y tradiciones; las topografías se estudian en detalle, y el novelista deviene un cronista del lugar donde ambienta sus tramas (Erdmann, 2009: *passim*). Que el investigador conozca perfectamente el entorno en el que se mueve facilita la investigación y le da ventaja sobre el criminal, sobre todo si éste viene «de fuera». En Venecia, es aún más evidente esta ventaja, pues es fácil que un forastero se pierda en la ciudad de los canales, mientras que un veneciano tiene un «mapa mental» que le permite orientarse perfectamente por calles, puentes y canales. Este es un detalle que el narrador de las novelas repite continuamente, como sucede, por ejemplo, en *Acqua alta*: «Sólo un nativo de la ciudad podría seguir a otra persona por sus estrechas calles, sólo un veneciano podía conocer sus intrincados vericuetos y sus callejones sin salida» (Leon, 1996: 202).

Guido Brunetti es, por supuesto, veneciano, y aunque la autora de las novelas sea estadounidense, lleva más de treinta años viviendo en Venecia,

¹⁰ En «In Sachen Signora Brunetti» (temp. 2, ep. 1), el agente Alvisè aparece vestido con el uniforme de carabinieri en vez de con el de la policía nacional italiana. Las lanchas de policía de la serie son, en realidad, taxis, y sólo en algunos capítulos aparecen caracterizadas con sirenas o letreros.

por lo que conoce perfectamente el funcionamiento y las peculiaridades de la ciudad de los canales. Los creadores de la serie de televisión, sin embargo, no tienen esta visión tan cercana a la realidad de Venecia y es fácil detectar la introducción de tópicos sobre la ciudad de los canales en la versión televisiva de la serie.

Por ejemplo, en el capítulo correspondiente a la novela *Pruebas falsas* (2004), «Beweise, dass es böse ist» (temp. 5, ep. 1), Raffi se enamora de Aiko, una japonesa amiga de Chiara que viene a visitarla y pasa unos días en casa de los Brunetti. Esta trama secundaria, que por cierto no aparece en la novela de Leon, permite a los guionistas alemanes introducir imágenes de postal de Venecia mientras los hijos de Brunetti acompañan a la japonesa en su recorrido turístico por la ciudad y, sobre todo, mostrar una de las más típicas escenas del viaje romántico a Venecia: el paseo en góndola a la luz de la luna entre los palacios del Gran Canal (fig. 15).¹¹



Fig. 15. Imágenes de la secuencia del paseo en góndola.

En el capítulo «Acqua alta» (temp. 4, ep. 2), adaptación de la novela del mismo título, la arqueóloga americana Brett Lynch es agredida por dos hombres enmascarados. En la novela, los desconocidos la agreden en su

¹¹ Parece que el entorno que ofrece Venecia es ideal para conquistar a la pareja (Scarpa, 2008: 30), por lo que Aiko acaba besando a Raffi durante el viaje en góndola [58:03]. Sobre el tópico de Venecia como ciudad del amor, *vid.* Peñalta Catalán (2011: 425-426).

propia casa y con el rostro descubierto, lo que permite una identificación posterior. En la serie, para explicar que la víctima sea capaz de reconocer a uno de los agresores, vemos cómo éste se quita la máscara durante el ataque, lo cual no tiene mucho sentido si la función del disfraz era permanecer en el anonimato para evitar una acusación posterior (fig. 16). ¿Para qué, entonces, los guionistas han introducido este detalle en la serie? Parece que la única intención es la de mostrar la típica máscara veneciana, la *bauta*,¹² que se suele asociar con la emblemática figura de Casanova, y devolvernos a la época de la Serenísima República, cuando, protegidos por el anonimato que confería la máscara, los venecianos se dedicaban a cometer todo tipo de tropelías durante los seis meses que duraba el Carnaval (Diehl, 1961: 226-227).



Fig. 16. Dos figuras enmascaradas agreden a Brett Lynch.

