

DE LA CARMEN MARTÍN GAITÉ LITERARIA A LA FÍLMICA: LA AUTORA «CINEMATOGRÁFICA» EN SUS POSIBILIDADES AUDIOVISUALES

David LEA
Universidade de Vigo
ORCID: 0000-0003-4605-6539

Resumen:

Carmen Martín Gaite es cine y el cine es Carmen Martín Gaite, o esa es la premisa holística de la que parte este artículo. Dejando a un lado la generalidad, la parte concreta de la obra de la autora que se va a estudiar comparte la singularidad de haber sido adaptada al cine o a la televisión española. Por tanto, el objetivo aquí es demostrar, mediante el análisis comparatista de las obras textuales y audiovisuales, la pertinencia de la hipótesis planteada al respecto de esa presencia dualista desde la letra hacia el plano filmico y viceversa.

Palabras clave:

Adaptación. Cine. Literatura. Televisión.

Abstract:

Carmen Martín Gaite is cinema and cinema is Carmen Martín Gaite, or that is the holistic premise from which this article begins. Setting aside generalities, the specific works of the author that will be studied share the uniqueness of having been adapted into film

or Spanish television. Therefore, the goal here is to demonstrate, through a comparative analysis of the textual and audiovisual works, the relevance of the hypothesis regarding that dualistic presence from the written word to the film shot and vice versa.

Key Words:

Adaptation. Cinema. Literature. Television.

Carmen Martín Gaite (1925-2000) es una de las escritoras más significativas de las letras hispánicas a lo largo de la segunda mitad el siglo XX, como quedó demostrado con su galardón del Premio Príncipe de Asturias de las Letras en el año 1988. Sin embargo, y más allá de su obra literaria adaptada al medio filmico, sobre la que profundizará más adelante el análisis propuesto, los vaivenes entre la autora y la producción audiovisual se producen en ambas direcciones: por una parte está el eminente interés que la salmantina manifestó hacia el cine y la televisión y que se rescata tanto de sus menciones en la ficción narrativa como en sus artículos periodísticos y, por otra, la participación directa en el medio a través de sus labores como guionista o, incluso, como actriz, eminentemente en su obra adaptada, pero también en títulos como *Teresa de Jesús* (1984) *Celia* (1992) como guionista, *Inquisición y libertad* (1982) como actriz y el documental sobre su figura en *La reina de las Nieves* (2020).

En consonancia con todo esto, el estudio específico que aquí se propone incide en la presencia del cine en Carmen Martín Gaite, así como en la presencia de la autora en el medio. Estos son los dos polos sobre los que se va a erigir este artículo. Para ello, se tomará como objeto de estudio, fundamentalmente, su obra adaptada. Esta comprende los casos de la novela *Entre visillos* (1958), adaptada a una teleserie homónima (1974) de quince capítulos por Radio Televisión Española (RTVE) dirigida por Miguel Picazo; el cuento «Un alto en el camino» (*Las ataduras*, 1960), adaptado al filme *Emilia, parada y fonda* (1976) dirigido por Angelino Fons; y la novela *Fragmentos de interior* (1976), adaptada también a una teleserie homónima (1984) de cuatro capítulos para RTVE dirigida por Francisco Abad.

En este sentido, el objetivo último que aquí se propone es abordar la repercusión del medio filmico en la literatura de la escritora, señaladamente en sus recensiones periodísticas (Mateu Mur, 2014), y su impronta como literata en el campo audiovisual (Alemany, 1996; Bora, 1997; Gómez Villán *et al.*, 2019); lo que acabará derivando, como se va a demostrar, en una frontera difusa entre los dos espacios: la hoja y la pantalla (Fuentes del Río, 2018).

Análisis

La adaptación, como estudio tradicional de la transformación de lo literario en lo filmico, ha estado siempre sujeta a cuestiones teóricas en torno a la legitimidad de la obra adaptada en tanto esta mantenía sus niveles de fidelidad respecto al original. Esta discusión no encontrará aquí pertinencia alguna, dado que toda la obra filmica analizada se produjo con la autora en vida y, en algunos de los casos, con su rol acreditado como guionista, presuponiendo pues, una horizontalidad entre los dos objetos. El núcleo del estudio pivotará entonces sobre la actualización (Leitch, 2020; Murray, 2011) de la obra de la escritora, dado que las obras audiovisuales son posteriores en el tiempo, y sobre el resultado de esta (Hutcheon, 2006).

