

## *Lupin*, ejemplos de adaptación y de reescritura de una misma obra

Patricia Pérez López<sup>1</sup>

Recibido: 17/04/2022 / Aceptado: 02/03/2023

**Resumen.** En este artículo se analiza el modo en que se han llevado a la pantalla las historias de *Lupin*, el personaje de Maurice Leblanc, tomando como referencias, además de la obra literaria, dos ejemplos televisivos de distintas épocas: la serie de los años 1970 y la reciente producción de la plataforma Netflix, de 2021. Tras presentar un marco teórico en el que se maneja un amplio abanico de definiciones de los últimos tiempos, intentaremos delimitar las fronteras de la adaptación y de la reescritura para, posteriormente, analizar los pormenores de cada una de las series según los contextos de cada época. Todo ello nos permitirá abordar los diferentes enfoques sobre una misma obra, atendiendo a diferentes centros de atención, y el efecto, en la época actual, de la reutilización de obras clásicas.

**Palabras clave:** Maurice Leblanc; Arsène Lupin; adaptación; reescritura; transmedia; cinematización; inclusión.

### [fr] *Lupin*, exemples d'adaptation et de réécriture d'une même œuvre

**Résumé.** Cet article analyse la manière dont les histoires du personnage de Maurice Leblanc, *Lupin*, ont été portées à l'écran, en prenant comme références, outre l'œuvre littéraire, deux exemples télévisuels d'époques différentes : la série des années 1970 et la récente production Netflix de 2021. Après avoir présenté un cadre théorique dans lequel un large éventail de définitions récentes sont utilisées, nous tenterons de délimiter les frontières de l'adaptation et de la réécriture pour analyser, ensuite, les détails de chacune des séries en fonction des contextes de chaque période. Cela nous permettra de aborder les différentes approches sur l'oeuvre, en se concentrant sur différents centres d'attention, et l'effet, à l'heure actuelle, de la réutilisation d'œuvres classiques.

**Mots clés:** Maurice Leblanc; Arsène Lupin; adaptation; réécriture; transmédia; cinématization; inclusion.

### [en] *Lupin*, Examples of Adaptation and Rewriting of the Same Work

**Abstract.** This article analyzes the way in which the stories of Maurice Leblanc's character *Lupin* have been brought to the screen, taking as references two television examples from different periods: the 1970s series and the recent Netflix production from 2021. After presenting a theoretical framework in which a wide range of recent definitions are used, we will try to define the boundaries of adaptation and rewriting in order to subsequently analyze the details of each of the series according to the contexts of each period. This will allow us to examine different approaches to the same work by different authors, focusing on different centers of attention, and exploring the effect, in the present day, of the re-use of classical works.

**Keywords:** Maurice Leblanc; Arsène Lupin; adaptation; rewriting; transmedia; cinematization; inclusion.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Adaptación. 3. Reescritura. 4. *Lupin* en la literatura. 5. *Lupin* en la televisión, años 70. 6. *Lupin* en Netflix, 2021. 7. Conclusión.

**Cómo citar:** Pérez López, P. (2023). "*Lupin*, ejemplos de adaptación y de reescritura de una misma obra". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 38, Núm. 1: 37-45. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.81549>

## 1. Introducción

*Lupin* es una novela de Maurice Leblanc cuyo primer capítulo, *L'arrestation d'Arsène Lupin*, se publicó en 1905 en la revista mensual *Je sais tout* (1905: 708-713), fundada por Pierre Lafitte quien, fascinado por el éxito de Sherlock Holmes, propone a Leblanc (2004: 86) crear un héroe francés. *Lupin* es un ladrón de guante blanco que se sirve de su cultu-

<sup>1</sup> Universidad de las Palmas de Gran Canaria  
[patricia.perez@ulpgc.es](mailto:patricia.perez@ulpgc.es)

ra, su increíble ingenio, su arte para disfrazarse y sus relaciones con la alta sociedad francesa para perpetrar sus robos. Tras el éxito de su primera publicación, el autor continúa escribiendo hasta que, dos años más tarde, reúne las 9 primeras historias en un libro titulado *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*. Con el paso del tiempo, *Lupin* seguirá engrosando la lista de adeptos de tal modo que, en 35 años, su autor llegará a publicar 17 novelas, 39 cuentos y 5 obras de teatro.

En 2021, la popular plataforma televisiva Netflix estrena *Lupin*, protagonizada por Omar Sy. En ella, Assane Diop se inspira en las aventuras de Arsène Lupin para vengar a su padre, encarcelado injustamente muchos años atrás por culpa de una conocida familia pudiente. Sin embargo, esta no es la primera aparición del personaje en pantalla puesto que, en los años 70, se emitieron en Francia dos temporadas de una serie titulada *Les Aventures d'Arsène Lupin*.

Partiendo de un marco teórico específico y analizando las mencionadas obras, cada una en sus contextos particulares, este artículo pretende discernir y ejemplificar los límites entre reescritura y adaptación.

## 2. Adaptación

La adaptación de obras literarias al cine es un tema que ocupa a estudiosos desde principios del siglo XX, tanto en el proceso como en la definición de los resultados. Lo que comenzara denominándose adaptación para el paso de una obra literaria al cine, ha dado lugar, después de muchos análisis y de matices, a un sinfín de términos según el producto final y la tan mencionada fidelidad a la obra original.

Para Faro Forteza (2015), la adaptación viene a ser un resumen de la obra, y tiene que ver con la manera en que se lleva el texto a la gran pantalla (y no con otros aspectos como el género o la extensión de la obra). Entre las distinciones de la adaptación que hace este autor, se presenta, de manera escalonada, una adaptación que se asemeja mucho a la obra original y, a partir de ahí, otras denominaciones de adaptación que se van alejando progresivamente de esta, hasta llegar a la adaptación libre. Dentro de esta clasificación, distingue también los posibles motivos que llevan a los autores a alejarse de la obra, como puede ser centrarse en un tema específico de esta o ampliarla, entre otros. García (1990), por su parte, no ve creatividad en la adaptación. Para él, ha de ser un procedimiento de selección y transposición de términos desde la novela hasta el cine.