En los títulos de los capítulos de la serie alemana –que, como ya se ha señalado, no coinciden con los de las novelas–, detectamos la frecuente presencia del nombre de Venecia asociado a algunos de sus elementos característicos, como los canales o las mascaradas, o referencias a su historia y su geografía: «Venezianische Scharade» (temp. 1, ep. 2), «Venezianisches Finale» (temp. 3, ep. 1), «Verschwiegene Kanäle» (temp. 5, ep. 2), «Endstation Venedig» (temp. 6, ep. 1), «Das Gesetz der Lagune» (temp. 6, ep. 2), «Die dunkle Stunde der Serenissima» (temp. 7, ep. 1); respectivamente «Farsa veneciana» o «Mascarada veneciana», «Final veneciano», «Canales solitarios», «Última estación Venecia», «La ley de la laguna» y «La hora oscura de la Serenísima», que de nuevo nos conducen a la visión más clásica de Venecia, lejos de toda la problemática actual que es lo que realmente parece preocupar a Donna Leon.

¹² «La *'bauta'* può ben considerarsi [...] il simbolo, la raffigurazione, del Settecento veneziano o meglio di quel che esso appariva ma in cui non si esauriva certo ogni aspetto della vita a Venezia [...]». (Vitali, 1992: I, 51)

Hay otros pequeños detalles, como el cambio injustificado del nombre de algunos personajes, sobre todo secundarios –aunque también sucede, por ejemplo, con el forense, el doctor Ettore Rizzardi, que en la serie se llama Stefano Aurino–, para ponerles apellidos que resulten más familiares al público. Por ejemplo, en el capítulo «Verschwiegene Kanäle» (temp. 5, ep. 2), correspondiente a la novela *Justicia uniforme* (2003), uno de los cadetes de la academia militar en la que se produce el asesinato investigado por Brunetti y que en la novela se apellidaba Ruffo, pasa a ser Caprese. El cadete Caprese toma como apellido el nombre de la clásica ensalada italiana de tomate y *mozzarella*.

7. Conclusiones

Para concluir, podríamos decir que mientras que los argumentos de las novelas han sido en general adaptados fielmente en la serie de televisión, el rol de los personajes, su protagonismo y, sobre todo, las relaciones que se establecen entre ellos son muy distintos, en parte debido a las diferencias idiosincrásicas y culturales entre alemanes e italianos.

Además, los creadores alemanes han introducido una serie de tópicos en la teleserie, que van desde los escenarios del rodaje –sustituyendo la Venecia real ficcionalizada por Donna Leon por una Venecia turística y de postal–, hasta la introducción de «detalles» típicamente venecianos, como los paseos en góndola o las máscaras de carnaval.

Quedaría pendiente un análisis más profundo de cada una de las tramas de las novelas en relación con su adaptación televisiva, pues en algunos casos, como en «In Sachen Signora Brunetti» (temp. 2, ep. 1), adaptación de *El peor remedio* (1999), los productores alemanes han introducido cambios importantes, llegando incluso a sustituir al asesino de la novela por una asesina. O acerca del rol que desempeñan los personajes, sobre todo en el ámbito familiar, donde se aprecian diferencias importantes.

Bibliografía

- ABRAMOVICI, Serge (2001): «Índice et indicible», en VILAS-BOAS, Gonçalo y SAMPAIO Maria de Lurdes (orgs.), *Crime, detecção e castigo: Estudos sobre literatura policial*. Oporto: Granito Editores e Livrários, pp. 69-82.
- ANDRÉS ARGENTE, Josefina de (2011): «Donna Leon: un “relajante” compromiso», en ANDRÉS ARGENTE, Josefina de y GARCÍA RAYEGO, Rosa (eds.), *Las damas negras: novela policiaca escrita por mujeres*. Madrid: Fundamentos, pp. 199-215.