En este sentido, el análisis de la obra adaptada de Carmen Martín Gaite será sometido a la base de las consideraciones de José Luis Sánchez Noriega, que en el marco de los estudios de adaptación en España, defiende en su libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* un tipo de adaptación cinematográfica cuya importancia reside en su proceso mismo:

Proceso en el cual un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones, en la estructura —enunciación, organización y vertebración temporal—, en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes —supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialogizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones—, en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico (2000, 47).

Es decir, para el autor el proceso de adaptación se caracteriza por la mutación entre textos (el literario y el filmico), tanto en el contenido como en el continente, poniendo sobre la mesa los dos ejes de origen y destino: el texto literario y el filmico, respectivamente.

Esta interpretación de la adaptación como un proceso de análisis de omisiones y adiciones se enmarca en el primer tipo que propone Timothy Corrigan (2017), cuyo estudio se centra en cómo dos o más entidades, o textos en el caso de Sánchez Noriega, son reconfigurados en sus diferentes medios. En palabras del propio autor acerca de la actualidad de la teoría de la adaptación:

Contemporary definitions of adaptation have opened up the field in a variety of ways, extending its scope well beyond the case-study interactions that link a literary and a cinematic text to include, for example, adaptations of music, television programs, videogames, and the Internet, and concentrating, for instance, on the pressures of different historical periods and different cultural geographies as they shape these new adaptive practices (Corrigan, 2017, 31).

A esta perspectiva de la adaptación habría que sumarle otras dos: la adaptación como producto de ese mismo proceso, focalizada más en las condiciones y los medios que han llevado al resultado final del proceso, y la adaptación como un acto de recepción. Esta última es una teoría mucho más actual, que se centra en la perspectiva de cómo una persona que lee u observa una pantalla interpreta o reacciona ante la adaptación en relación con las asimilaciones de su propio bagaje cultural. Todos los agentes funcionan autónomamente como adaptadores en el momento en el que disfrutan o entienden la obra a través de sus diferentes consideraciones u opiniones. Sin embargo, si se traslada esta clasificación tripartita al mundo concreto de la adaptación cinematográfica, siempre van a surgir en el debate dos nociones reveladoras del proceso: la autoría y la fidelidad, las cuales a menudo parecen arrastrar a la disciplina a un juego dicotómico de

comparación entre dos textos inmutables en el que uno, el de base, siempre se mostrará más relevante y el otro, el de destino, sometido al primero por, una vez más, las reincidentes cuestiones de *fidelidad*.

El cine, en el caso de Martín Gaite, no será simplemente un medio de destino, pues este no dejará de aparecer en su propia literatura como elemento integrador de la ficción narrativa, ya sea como espacio físico o como séptimo arte.

***Entre visillos* (1974)**

Las menciones del cine y de las películas en la obra literaria *Entre visillos* hacen funcionar al cine como un elemento de ocio social sobre el que se articula la trama de la novela (Martín Gaite, 2015, 13; 67; 88; 162; 169). A su vez, deviene eje de transformación del carácter de los personajes femeninos, cuya evolución psicológica va desde la resignación sumisa a la voluntad masculina hasta su deseo de emancipación (Borau, 1997). Aquí, el medio filmico les da el motivo (los modelos de feminidad que se representan en las salas de la época) y la excusa (las salidas al cine en grupo de amigas) como vía de escape o punto de fuga de esa realidad opresora. Al mismo tiempo, Martín Gaite, en su función como espectadora a través de sus personajes femeninos también participa de esa emancipación, por tanto su recreación responde a una suerte de denuncia o disidencia frente al discurso imperante que acerca a sus lectoras a la misma experiencia (Gómez Vilán *et al.*, 2019).

La propia vivencia de la escritora como parte integrante de una audiencia cinematográfica, dado su interés y asiduidad en las salas, choca con su experiencia como guionista en la doble moral valorizadora. En palabras de Mónica Fuentes del Río, las «escasas fronteras» entre lo filmico y literario en Martín Gaite se deben a que «el cine es uno de los aspectos que forman parte de la teoría literaria o poética de la escritora», si bien cabría diferenciar a la Martín Gaite espectadora de la Martín Gaite guionista y de la Martín Gaite teórica (Fuentes del Río, 2018, 73).

De hecho Fuentes del Río señala que esa influencia del cine en la escritora, más allá de servir de preámbulo a su labor como guionista o de recorrer su poética como tropo reiterativo, ha influenciado su ficción en cuatro aspectos básicos: en su función de motivo temático, en su riqueza técnica, en su estilo audiovisual y en la reflexión filmoliteraria (74-83).