Pérez Bowie (2010) se apoya en los estudios de Gaudreault y Groensteen (1998) para hablar de los factores importantes que intervienen en la adaptación. Así, habla de obra original y de segunda obra, procedente de la primera, así como de los componentes que, indudablemente, tiene una obra original y que heredará, con modificaciones, la nueva obra. Surge entonces el proceso de transmediatización o transemiotización de la adaptación: “el ajuste de los elementos sonoros y/o visuales, tal caso es el que se conoce como “ilustración” o adaptación in praesentia: O1 se encuentra citada íntegramente en O2” (Pérez Bowie, 2010: 24), algo parecido a lo que Gaudreault y Groensteen (1998) denominan transescritura. Sin embargo, esto no es lo más habitual, sino “una reelaboración del texto de partida a partir del trabajo de reescritura” (Pérez Bowie, 2010: 25). El estudio de la adaptación solo es posible, pues, desde una perspectiva multidisciplinar.

En los últimos años se han hecho aportaciones significativas entre las que Gil González y Pardo (2018: 13-14) destacan

el avance de los estudios y la teoría de la adaptación al menos en dos direcciones fundamentales: [...] la que señala el desplazamiento del centro literario a una constelación descentrada integrada por narrativas literarias, musicales, escénicas, audiovisuales, gráficas y digitales; [y] [...] la que incide en la proliferación de prácticas intermediales y transtextuales que desbordan la adaptación puramente argumental entre obras para ofrecer reescrituras creativas (de carácter argumental, espacio-temporal, estético, hermenéutico, etc.) y expansiones transficcionales del texto –o el architexto– matriz en forma de se-cuelas, precuelas, spin off, serialización y otros fenómenos transmediales.

Cuando Sánchez Zapatero (2018) analiza la trascendencia de una obra y del personaje de Sherlock Holmes, en concreto, habla de un “continuo crecimiento, que implica un triple movimiento de imitación, transformación y expansión [...]” (2018: 97). En este caso, apunta el autor, la literatura ha dejado de ocupar la posición central que tenía antes en relaciones entre diferentes artes, para dar más valor a un personaje que se ve más allá del personaje literario, y cuya imagen ha sido creada, en parte, después de las diferentes transescrituras. Otros autores como Scolari (2013) y Jenkins (2003) también citan como elemento representativo del relato transmedial la expansión, esto es, que el texto se cuente a través de dos o más medios. A propósito de la narrativa transmedia, dice Scolari que “son historias contadas a lo largo de varios medios. Las historias más significativas tienden a fluir entre una diversidad amplia de medios y plataformas de comunicación” (Scolari, 2013: 53). Jenkins, por su parte, añade también como segundo elemento importante la participación de las audiencias. Grande Rosales y Sánchez Montes (2016) coinciden con estos autores al decir que la *transmedia storytelling* está caracterizada por “la dimensión performativa, es decir, la manera en la que los usuarios intervienen [...]. Este sentido difiere del concepto del mismo término entendido como transferencia de un medio a otro (traducción, adaptación o reescritura) concepto que tiene un amplio desarrollo en la tradición académica al uso” (Grande Rosales, 2016: 4).

Para comprobar si la terminología propuesta en los estudios de transmedialidad son compatibles con la expuesta por otros investigadores, Pérez Bowie (2018: 160), se centra, fundamentalmente, en los estudios de Zecchi (2011) y Leitch (2007). El primero hace referencia a la adaptación como “un fascinante tejido de intertextualidades y dialogismos, sin implicaciones jerárquicas, más allá de las simples correspondencias entre texto fílmico y su anunciado referente literario” (Pérez Bowie, 2018: 160-161). Así, Zecchi (2011) utiliza el término de cinematización y coinci-

de con Pérez Bowie (2018: 161) en que no prime la literatura sobre el texto filmico y, en la evolución de los estudios de adaptación, que tampoco prime la fidelidad o no a la obra original sobre el contexto y la recepción del resultado.

Sin embargo, y apoyando las teorías de Zecchi (2011) que apuntan a un vacío en los estudios sobre la ideología de las prácticas adaptativas, Pérez Bowie (2018) se propone profundizar en la adaptación como fenómeno transmedial “en la medida en que implica[n] la revisión de cuestiones que exceden su definición como “paso de un medio a otro” (2018: 161). Para ello, dirige la mirada, en primer lugar, al hecho de que “comparten valores y funciones equivalentes” (Pérez Bowie, 2018: 161), basado esto en la “influencia reversible” o, lo que es lo mismo “la capacidad del filme resultante de un texto literario para incidir en la posterior recepción de ese texto proponiendo nuevas interpretaciones y opciones de lectura” (2018: 162); y, en segundo lugar, a ampliar la adaptación a medios no literarios, como podrían ser los cómics o, incluso, las noticias.

Para relacionar la intermedialidad con los estudios de adaptación del otro autor mencionado más arriba, Leitch (2007), Pérez Bowie (2018) toma la clasificación hecha por este, que va desde aquellas adaptaciones en las que el texto original está muy presente y aquellas otras en las que apenas aparece. Destacan, pues, en esta clasificación algunos términos interesantes desde el punto de vista del caso estudiado, como puede ser la *analogía* que, como su propio nombre indica, se utilizaría si el parecido entre la obra literaria y la película fuesen tan sutiles que pudiesen pasar desapercibidos, como podría suceder con referencias culturales de una obra a otra, y la *alusión*, que englobaría la existencia de un texto dentro de otro y que, apunta, estaría presente en todos los textos. En este caso, Pérez Bowie afirma que pasaríamos de intermedialidad a “remedialidad (presencia indirecta de un medio dentro de otro), siempre que la referencia no sea exclusivamente cinematográfica.