- BALLÓ, Jordi; y PÉREZ, Xavier (2005): *Yo ya he estado aquí: Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- CARRIÓN, Jorge (2011): *Teleshakespeare*. Madrid: Errata naturae.
- COTTON, Jeff (2009): «Commissario Brunetti: the TV Series». [En línea]. En *Fictional Cities: Venice, Florence, London*. En: <http://www.fictionalcities.co.uk/brunettitv.htm> [Consulta: 27 de julio de 2012].
- DIEHL, Charles (1961): *Una república de patricios: Venecia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ERDMANN, Eva (2009): «Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century», en KRAJENBRINK, Marieke (ed.), *Investigating identities: questions of identity in contemporary international crime fiction*. Amsterdam: Rodopi, pp. 11-26.
- JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico (2007): «Presentación de “Muerte en La Fenice”». [En línea]. En *Serie negra*. Libertad digital TV, 30 de octubre de 2007. En: http://www.youtube.com/watch?v=Jcph001_5wU&feature=relmfu [Consulta: 27 de julio de 2012].
- LEON, Donna (1992/2007): *Muerte en La Fenice*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993/2008): *Muerte en un país extraño*. Barcelona: Seix Barral.
- (1994/2010): *Vestido para la muerte*. Barcelona: Seix Barral.
- (1995/2000): *Muerte y juicio*. Barcelona: Seix Barral.
- (1996/2009): *Acqua alta*. Barcelona: Seix Barral.
- (1998/2010): *Nobleza obliga*. Barcelona: Seix Barral.
- (1999/2011): *El peor remedio*. Barcelona: Seix Barral.
- (2001/2007): *Un mar de problemas*. Barcelona: Seix Barral.
- (2003/2008): *Justicia uniforme*. Barcelona: Seix Barral.
- (2004/2007): *Pruebas falsas*. Barcelona: Seix Barral.
- (2012): «Encuentros: Donna Leon responde en directo». [En línea]. En *El Mundo*, 27 de septiembre de 2012. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/invitados/2012/09/27/donna-leon/index.html> [Consulta: 28 de noviembre de 2013].
- LEON, Donna y CANNON, Margaret (2011): *Appel Salon*. Toronto Public Library, 15 de abril de 2011.
- MALVERDE, Héctor (2010): *Guía de la novela negra*. Madrid: Errata naturae.
- MARCOS RAMOS, María (2007): «625 líneas de investigación: la figura del detective en los formatos televisivos de ficción», en MARTÍN ESCRIBÀ, Álex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (coords.), *Informe confidencial: la figura del detective en el género negro*. Valladolid: Difácil, pp. 277-299.

- MARTÍN CERESO, Iván (2006): *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2011): «La publicidad como generadora de tópicos: La desilusión del viajero en *La isla inaudita* de Eduardo Mendoza», en LÓPEZ MARTÍNEZ, Diana (ed.), *El papel de la literatura, el cine y la prensa (TV / Internet / MAV) en la configuración y promoción de criterios, valores y actitudes sociales*. Actas del XII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea (Atenas, 15-17 de junio de 2011). Santiago de Compostela: Andavira Editora, pp. 423-432.
- SCARPA, Tiziano (2008): *Venezia è un pesce: Una guida*. Milano: Feltrinelli.
- SEPEDA, Toni (2008): *Paseos por Venecia con Guido Brunetti*. Barcelona: Seix Barral.
- VILLANUEVA, María-Luisa (2006): «Bajo las palabras, el crimen. Navegar entre dos aguas en los mundos narrativos de Donna Leon y de Amélie Nothomb», en *Dossiers feministes*, n.º 9, pp. 69-93.
- VITALI, Achille (1992): *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*, 2 vols. Venezia: Filippi Editore.

Filmografía

- BENIOFF, David y WEISS, D.B. (crs.) (2011-): *Juego de tronos (Game of Thrones)*. Estados Unidos: HBO.
- BODRATO, Piero (cr.) (2012): *Nero Wolfe*. Italia: RAI, Casanova.
- BURKE, Simon y BERRY, Peter (crs.) (2011): *Zen*. Reino Unido, 2011, BBC
- CAMILLERI, Andrea (cr.) (1999-2012): *Il Commissario Montalbano*. Italia: RAI.
- (cr.) (2012): *Il giovane Montalbano*. Italia: RAI.
- GATISS, Mark y MOFFAT, Steven (crs.) (2010-): *Sherlock*. Reino Unido: BBC.
- PIELMEIER, John y MIMICA-GEZZAN, Sergio (crs.) (2010): *Los pilares de la tierra (The Pillars of the Earth)*. Canadá, Reino Unido, Alemania: Tandem Communications, Muse Entertainment, Scott Free Films.
- SÁNCHEZ-CABEZUDO, Jorge (cr.) (2011): *Crematorio*. España: Canal +.
- ROTHEMUND, Sigi y VON CASTELBERG, Christian (crs.) (2000-): *Donna Leon – Commissario Brunetti*. Alemania: TPI, teamWorks.