En efecto, si se extrae la tipificación al caso concreto de la novela del año 1958, sucede que todos esos elementos están presentes, a excepción de la reflexión cinematográfica. El motivo temático se presenta a través de los personajes que se dedican directamente al cine (el caso del novio de Julia) o de las continuas menciones del medio como actividad de ocio de las amigas y el continuo cambio de punto de vista según la focalización de los distintos personajes en los distintos capítulos o el predominio de la oralidad y la importancia del habla denotan la influencia filmica en la narración.

Más allá de la Martín Gaite literaria, que acarrea todo ese bagaje de lo cinematográfico en su escritura, está también la actriz. Curiosamente, en la adaptación para RTVE de Picazo, la escritora actúa de sí misma en el capítulo once. Para más regocijo de la audiencia, interpreta a la «chica rara» de su narrativa, recreando un personaje femenino efímero en el texto audiovisual y al margen de las mundanas divagaciones del resto del elenco. Es importante resaltar el carácter de chica rara, puesto que luego esto se convertirá en uno de los polos de estudio de su fenomenología literaria.

La novelista integrará a mediados del siglo XX un grupo de novelistas afectadas por la condición común de ser mujeres dedicadas a las letras españolas en una época en la que el estado español estaba sumido en la dictadura franquista, cuya obra se seguiría desarrollando en la transición hacia la democracia. En este contexto, mientras la presión social y política intentaba imponer unos ciertos modelos de comportamiento tradicionalistas desde la SFL (Sección Femenina de la Falange), estas autoras se rebelaban a través de su escritura (Alemany, 1996).

En el caso de Martín Gaite, algunas de sus protagonistas adoptan este rol de chicas raras (o modernas) ilustrado en el

devenir de sus acciones o el final de sus historias singulares. Estas, en clara oposición a los también recurrentes personajes femeninos de la solterona o la chica *topolino*¹, adecuadas a una vida «entre visillos», encerradas en sus hogares o ciudades-cárceles en las cuales se conformaban, frente a la huida de las chicas raras.

Los casos más destacables en la novela (y teleserie) concernida son los personajes de Elvira (interpretado en la serie por Charo López) y de Tali (interpretado por Inma de Santis). Tanto en el texto literario como en el filmico, la actitud contracultural de estas mujeres se define por una suerte de anticipación o modernidad para su tiempo que choca frontalmente con la actitud patriarcal del resto de los personajes. En el caso de ambas, su actitud insumisa se ve reforzada por la aparición del personaje de Pablo (interpretado por Fernando Hilbeck), si bien en el caso de Elvira lleva a un final más doloroso por la dinámica relacional tóxica que establece con él, mientras que Tali aprovechará la ayuda del profesor para buscar su salida del ambiente familiar opresor mediante la continuación de sus estudios y el desarrollo de una formación superior.

Por tanto, las «chicas raras» de *Entre visillos* dejan atrás el entorno familiar regido por unas normas sociales incapacitantes mediante el cuestionamiento e incumplimiento de estos mandatos a través de una actitud inconformista ante la vida; que en los dos textos, y significativamente en el audiovisual, se representa con las interacciones que ellas establecen con los espacios exteriores. Estos lugares de huida ante la opresión también a menudo sirven de puntos de encuentro con el personaje de Pablo, frente a los interiores agobiantes dominados por las relaciones familiares y sus ataduras (Martín Gaite, 2016, 608-609).

La segunda parte de emancipación sobre la que se teoriza acerca de la novela se focaliza en el personaje de Tali, al igual que en la serie (ilustrada como el personaje más joven), sin embargo no llega a alterar el comportamiento de sumisión (a excepción de Elvira) del resto de los personajes femeninos (dirigidos al

¹ Definida por el *Diccionario de la lengua española* como una chica de mediados del siglo XX: «Que seguía la moda, las costumbres y las actitudes del momento».

matrimonio como fin último), pues ella es la única que se sirve de la influencia de Pablo, como su profesor, guía y confidente para buscar la liberación.

Como resultado, al partir de la focalización en Tali en la novela, se llega, contrariamente, a la focalización en Pablo en la serie; o lo que es lo mismo, el punto de vista femenino se vierte en el masculino, obvio en los modos de relacionarse en los dos textos. Esto puede responder a la misma variación en la dirección, pues se pasa del texto literario escrito por Martín Gaite al texto filmico dirigido por Miguel Picazo.