Sin embargo, los trasvases van más allá del tema, en la fábula, cada vez más, hay una doble dirección hasta tal punto que “las películas de éxito son objeto de novelizaciones determinando que sectores de público cada vez más dependientes de los mensajes audiovisuales desarrollen un interés hacia la lectura” (2018: 176). Groensteen (1998) y Cascajosa (2006) coinciden en señalar la proliferación de los soportes narrativos y lo que tienen todos ellos es común: contar historias –dice el primero– y la ficción como elemento fundamental de entretenimiento en nuestros días –apunta la segunda– (Pérez Bowie, 2018: 180). No es de extrañar que, ante tal necesidad creada, la industria del entretenimiento abogue por ese reciclaje que ya se está produciendo y que, ante esta abundancia de materiales y disparidad de productos, sea tan complicado encontrar definiciones precisas y concluyentes.

### 3. Reescritura

Después de muchas investigaciones en el ámbito de la adaptación y de utilizar este término para hacer referencia a prácticas muy diversas, Pérez Bowie (2010) escribió sobre la necesidad de “clarificar ese conjunto de prácticas denominadas o no adaptaciones, dotarlas de una terminología más precisa [...]” (Pérez Bowie, 2010: 22). Es entonces cuando hace alusión a las reescrituras, especificando que, para que esta se produzca, en la adaptación ha de haber una reformulación del texto y un nuevo enfoque. En otras palabras, es útil su uso en aquellos casos de estudio de adaptaciones en los que el realizador transforma la obra original según sus ideales, además de tener en cuenta el nuevo contexto de la obra (Pérez Bowie, 2010: 227-228).

Pérez Bowie (2010) se propone como objetivo en la reescritura eliminar las fronteras entre los medios de ficción, con el consecuente reciclaje de materiales, esto se ha denominado transficcionalidad o transescritura, y ha hecho que se replanteen los criterios existentes en la adaptación, hasta ahora muy restrictivos.

Este autor analiza los términos de adaptación y fidelidad, y alude a lo complicado que resulta teniendo en cuenta que la adaptación toca la esencia de la obra y a que, además, hay un cambio de medio. Habla pues, de la reescritura implícita en este cambio de medio, ya que se está volviendo a contar la historia, lo que él llama “transposición” (Pérez Bowie, 2010: 39). Para él, la reescritura queda relegada a “aquellas operaciones sobre materiales precedentes que impliquen una intervención a fondo basada en una poética personal y, dotada, por consiguiente, de un cierto grado de reflexividad [...]” (Pérez Bowie, 2010: 39). Apoyándose en estudios de intertextualidad, Pérez Bowie define también la reescritura como

una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria –y no cómica– que puede ir desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición. La reescritura, por consiguiente, engloba tanto la imitación como la transformación genettianas (pues incluso las simulaciones más fieles modifican necesariamente el original al añadir información) [...] (Pérez Bowie, 2010: 48).

Para Pardo (2010), tanto la adaptación cinematográfica como la reescritura son formas de hipertextualidad y, por lo tanto, sinónimos, así, coincide con el anterior autor en utilizar el término de reescritura “para describir [...] los cambios en el contenido del hipotexto que proceden de una interpretación particular del adaptador” (Pardo, 2010: 63). Este autor propone usar solo el término de reescritura cuando se dé el caso de apropiación, que podría incluir un rechazo, una inversión o un punto de vista neutro. Además de la apropiación, propone otros dos niveles de transformación que son la adaptación y la revisión, la primera referida a transformaciones formales y la segunda a nuevas modificaciones que procedan de las anteriormente realizadas. En un trabajo posterior, este mismo autor junto con Gil González añade que “la reescritura nos sitúa ante la transformación del contenido de una obra sobre el eje de la diferencia. Estamos aquí ante el universo teórico de la versión, la transducción, e incluso la inversión o la bastardización creativas o creadoras” (Gil González y Pardo, 2018: 35).

#### 4. *Lupin* en la literatura

La primera novela de Maurice Leblanc, como tal, aparece en 1905 con el título de *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*. Esta incluye nueve historias cortas del personaje: *L'arrestation d'Arsène Lupin*, *Arsène Lupin en prison*, *L'évasion d'Arsène Lupin*, *Le mystérieux voyageur*, *Le collier de la reine*, *Le sept de cœur*, *Le coffre-fort de Mme. Imbert*, *La perle noire* y *Herlock Sholmès arrive trop tard*. Además de este primer recopilatorio, publica otro: *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, un año más tarde, y que contiene los títulos *La dame blonde* y *La lampe juive*. Aparte de estas, escribió otras tantas hasta 1939, no expondremos todos los títulos con el fin de no extendernos, pero sí mencionaremos algunos en próximos apartados para un análisis contrastivo.

Todas las obras tienen en común la narración de las hazañas de *Lupin* en diferentes lugares, así como al inspector Ganimard, que seguirá sus pasos para intentar atraparlo. Destacan también algunos escenarios particulares como los acantilados de Étretat, que han servido de fuente de inspiración no solo para Leblanc, sino para pintores de la talla de Monet.

Además de esos capítulos a los que haremos mención próximamente, merece una explicación más detallada el capítulo de *El collar de la reina* (*Le collier de la reine*), ya que parte de un hecho histórico en que se han basado tanto la versión literaria como alguna de las series que analizaremos. En dicho capítulo, se hace referencia a la legendaria estafa en la que se vio implicada la reina María Antonieta. Los joyeros de la corte Bohmer y Bassenge intentaron vender un collar de diamantes valorado en 1,6 millones de libras que les había sido encargado y no comprado. Esto llega a oídos de la ambiciosa Jeanne de Valois –condesa de la Motte– que, junto a su marido y a Rétaux de Villete como cómplice, engañan al cardenal de Rohan-Soubisse haciéndole creer que, comprando el millonario collar, obtendría los favores de la reina. Como sucede en la novela de Leblanc, el collar fue desmontado para vender los diamantes por separado. En la realidad, una reunión de los joyeros con la reina saca a la luz que la reina nunca compró el collar y que todo habría sido un engaño de los condes de la Motte para seguir viviendo por encima de sus posibilidades. Se dice que este asunto fue uno de los desencadenantes de la Revolución francesa puesto que, cuando esto fue conocido por la sociedad empobrecida de la época, unos años antes de estallar la Revolución, la monarquía quedó en entredicho ante tal despilfarro. Tan sonado resultó, que Leblanc no fue el único autor que se inspiró en este acontecimiento para narrar las aventuras de *Lupin*, también Alejandro Dumas escribió una novela con el mismo título.