No se trata, pues, de una idealización de lo femenino, sino de ilustrar la condición transformadora desde lo tradicional de la mujer casera hacia la calle como lugar emancipador. La rebeldía de la escritora reside en una transición espacial desde dentro hacia fuera, insertada en su novela homónima, pero más obvio aún en la serie, ubicada la cuestión femenina casi en la época de la Transición española. Por ese motivo, la teoría se construye entorno a la fenomenología de la mujer en el franquismo de posguerra, tema de su ensayo sobre los usos amorosos de la postguerra española en Martín Gaite (1987).

Ya dejando un poco de lado el contenido y pasando a la forma, esta adaptación responde a un modelo ajustado relacional, dado que sus quince episodios no distan demasiado de los dieciocho capítulos de la novela. Siguiendo el ejemplo establecido por Sánchez Noriega (2000), estaríamos ante una adaptación fiel, respondiendo al espíritu de la programación de la televisión franquista «novelas».

Existen transformaciones, por ejemplo en el segundo episodio, donde Pablo acude a la vigilia del difunto director Rafael, que es una traslación del capítulo cuatro del libro, pue en este se produce la escena del diálogo con Emilio en la calle, que en el episodio tres se desarrolla en un bar. Esto se debe, esencialmente, a que la grabación en exteriores en la serie está limitada (probablemente por cuestiones presupuestarias) y se rueda prácticamente íntegra en estudio.

En el episodio tres se mantienen las traslaciones en el cambio filmico (dinámica reiterada en toda la serie) de la

conversación sobre toros, pues en el libro se produce con el conductor en el capítulo anterior, mientras aquí sucede con la dueña de la pensión. Y, además, se añade una escena de la comida en la pensión con el personaje de Rosa/Rosemary (Mara Lasso).

En lo eminentemente metacinematográfico, cabe destacar también las continuas traslaciones u omisiones. Por ejemplo, la frase que Goyita (Gloria Cámara) pronuncia en el capítulo tres de la novela, se completa con una mención filmica: «te he echado tanto de menos... tanto como en las películas».

En el episodio siete se menciona la fuerza evocadora del cine; en el episodio nueve van al cine, donde pasan un nodo sobre embalses antes de una película de piratas, montando una escena descriptiva en el interior de la sala; en el episodio diez se aplica la supresión de personajes con el personaje de Luis Colina en la novela, que nunca aparece en la adaptación filmica (al igual que Miguel, solo nombrado por las cartas, frente a su presencia física en la novela).

Probablemente y como se comentaba anteriormente, debido a cuestiones materiales, la mayoría de las supresiones responde a escenas de exteriores (los paseos, los encuentros junto al río, etc.), pues la serie se ha grabado en un estudio y ello facilita todas las escenas de interiores (o exterior fingido).

Asimismo, existe muy poca variación ideológica y un fuerte conservadurismo en ambas obras pese a la distancia temporal de casi veinte años (probablemente debido a ser una obra literaria del primofranquismo y una obra audiovisual del tardofranquismo, cómoda al régimen y a los valores puritanos), hecho que se corresponde con la función de la propia escritora como coguionista y como propia intérprete dentro de la ficción. Es más, existe una tendencia continuada a omitir en la serie las escenas de la aparición de los soldados (la cuestión militar del régimen) con respecto a la novela.

En definitiva, el proceso que ha llevado a cabo Picazo con la adaptación de la novela de Martín Gaite, si bien muy sujeto a la siempre peligrosa noción de fidelidad (en este caso validada por la presencia de la propia escritora en la producción), ha servido para

actualizar el texto mediante la aportación de un proceso propio cuyo resultado claramente se dirigía a una audiencia nueva.

Esa actualización se observa, por ejemplo, en el tratamiento del discurso nacional-catolicista de posguerra, más acentuado en el texto literario por la proximidad temporal y su género neorrealista, más alejado de la actitud denunciadora del realismo social. La serie, ya en los años setenta, no podía seguir siendo un mero testimonio de la situación socio-política y opta por focalizar el relato sobre la realidad social europea de la época (significada en Pablo) y el ansia de emancipación femenina, ya iniciada por la Generación del 50.

La opresión tripartita del franquismo sobre la mujer de la que la novela da fe: matrimonio, hogar y maternidad, se erigía sobre el organismo familiar como garante de un canon cuya digresión suponía ganarse la etiqueta de «chica rara»; la misma que se reivindica en el relato filmico. En consecuencia, el tripartito pasaría a convertirse en: modernidad, conciencia y libertad.

Emilia, parada y fonda (1976)

El relato «Un alto en el camino», integrado en la antología *Las ataduras*, 1960), es adaptado al filme *Emilia, parada y fonda* (1976), dirigido por Angelino Fons. El capítulo relata la breve parada de Emilia en Marsella en un viaje en tren a Milán con Gino y su hijo Esteban (hijastro de ella). En la ciudad francesa se encuentra con su hermana Patri y el breve reencuentro se resume en lágrimas y recriminaciones mutuas: la censura de Emilia (en palabras de Gino) de la conducta como mujer de Patri y la denuncia de esta del abuso y el control de Gino sobre su hermana (Martín Gaite, 1998, 52-60).

La brevedad de este episodio contrasta con la amplitud del caso de estudio anterior, donde se proponía una narración multifocal que en su conjunto reconstruía al modo costumbrista la vida de un grupo de mujeres jóvenes en una ciudad de provincias (Salamanca) y sus ansias de sumisión o emancipación pivotando en torno a la extrañeza causada por la irrupción de un *extranjero* (Pablo, retornado de la Suiza germanófona). Aquí, la historia se

centrará en el personaje de Emilia y sus disputas ético-morales respecto de su responsabilidad limitante como madre sacrificada y esposa obediente frente a una vida de libertad, significada en su hermana.

No obstante, la adaptación de Fons (1976) es limitadora y expansiva, pues el director opta por reducir el encuentro entre las hermanas del texto literario al breve inicio del filme, para luego construir el resto de la trama filmica sobre una historia más allá del episodio entre Emilia y Patri. La cinta la reconstruye la vida de la protagonista desde su infancia (en la que Emilia es Ana Belén), pasando por su relación marital con Joaquín (Paco Rabal), su pasión por Jaime (Juan Diego), hasta un *affaire* con un hombre francés llamado Claude (Georges Mansart). Esta elección de vida contrasta con la opresión ejercida por el puritanismo de su tía (Pilar Muñoz) tras el abandono del hogar familiar de su hermana (María Luisa San José).

El concepto de *adaptación expansiva* responde a la honda variación en términos de desarrollo de la trama sobre la historia de base del texto literario de Martín Gaite. Este primer relato pivota en torno al breve encuentro en una terraza de las hermanas Emilia y Patri, pero este pequeño argumento sirve de dinamizador para la disertación sobre varios temas: la rutina, la comunicación, la libertad o, como en el caso anterior, la importancia de los espacios (Lluch, 2011). El primero remite al mundo opresor que ampara a la protagonista, situada en su responsabilidad (auto)impuesta como madre de familia (adoptiva) ejemplar y esposa sumisa. El segundo establece la dicotomía entre la imposibilidad de la comunicación verbal entre Emilia y Gino y el caso opuesto en la relación de las hermanas. El tercero se simboliza, precisamente, a través de Patri como el sueño irrealizable de libertad de Emilia. Y el cuarto reúne todos los anteriores en la carga análoga de los espacios: la opresión del interior del tren frente a la ventana de este como punto de fuga o el espacio exterior en el encuentro de las hermanas.

Por su parte, el texto filmico expande el argumento, dota de un relato de pasado a Emilia, eminentemente a través de la incorporación del personaje opresivo de la tía Ignacia, que explica la deriva de las dos hermanas y el dualismo puritanismo

/liberalismo (Fons, 1976, 00:34:27). Además, se opta por hacer una versión en la que Emilia decide experimentar esa otra vida con el desarrollo del relato orientado hacia sus aventuras amorosas. Aquí el expansionismo llega también a su *affaire* en Francia, que tiene su lógica por la localización de su hermana en el país, al igual que en el original (01:21:27).

Las metamenciones cinematográficas se producen en los minutos: 00:09:01 (Fons, 1976), donde se muestra una escena en una sala de cine en la que aparece la joven pareja formada por Emilia y Jaime haciéndose arrumacos y viendo una película; en el 00:19:20 (Fons, 1976), donde sale la acción de una cena en familia conformada por el matrimonio de Emilia y Joaquín y su hijo Esteban frente al televisor encendido; en el 00:22:11 (Fons, 1976), en cuya escena Emilia mira una película en el televisor, paradójicamente se trata de cine francés y, por ende, mucho más explícito en el tratamiento de las relaciones afectivas, lo que evoca en ella el ansia de libertad y la liberación de las pasiones. De hecho, el cine erótico francés retorna en la cinta ya con Emilia en Francia (Fons, 1976, 01:20:48) y durante la conversación sobre cine con Claude (01:24:50). Lo curioso de estas cinco metamenciones es que estructuran claramente el organigrama amoroso de Emilia y su evolución temporal: los años de juventud con Jaime, la rutina adulta con Joaquín y el desenfreno con Claude.