Dicho esto, en la novela de Leblanc, se sospecha en un primer momento de una de las doncellas de la condesa de Dreux-Soubisse (quien sufre el robo en la historia) y de su hijo, Raoul. Dicha doncella, Henriette, es señalada por la condesa y relegada a una planta inferior, antes de ser despedida. A pesar de esto, y para gran sorpresa de la condesa, Henriette le envía regularmente cartas de agradecimiento.

Tras cuatro meses de investigación infructuosas, la policía archiva el caso suponiendo que los condes habían vendido el collar por necesidades económicas. Los de Dreux logran salir adelante gracias a dos herencias de familiares lejanos. Posteriormente, en una reunión que organiza el conde con gente de su entorno social, se encuentra un caballero (Floriani) a quien el conde había conocido recientemente y decide invitar. Este cuenta, haciendo referencia a Sherlock Holmes, cómo cree él que se perpetró el robo y desvela así, paso a paso, todo lo que la policía no fue capaz de resolver en su momento.

En cuanto al contexto de producción, las historias se desarrollan en Francia de principios del siglo XX, en torno a la alta sociedad francesa, que es el círculo habitual de *Lupin*. El protagonista no es descrito físicamente y, si en algún momento el narrador lo hace, es para desmentirlo líneas más tarde. En su posterior aparición en pantalla no será posible, claro está, este anonimato físico.

#### 5. *Lupin* en la televisión, años 1970

En la primera parte de este artículo hemos expuesto muchas teorías, casi todas basadas en la dicotomía novela / cine pero, como apunta Cascajosa (2006: 81) “la miniserie se ha convertido en el mejor formato para las adaptaciones literarias gracias a su extensión y flexibilidad temporal”.

Antes de comenzar a exponer la serie de los años 1970, cabe mencionar que esta fue la primera en Francia, pero no la única en el mundo; previamente, en 1960, se emitió en la televisión canadiense una adaptación de *L'Aiguille creuse* compuesta por 13 episodios de 28 minutos cada uno y, en 1961, en la televisión argentina, 17 episodios de una hora (Blaizeau, 2011); entre los años 1989 y 1990 se emite también “una serie de 12 episodios de aventuras inéditas de los años treinta [...]” (Leblanc, 2004: 93, traducción de la autora) titulada *Le Retour d'Arsène Lupin* y, entre 1995 y 1996, se emiten otros 8 episodios como *Les Nouveaux Exploits d'Arsène Lupin*. Además de la pequeña pantalla, la obra también ha estado en el cine en numerosas adaptaciones: desde cine mudo, de 1916 a 1920, años en los que “Hollywood adquirió los derechos de las novelas de Maurice Leblanc” (Leblanc, 2004: 93, traducción de la autora), hasta otras 6 adaptaciones de los años 1932 a 1962 en Francia y Estados Unidos con reconocidos directores de la época.

Volviendo a la incursión en la pequeña pantalla, en 1971 y entre 1973-1974, se emiten 26 episodios (13 por temporada), de 55 minutos cada uno. De la primera temporada, solo *L'arrestation d'Arsène Lupin* y *Le sept de cœur* coinciden con los títulos de los 9 capítulos de la novela de 1905. De la segunda temporada (1973-1974) sólo un capítulo de 13 coincide con los de la novela publicada originalmente, este es *Le Coffre-fort de Madame Imbert* y es el último emitido en febrero de 1974. No obstante, además de estos 3 títulos coincidentes con la novela original,

otros 7 coinciden exactamente con títulos de obras posteriores de Leblanc: *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès* (1907); *Le bouchon de cristal* (1912); *Les huit coups de l'horloge* (1923); *L'agence Barnett et C<sup>ie</sup>* (1928); *La demeure mystérieuse* (1928); *La femme aux deux sourires* (1932) y *Victor, de la brigade mondaine* (1933). Y otros 4 títulos de estos 26 episodios presentan una gran similitud con novelas del autor ya que han cambiado, simplemente, alguna palabra, casos de la conocida obra escrita *L'Aiguille creuse* (1909) que en televisión pasó a titularse *Le secret de l'Aiguille*; *La comtesse de Cagliostro* (1924), sustituida por *Les anneaux de Cagliostro*; *La demoiselle aux yeux verts* (1926), cambiada por el sinónimo *La fille aux yeux verts* y *Une femme* (1893), cuyo título alargaron a *Une femme contre Arsène Lupin*. Los 12 capítulos restantes hasta los 26 no se corresponden con ninguno de los títulos de Leblanc, aunque esto no quiere decir que las historias no estén basadas en las del autor.

Otro dato curioso, según los recogidos en Bevernage (2007), es que el orden de las adaptaciones cinematográficas no coincide con el orden cronológico de las novelas. Así, la primera temporada comienza con *Le bouchon de cristal*, escrita en 1912, continúa con *Victor, de la brigade mondaine*, de 1933, y sigue con la historia de 1907 en la que aparece Herlock Sholmès para, posteriormente, seguir retrocediendo en el tiempo hasta uno de los capítulos de la primera novela: *L'arrestation d'Arsène Lupin* (1907) y así sucesivamente.

De los capítulos mencionados previamente y que coinciden, total o parcialmente, con los títulos de Leblanc, solo tres son de la segunda temporada, y tampoco siguen orden cronológico: el capítulo 17 (o capítulo 4º de la segunda temporada) es *Le secret de l'Aiguille* (1909), el 20 es *La demeure mystérieuse* (1928) y el episodio 21, *Les huit coups de l'horloge* (1922).