Más allá de los textos literario y filmico, un tercer elemento intermedial cobra cierta relevancia también en este relato. Se trata de la importancia de la banda sonora original del filme, que al inicio de los créditos de la cinta suena de fondo. No es una cuestión baladí, pues además de la construcción ambiental de la trama, también tiene su repercusión en la cuestión intracinematográfica. Esto es debido a que el tema interpretado «Así sea», corre a cargo de la voz de Ana Belén, que a su vez es la protagonista de la película y la figura sobre la que se erige todo el argumento.

Tema compuesto por Luis Eduardo Aute:

*Cada mañana veo en el espejo
la víctima inmolada que se ríe de mi sonrisa.
Descubro huellas del paso del tiempo,
la carne que me informa
es una forma que me aniquila.
Y así sea, y así sea.*

*La jaula en la que yo misma me encierro
protege las raíces de mi cobardía en un tiesto.
Me gasto en las cenizas de este infierno,
cenizas tan sagradas
que maldicen todo mi cuerpo.
Y así sea, y así sea.*

*Y así mi agónica naturaleza
despacio va cumpliendo su enfermiza sed de holocausto,
atenta aún a inútiles esperas
que maten esta muerte,
único amante vivo en mis brazos.
Y así sea, y así sea.*

El tema, en definitiva, completa el proceso en una recepción acústica por parte de la audiencia que resume su sentir.

Fragmentos de interior (1984)

La novela *Fragmentos de interior*, estructuralmente, se divide en dieciséis capítulos frente a los cuatro episodios de la serie de RTVE, lo que ya, en una primera consideración superficial, indica la presencia de fuertes compresiones y alguna traslación argumental en el proceso adaptativo. Hay que recordar que el texto literario se publica a mediados de los años setenta en los comienzos de la Transición en España, mientras que el texto filmico se estrena ya mediados los años ochenta y es la segunda

producción audiovisual en color de un texto de Martín Gaite, tras *Emilia, parada y fonda*.

En términos de puro contenido, esta adaptación de Francisco Abad (1984) no es fiel en su sentido estricto ni tan ajustada como el primer caso, tampoco tan libre ni expansiva como el segundo caso; sin embargo, esta está focalizada en el personaje de Luisa (Emma Suárez) que, al igual que en la novela, es la chica de hogar que ejerce de contrapeso al personaje de Agustina (Analía Gadé). Esto causa una cierta oposición a la trama novelística, pues en ella esta última es la protagonista ausente que es reconstruida por las voces de los otros personajes.

La historia, entonces, se construye en torno a los traumas de este personaje, pero raramente a través de su propia voz, sino más bien desde las vivencias de las otras personas que se relacionan con ella. Este subtexto está al amparo de la trama superficial, en su primera lectura, del tránsito de Luisa desde su realidad rural en el pueblo a la vida agitada en el ámbito urbano. La cinta pondrá este viaje y la transformación de la joven en primer plano, mientras la historia de Agustina pasará a un segundo plano menos relevante.

En esta adaptación, uno de los elementos metafílmicos que reconocen la propia traslación textual se produce a la media hora del primer episodio del conjunto serial, donde se muestran las furgonetas de la TVE (Televisión Española) para la producción de series en rodaje. El motivo para insertar esta autorreferencia es la evocación que Luisa realiza de Gonzalo (su primer amante). Este añadido fílmico se produce de la mano de una traslación que se sucede al final del segundo capítulo de la novela, que finaliza con las palabras «Gonzalo [...] Gonzalo» (Martín Gaite, 2010, 26).

El prefijo *meta-*, que se ha repetido en los tres casos de estudio a propósito de estas referencias o menciones, cobra mucha relevancia en las consideraciones de Thomas Leitch (2022) sobre la adaptación, pues para él constituye una disciplina más allá de la

disciplina, con una perspectiva más allá de la perspectiva o incluso un texto más allá del texto².

La adaptación traslada, transporta y mueve las historias más allá de sus lugares, épocas, sociedades o períodos de desarrollo, hecho que se repite en los tres textos literarios de Martín Gaite respecto de sus homólogos filmicos. El autor subraya la importancia de «to treat adaptation more seriously as a [...] meta-genre» (Leitch, 2015: 18). Sin embargo, como se puede observar con el estudio de los casos planteados, la adaptación es capaz además de realizar ejercicios de autorreflexión dentro del marco cinematográfico con los casos paradigmáticos anteriormente descritos.

Como dato curioso, al lado de esta continua recurrencia en lo metafilmico, sucede que en segundo episodio de la serie (Abad, 1984, 01:01:54), también se emplea el recurso de lo metaliterario: la novela aparece representada dentro del filme; el filme, que a su vez, adapta a la propia novela. Esto se simboliza mediante el dato de que la novela del personaje de Diego (Carlos Ballesteros) se titula *Fragmentos de interior*, estableciendo la relación extradiegética entre el texto literario, el texto filmico, la autora real, el personaje intrafilmico y, en definitiva, la novela en su conjunto.

El cine vuelve a irrumpir en esta obra (la literaria y la filmica) como elemento de disrupción, pues es la ambición del personaje de Gloria, la pareja de Diego, y la profesión de Pablo Valladares (director de cine), amante de Gloria. Pero la mención no se para ahí, porque el personaje de Luisa reconoce en el capítulo seis de la novela que participó como extra en películas del oeste en el pueblo. De hecho, a lo largo de todo el capítulo se debate sobre la idea filmica y los prejuicios en torno a esta, sobre todo los concernientes a las actrices. Ya en el capítulo nueve, la película de Pablo y el papel de Gloria en este irrumpen en una suerte de subtrama textual.

² Idea defendida en la comunicación «The Ecstasy of Adaptation», el 1 de febrero de 2022 dentro del congreso online *Adaptation Without Borders*, organizado por Eckart Voigts, Technische Universität Braunschweig.

La serie, por su parte, se recrea mucho más en la subtrama del romance entre los personajes de Agustina y Víctor (Fernando Cebrián), dedicándole gran parte del tercer episodio, mientras que esto solo se da a entender sutil y escasamente en la novela. El texto literario está mucho más orientado, dentro de esta disfuncionalidad de las cuitas amorosas, hacia la trama principal de la relación infructuosa entre Luisa y Gonzalo que, a su vez, es dejada algo más de lado en la serie.

Pese a todas estas desavenencias entre ambos textos en la construcción de sus tramas, al final ambas culminan con el suicidio de Agustina. La novela, al igual que la serie, llega a su clímax con la desaparición del personaje que recorre transversalmente las dos historias desde su alargada sombra.

En suma, el proceso adaptativo presenta un texto filmico muy próximo a su homólogo literario; no obstante, no se trata de un procedimiento fiel ni ajustado, sino más bien de una actualización del relato que responde a supuestos distintos en el objetivo de la construcción de las tramas.

Martín Gaite propone un texto novelístico recorrido por una figura, la de Agustina, perseguida por sus fantasmas del pasado. No es un personaje frontal, pero sí central, no dinamiza la acción, pero su presencia es el motor de actuación del resto de personajes que se mueven por su fuerza evocadora. Su lugar como foco de la historia probablemente tenga que ver con la correspondencia con la propia autora. Agustina representa a una mujer de mediana edad que coincide con la de Martín Gaite y esto se constata con ese gusto particular de ambas por el arte cinematográfico. Del otro lado, la cinta, aparecida una década más tarde, en otro contexto político y ante otra audiencia, se centra en una joven Luisa, todo pivota alrededor de ella y de sus peripecias, como la de muchas jóvenes de la época que se identificaban, en su recepción, con ese tránsito liberador: de lo rural a lo urbano, de la infancia a la adultez o de la idealización romántica a la realidad.

Carmen Martín Gaite telespectadora vs. guionista

Ana Mateu Mur (2014) es defensora de la idea, a partir del estudio de los cientos de artículos de prensa de Martín Gaite, de una relación «compleja» de la autora con el medio audiovisual, concretamente, de un cierto «recelo ante la televisión» (Mateu Mur, 2014, 137). En breve, su desprecio por la televisión como elemento disociador y absorbente en los hogares chocaba con el entusiasmo de la escritora en su labor como guionista o «el odio radica en la falta de reflexión [de la televisión]. El amor por los medios aparece cuando la escritora se siente implicada en ellos» (145).

Esta idea también es resaltada por Mónica Fuentes del Río (2018), dado que ese desprecio hacia el caso concreto de la televisión en Martín Gaite como telespectadora se opone frontalmente a su implicación con el medio audiovisual. Ya sea como guionista, que implica su participación no pasiva en el proceso, como crítica especializada en sus ensayos o como espectadora cinematográfica, que para la escritora implicaba una relación activa con el filme.