El contexto de esta serie es, en general, el correspondiente a la época de su producción. No tenemos el equivalente del episodio del *Collar de la reina* para hacer el análisis contrastivo, pero sí el de *L'arrestation d'Arsène Lupin* (Décourt, 1971), que hemos tomado como ejemplo para analizar otros factores. En él, decorados, vestuario, coches y calidad visual son de los años 70. El actor que representa el papel de *Lupin* es un señor rubio de ojos claros y viste con esmoquin, capa y sombrero de copa, además de llevar un monóculo, como apareciera tradicionalmente en la portada de los libros de Leblanc. De modos refinados, vive en una gran mansión y se codea con la alta esfera de la sociedad.

Esta descripción del autor nos recuerda la definición de Faro Forteza (2015) de la adaptación como resumen de una obra y, en concreto, aquella que se asemeja mucho a la obra original. En este caso, no hay alejamiento de la obra literaria, ni el director ha pretendido centrarse en otro aspecto que no sean las historias escritas por Leblanc. El análisis de esta serie de los años 70 coincide también con la definición de adaptación dada por García (1990), para quien no había creatividad, sino una mera transposición de términos de la novela al cine. En efecto, el personaje es tal cual se describe o se dibuja en las portadas del libro. No obstante, no falta la introducción de los elementos sonoros y visuales que menciona Pérez Bowie (2010) en todo proceso de transmediatización, estos elementos sí que hacen, irremediabilmente, algo que evita el libro en todo momento y es darle una identidad visual a *Lupin*.

## 6. *Lupin* en Netflix, 2021

En 2021, se estrena *Lupin* en Netflix con una primera temporada de 5 episodios a la que sigue, en poco tiempo, la segunda temporada con otros 5, continuación de los anteriores. En la primera temporada, Assane Diop, el personaje protagonizado por Omar Sy, seguidor acérrimo de las aventuras de Arsène Lupin desde niño, decide utilizar sus artimañas y disfraces para esclarecer un crimen cometido años atrás en el que su padre, Babakar Diop, fue la víctima. Uno de los inspectores, también fiel lector de *Lupin*, detecta las similitudes y se sirve de esa guía para dar con él, aunque a lo largo de las dos temporadas se va creando cierta complicidad entre ellos y alguna vez le deja escapar. De hecho, aunque su apellido es Guédira, en varias ocasiones, Diop se dirige a él como Ganimard. Además de este policía, en la serie aparecen también el inspector Laugier y la oficial Belkacem, que trabajan en el caso a las órdenes del comisario corrupto Gabriel Dumont, quien, a su vez, trabaja para Hubert Pellegrini desde el año 95, momento en el que incriminaron al padre de Assane. La familia Pellegrini, encabezada por Hubert, el padre, cuenta también con la hija Juliette, totalmente ajena a las fechorías del padre, y la Señora Pellegrini, cómplice arrepentida. Más cercanos a Assane Diop están su hijo, que casualmente nace un 11 de diciembre, aniversario de Leblanc, y se llama Raoul, igual que *Lupin* en la obra literaria, y la madre del hijo, Claire. A estos se suma su amigo de la infancia, Benjamin Ferel, anticuario que ayuda en la sombra muchas veces a Diop.

Otros personajes que no aparecen en todos los capítulos pero que son, de igual modo, relevantes, son Fabienne Bériot, una periodista a quien Diop recurre tras conocer que en el pasado quiso desenmascarar a Hubert Pellegrini, y Philippe Courbet, un especialista en cuentas que, aparentemente, hará que Pellegrini se enriquezca aún más pero que, en realidad, ha sido contratado por Diop y Ferel. De hecho, el apellido es elegido por considerarlo bastante lupinesco, ya que Gustave Courbet fue uno de los que pintó los acantilados de Étretat. Esta es una de las muchas referencias que se hacen a *Lupin* a lo largo de la serie.

La primera temporada, aunque tiene como subtítulo *Sous l'ombre d'Arsène*, se basa en el capítulo de *Le Collier de la Reine*. A lo largo de los cinco primeros capítulos que la componen, se entremezclan el robo del collar y las pesquisas de la policía para intentar encontrar al ladrón con flashbacks al año 95, momento del primer supuesto robo por parte de Babakar Diop. Como en el libro, se cuenta la historia del collar, pero hasta llegar a las manos de la familia Pellegrini, en vez de los condes; también se habla de que lo robaron para vender las piezas, salvo que en este caso no es cierto y el cabeza de familia denunció falsamente un robo para cobrar un seguro millonario. Otra de las coincidencias con la novela es que la denuncia del robo es hacia alguien del servicio, y su hijo es quien resulta ser

*Lupin* (o Diop, en este caso basado en las obras de *Lupin* que, además, es el libro que le regala el padre, por cortesía de Anne Pellegrini). La esposa de Pellegrini es, a su vez, la que hace la donación anónima para hacerse cargo de la educación de Assane. Este hecho también guarda cierta similitud con el libro, ya que Henriette recibe anónima y regularmente una suma de dinero.

Aunque la primera temporada transcurre en torno al asunto del collar, hay referencias a muchas otras obras o, en consonancia con la teoría expuesta, alusiones, por englobar la existencia de un texto dentro de otro (en este caso, el libro en la versión televisiva). Por ejemplo, el segundo capítulo comienza con el arresto de Diop (*L'arrestation d'Arsène Lupin*); una vez Diop está en la cárcel intentando averiguar el mensaje que le envió su padre, logra encontrar el libro que le dejó con otro preso y ahí se mencionan los títulos de *Les confidences d'Arsène Lupin* y *Les exploits d'Arsène Lupin* (doble alusión). En el capítulo 4, en que aparece Fabienne Bériot, hay cartas encima de la mesa entre las que se encuentra un 7 de corazones, lo cual podría considerarse, nuevamente, como una alusión a *Le sept de cœur*. Este caso podría ser también una *analogía*, ya que, aunque hace referencia a uno de los títulos de Leblanc, para quien no conozca bien la obra, pasará totalmente desapercibida. *Les dents du tigre* y *813: la double vie d'Arsène Lupin* son, una vez más, alusiones a los títulos de *Lupin* mencionados en el siguiente capítulo, el 5, por Guédira. Dicho capítulo comienza en el tren, camino a Normandía para celebrar el cumpleaños de Raoul que, como mencionamos más arriba, coincide con el aniversario de Maurice Leblanc, el once de diciembre. No tiene título, pero tiene muchas referencias a *L'étrange voyageur*, no solo porque hay un viajero extraño que es uno de los matones de Pellegrini, sino porque se acaba sentando con ellos, como en el libro. Diop logra esquivarlo, como hace *Lupin*, y, además, menciona este capítulo de la novela. En el tren, Claire y Assane recitan juntos un extracto de *L'Aiguille creuse*: “En aval d'Étretat, la chambre des demoiselles, sous le fort de Fréfosse, l'aiguille creuse” (Bernard, Gélin et al, 2021). En cuanto al *813*, también aparece en varias ocasiones: Salvator813 es el usuario de Twitter que publica un vídeo que incrimina a Pellegrini, 0813 es también el PIN del teléfono de Guédira y el número de la habitación del hotel donde se aloja Pellegrini. En todos estos casos, seguimos asistiendo a ejemplos de alusión a la obra escrita que se van manifestando a lo largo de toda la serie, muchas veces en temas de actualidad, como redes sociales, que podrían tener como objetivo acercar la obra clásica al espectador.

En la segunda temporada –que esta vez se llama *Lupin*, sin subtítulo alguno– siguen sucediéndose alusiones a los episodios literarios del personaje: en el capítulo 2, Diop intenta saber si es su hijo quien le escribe un mensaje nombrando a Cagliostro. En el capítulo 4, se refieren a la señora que les proporciona los mapas para entrar en las catacumbas como *La dame blonde*: en efecto, es una señora rubia quien los ayuda, como en el libro, aunque la historia sea diferente. En el mismo capítulo, Diop envía un mensaje cifrado que Guédira resuelve como: “La lampe juive”. Con él, le insta a recuperar de entre las pruebas un candelabro con información comprometedor de quienes intentan inculparle. Guédira ya había dicho que, como *Lupin*, Diop no asesina, lo cual es algo que Leblanc subraya en varias ocasiones en su novela.

Además de todos estos elementos extraídos de la obra de Leblanc, hay otros muchos detalles, algunos son relevantes para iniciar la investigación policial, como los juegos de palabras de los nombres utilizados por Diop –Paul Sernine y Luis Perenna, anagramas, todos, de Arsène Lupin– y otros son meramente decorativos, como los gemelos en los puños de Diop y el cuadro del teatro, ambos de *Lupin*. También hay muchas referencias a la cultura francesa, empezando por los enfoques a obras de arte mundialmente conocidas –cuando ruedan en el Louvre–, el asunto del collar o la historia del museo de Orsay. Estos elementos externos a la obra de Leblanc podrían formar parte de una estrategia comercial, es decir, podrían haberse utilizado solo como decoración o ambientación de la serie.

El contexto de producción se presenta en una Francia del siglo XXI, sobre todo en París, donde se rueda mayoritariamente, salvo en los episodios del viaje a Normandía. Este emplazamiento sostendría también la idea del interés comercial, dado que directores como Gondry (en Vian, 2013) ya han mencionado que son conscientes del interés que suscita la capital francesa, sobre todo para un público extranjero. El lenguaje es, pues, de esta época, con mucho coloquialismo: “comme d'hab, j'ai pas la thune, beaucoup d'oseille, les blacks, bosser” y también *verlan*: “mon taf, pécho, chelou, flics” (Bernard, Gélin et al., 2021).

Otros aspectos culturales recogidos en los dos contextos temporales de esta versión son, por ejemplo, la diferencia de las matrículas de los coches desde 1995 hasta la actualidad, con la inclusión de las placas europeas. También tuvieron en cuenta los pestillos de seguridad manuales en la primera época, cuando Babakar se acerca al coche de Anne Pellegrini y ella lo baja, con miedo. U otros aspectos como el radiocasete noventero en la escena de la piscina, o la ambientación en la cárcel, que se puede comparar en los capítulos en que Assane va a ver a su padre y en los que es internado en ella de adulto, o bien los primeros móviles, como el que usa Claire cuando llama para decirle que está embarazada. Todo ello, claro está, dista enormemente del contexto de Leblanc en el que muchos de estos aparatos ni siquiera existían.

Un elemento importante de la contextualización en este siglo XXI ha sido la inclusión de las tecnologías. En primer lugar, Assane recrimina a su hijo que pase tanto tiempo con el móvil, porque a él le encantaba leer, a lo que el hijo responde que es normal, ya que antes no había móviles. Unos episodios más tarde, la madre de Raoul apunta, con sorpresa, que desde la lectura de *Lupin*, el chico prefiere leer a jugar con la consola. Gracias a los móviles y a las redes sociales, Diop puede citar a decenas de repartidores de Deli+Eat en el Jardín de Luxemburgo para crear confusión a la policía. Otros momentos en los que está presente la tecnología son la mención a Alexa (Circé en francés) en casa de Dumont; el *deepfake* que hace Diop del comisario con las imágenes extraídas de la casa; la localización del comisario por parte de la policía a través del móvil o la inclusión de los drones en la casa de Pellegrini para fotografiar documentos relevantes.

Culturalmente, el siglo XXI ha traído consigo una mayor importancia al bienestar infantil, entre otros. La manera en la que Dumont va a recoger a Assane cuando se queda huérfano es un elemento que, en la actualidad, afortunadamente, está mucho más cuidado. Este aspecto va mejorando con los años, también en la serie, y en el capítulo 7, la gala benéfica presentada por Juliette Pellegrini insiste en que las donaciones irán destinadas a “tous les jeunes de France, quel que soit leur milieu d’origine...”.

El primer episodio acaba con la frase “Je suis Lupin”, lo cual podría ser un guiño a los frecuentes “Je suis” (Charlie / Paris) tan populares para mostrar la libertad de expresión desde los tristes acontecimientos de Charlie Hebdo.

En cuanto al punto de vista racial, hay una integración que no se contempla en otras ediciones, con un personaje principal negro y dos policías magrebíes (Youssef Guédira y Sofia Belkacem), si bien es cierto que en las imágenes de 1995 los policías son blancos y que Pellegrini se refiere, más adelante, a Guédira como “el magrebí” con cierto desprecio, del mismo modo que eligió a Babakar Diop como chivo expiatorio. También dice, con sorna, frases desafortunadas, como “Il est malin comme un singe”, refiriéndose al mismo Babakar, o prohíbe a su hija, de joven, relacionarse con Assane aludiendo que “nous n’avons rien à faire avec ces gens-là”, pero esto es, probablemente, para marcar los aspectos negativos del villano de la serie.

El contexto en el que se ha escrito la serie de Netflix y, por lo tanto, el personaje, son de una época que difiere mucho de la del Lupin de Leblanc. En la época y en el marco actuales se insta a la inclusión de personas de cualquier género u origen racial. Así pues, es comprensible que Lupin sea un actor negro con una pareja trabajadora blanca –como era el Lupin de Leblanc– y con un hijo mestizo. Para marcar aún más el cliché francés, la mujer de Assane lleva en algunos capítulos un jersey blanco a rayas azules. A este respecto, desde las primeras imágenes de la serie, podemos ver la diversidad en los trabajadores del museo del Louvre; en la cafetería, donde hay dos parejas formadas por un hombre blanco y una mujer negra y por una mujer blanca y otra oriental; o bien en las imágenes del interior del museo durante la visita. Este aspecto se recoge, también, en las escenas de la subasta, en las que una señora oriental está sentada en la misma fila de Paul Sernine. Tras ellos, una pareja con rasgos exóticos y en las primeras filas una mujer negra. Con esto, los creadores podrían haber contextualizado la historia con un aire más actual en el que la interculturalidad esté recogida también en las esferas más altas de la sociedad.

En varios momentos de la serie se habla de “les blacks”. El primero de ellos es en la escena de la piscina entre Juliette y Assane, en 1995, cuando ella le pregunta: “C’est vrai ce qu’on dit sur les blacks? (Qu’ils savent pas nager)”. Assane le dice que no es cierto, como manera de desmitificar un supuesto cliché racista.

Cuando Assane se hace pasar por Sernine en la subasta y consigue el collar de la reina, el encargado de la subasta le dice que no esperaba a alguien como él, a lo que Sernine pregunta, entre sorprendido y molesto a qué se refiere. Él lo entiende como otra posible alusión a la raza, aunque finalmente se refería a “tan joven”.

En la escena en que Anne Pellegrini habla con Assane sobre la declaración de culpabilidad de su padre, menciona que el juez debía ser sensible a su situación social y familiar, al ser un padre soltero y senegalés. Assane responde que los acuerdos funcionan solo para “gente como ustedes y no como su padre” (negro, pobre). De hecho, en el colegio al que lo envían no hay alumnado negro y algunos compañeros lo tratan mal por ello. Tampoco lo trata bien, de adulto, el comisario, cuando Diop se hace pasar por informático. Dumont lo tutea y le pide sus papeles, Assane lo tutea de vuelta y lo tacha de racista: “Tes papiers, en plus ! C’est limite raciste”.

En el capítulo 6, que se desarrolla cuando Assane es niño, el vendedor de la tienda de violines se niega a alquilarle un violín a pesar de que un cartel en la tienda anuncia esa posibilidad y el protagonista, una vez más, le dice racista.

Así, y al contrario de lo que exponíamos en el análisis de la serie de los años 70, en esta sí que hay originalidad y un contexto muy adaptado a los tiempos; el protagonista, Diop, no es Lupin, solo se basa en sus aventuras. Hay, pues, una reformulación del texto y un nuevo enfoque, como en la definición de reescritura dada por Pérez Bowie (2010). Además, como este mismo autor decía, el director tiene en cuenta sus ideales y el nuevo contexto de la obra, como hemos comprobado en la actualización del vocabulario, la inclusión racial (desde un protagonista negro que nada tiene que ver con el Lupin de la serie o del libro hasta un Ganimard magrebí) o la inclusión de género (con mujeres policías), todo lo cual nos hace testigos de un cierto grado de reflexividad cultural para adaptar acorde con los nuevos tiempos. Los ejemplos que hemos visto, podríamos decir que van “desde las sucesivas metamorfosis de un mito [...] hasta la revisión de obras canónicas [...]” (Pérez Bowie, 2010: 45); “desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición” (Pérez Bowie, 2010: 48). Por consiguiente, consideramos la serie de Netflix una reescritura de manual, no solo por la nueva manera de presentar y actualizar a este mito literario, sino por incluir aspectos reivindicativos tan actuales como los de raza y de género. Todo esto guarda también relación con las “reescrituras creativas” apuntadas por Gil González y Pardo (2018).

Si Pérez Bowie (2018) y Zecchi (2011) resaltan, como ejemplo de la evolución de los estudios de adaptación, el hecho de que no prime la literatura sobre el texto filmico, ni la fidelidad a la obra sobre la recepción del resultado, esta serie podría considerarse todo un éxito, puesto que no hay más que visitar las librerías para saber que ha supuesto un resurgimiento en las ventas de las clásicas historias de Leblanc, lo que Pérez Bowie (2018) denomina influencia reversible.

Por último, encontramos también esa *alusión* que, según Leitch (2007) existe en todos los textos. Así, por extensión, podríamos estar ante un caso de remedialidad (por la presencia indirecta de un medio en otro). Como dice Pérez Bowie (2018) y como es el caso de esta serie de 2021, en estos tiempos la reescritura de las obras está a la orden del día y ayuda a que los mitos perduren.



## 7. Conclusión

Como hemos visto a lo largo del artículo, los estudiosos en materia de adaptación han dedicado mucho tiempo y muchos recursos a definir y unificar la terminología surgida de cada uno de los análisis. Sin embargo, parece que, cuanto más se estudia la adaptación, más terminología surge, diferenciando adaptaciones de obras literarias al cine o a cualquier otro formato, en todas sus vertientes de respeto de códigos y formas.

Los últimos estudios han arrojado importantes aportaciones en relación con la adaptación que, si bien complican un poco más la terminología existente, también aportan una visión más fresca y más clara frente a las nuevas acciones de la industria fílmica, pues tienen en cuenta la expansión de las obras y a su audiencia.

En el posterior análisis que hicimos de la obra de *Lupin*, de Maurice Leblanc, y de dos de sus incursiones en televisión (la de 1971 en Francia y la de 2021 en Netflix) nos hemos encontrado, respectivamente, con una adaptación y una reescritura de manuales: la primera recoge fielmente todo lo que sucede en la obra literaria. El personaje principal –aunque en la obra pasa más desapercibido físicamente, lo cual no es posible en televisión– viste como lo describe Leblanc y hasta lleva monóculo, de hecho, representa al personaje de *Lupin* y muchas de las historias contadas por el autor. En la segunda serie que analizamos, sin embargo, el protagonista tiene otra identidad, se trata de Assane Diop y, aunque es un fiel seguidor de las aventuras de *Lupin*, solo se basa en estas para esclarecer unos hechos, relacionados con su padre, ocurridos 26 años antes. A través de las aventuras de Diop, el espectador descubre, de diferentes maneras, a veces muy sutiles, muchas de las historias de *Lupin*, pero el personaje no deja de ser un individuo diferente a él. Asistimos, pues, en este caso, a una clara reescritura en la que los creadores se han basado en la novela para recrear sus aventuras en un contexto diferente, más actual –con la introducción de elementos culturales de este siglo– y, sobre todo, más inclusivo desde el punto de vista racial.

Por último, hemos enlazado este estudio con las teorías transmedia, puesto que están implicados varios medios, además de la reescritura creativa. Si estos últimos estudios se encargan de resaltar la cinematización y la evolución de las teorías de adaptación hacia la importancia de la audiencia, entre otros, la serie de Netflix es un claro ejemplo de esa evolución y de cómo, en la actualidad, se puede aumentar el número de lectores de una obra literaria gracias a una serie televisiva de éxito.

## Referencias bibliográficas

- Bernard, L., Gélín, H., Leterrier, L., & M. Saïd, (2021) *Lupin. Dans l'ombre d'Arsène*. Gaumont Télévision.
- Bevernage, N. et al., (2007) *Arsène Lupin: Intégrale* [En línea]. Annuseries. Disponible en: <https://www.a-suivre.org/annuseries/encyclopedie/series.php?p=guideepi/index&series=824&saizon=all> [Último acceso el 17 de abril de 2023].
- Blaizeau, F., (2011) *Tout Arsène Lupin* [En línea]. Disponible en: <http://arsenelupingc.free.fr/> [Último acceso el 17 de abril de 2023].
- Cascajosa Virino, C., (2006) *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Decourt, J-P., (1971) *L'arrestation d'Arsène Lupin* [En línea]. Disponible en: <https://watch.plex.tv/show/arsene-lupin/season/1/episode/4> [Último acceso el 17 de abril de 2023].
- Faro Forteza, A., (2015) *Películas de libros*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- García, A., (1990) *L'adaptation du roman au film*. Paris, I. F. diffusion - Dujarric.
- Gaudreault, A. & T. Groensteen, (1998) “Variations sur une problématique” in Gaudreault, A. & T. Groensteen, *La transécriture: pour une théorie de l'adaptation*. Colloque de Cerisy, Québec y Angoulême, Éditions Nota Bene y Centre National de la BD et de l'Image.
- Gil González, A. & P-J. Pardo, (2018) “Intermedialidad. Modelo para armar” in Gil González, A. & P-J. Pardo (eds), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges, Orbis Tertius, 11-38.
- Grande Rosales, M-A. & M-J. Sánchez Montes, (2016) “Posibilidades de un teatro transmedia. Narrativas transmediales” in *Artnodes, revista de arte, ciencia y tecnología* [En línea]. Nº 18, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5851119> [Último acceso el 16 de noviembre de 2022].
- Groensteen, T., (1998) “Fictions sans frontières”, in Gaudreault, A. & T. Groensteen (eds), *La transécriture*. Colloque de Cerisy, Québec y Angoulême, Éditions Nota Bene y Centre National de la BD et de l'Image, pp. 9-29.
- Jenkins, H., (2003) “Transmedia storytelling. Moving character from books to films to video games can make them stronger and more compelling” in *Technology Review* [En línea]. 15 de enero, disponible en: <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/> [Último acceso el 18 de noviembre de 2022].
- Leblanc, M., (1905) *L'arrestation d'Arsène Lupin* [En línea]. Je sais tout. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k1029766/f739.item> [Último acceso el 7 de septiembre de 2021].
- Leblanc, M., (2004) *Les aventures d'Arsène Lupin*. Adaptation de Laporte, M. Paris, Hachette.
- Leitch, T., (2007) “Between adaptation and allusion” in Leitch, T. (ed.), *Film Adaptation ans its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 93-126.
- Pardo, P-J., (2010) “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de ‘The turn of the Screw’)” in Pérez Bowie, J-A. (ed.), *Reescrituras fílmicas, nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 45-102.
- Pérez Bowie, J-A., (2010) *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, J-A., (2018) “En torno a la adaptación como fenómeno intermedial” in Gil González, A. & P-J. Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges, Orbis Tertius, pp. 157-184.
- Sánchez Zapatero, J., (2018) “Análisis de un repertorio transmedial: Sherlock Holmes en la pantalla” in Gil González, A. & P-J. Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges, Orbis Tertius, pp. 93-120.



- Scolari, C., (2013) *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, Deusto-Grupo Planeta.
- Vian, B., (2013) *L'écume des jours*. Édition limitée. Entretien avec Michel Gondry et photos inédites du tournage. Paris, Librairie Générale française.
- Zecchi, B., (2011) "Introducción. La adaptación multiplicada" in Zecchi, B. (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 19-62.