Esta dicotomía, consistente en el desprecio de lo primero frente al entusiasmo en lo segundo, recuerda a una doble moral similar a la del cineasta griego Costa-Gavras, salvando las diferencias de que el odio evoluciona desde la televisión al *streaming*, pero con el mismo cinismo desde el que se critica el consumo frente a la producción. Pues, al final, ambos han producido (una para la televisión y el otro para plataformas de *streaming*) desde una opinión de superioridad contradictoria.

La línea discursiva más dura que expresa el cineasta griego asimila las plataformas de *streaming* que, según él, «no son proyectos culturales, solo financieros. Han hecho que el cine pierda toda su magia, algo que ha rematado el cierre de las salas durante el coronavirus» (Llanos Martínez, 2022, párr. 1) con una suerte de apocalipsis del cine tradicional de salas. Es más, las acusa de preocuparse únicamente por sus intereses económicos y empresariales y por no ofrecer proyectos culturales o artísticos de

calidad. Paradójicamente, ante la realidad del dominio que ejercen estas plataformas en el medio, el director se debate entre los pros y los contras de estas con la siguiente reflexión:

Solo es un intento. Primero tengo que resolver la pregunta de si una serie puede llegar a ser arte, como lo es el cine. Por otro lado, soy consciente de que esas plataformas tienen la capacidad de llegar a miles y a millones de personas. Y, teniendo en cuenta que los espectadores ya prácticamente no tienen salas de cine a las que ir, esta fórmula quizás es una buena alternativa. Pero antes tengo que encontrar la respuesta a mi pregunta (Llanos Martínez, 2022, párr. 1).

Aquí es donde llega la contradicción. Aunque, por un lado, en una primera reacción ante el auge del *streaming* Costa-Gavras se muestra contrario a su pertinencia como medio y utilidad como difusor cultural, empleando el mismo argumento de Martín Gaite sobre la magia del cine y las salas de proyección; por otro, en una segunda mirada se abre a la posibilidad de la reconsideración del formato serie como producto artístico asimilable al cine. De hecho, termina su reflexión con un tercer argumento final más aperturista, en el cual habla de la pertinencia del medio en lo referente a su capacidad de difusión entre la audiencia y la supuesta escasez de salas físicas. Este cambio de visión sobre la utilidad de las plataformas viene motivado, seguramente, por la intención del autor de adaptar al formato serie la trilogía *9* del novelista francés Marc Levy, compuesta por los títulos *C'est arrivé la nuit* (2020), *Le crépuscule des fauves* (2021) y *Noa* (2022).

En el caso concreto de Martín Gaite, como ya han argumentado Mateu Mur y Fuentes del Río, los motivos son muy semejantes a los del director griego. Esa jerarquización de las artes, en lo particular de la televisión frente al cine, peca del prejuicio de superioridad o elitismo y cae en su propia contradicción al salvar al medio una vez este la encumbría como guionista (es decir, elemento productor) de esa misma televisión. En definitiva, el odio da paso al amor cuando la conveniencia del medio sirve al arte de los autores implicados en el proceso. Entonces, la pregunta que se

vuelve pertinente sería si tanto a uno como a otra les disgustan (como telespectadores) sus propios productos de consumo televisivo, cuya respuesta muy probablemente consistiría en ambos casos en un silogismo ambiguo.

La adaptación en sus posibilidades audiovisuales

El presente análisis de los estudios de casos filmicos derivados de la obra de Martín Gaite ha venido a demostrar lo innecesario de jerarquizaciones artísticas o imposiciones de fidelidad entre los textos relacionados. La importancia de la deriva audiovisual de la obra de la autora reside pues en el propio proceso adaptativo, en las actualizaciones del producto que se traslada a una audiencia distinta del público lector o más moderna e, incluso, de su recepción en las distintas épocas.

Así pues, el modelo se acerca a los preceptos establecidos por Linda Hutcheon (2006) sobre cómo las personas que consumen y se relacionan con los productos encuentran en el ejemplo audiovisual (o también textual) su realidad integral y unificadora en un solo medio. Además, con relación a las consideraciones entre el texto original, fuente o de base y texto adaptado, reproducido o de destino, Hutcheon insiste en utilizar las denominaciones *texto previo* y *texto adaptado*, en tanto que así se evita caer en los prejuicios jerárquicos, logofílicos o de prestigio de la literatura (Stam y Raengo, 2004).

La especialista en adaptación, asimismo, ahonda más en la cuestión de la interactividad de los diferentes modos de relación de la persona consumidora con el producto, la cual adquiere una dimensión holística respecto de la categorización de la autora. Si como bien se explicaba en líneas precedentes, la recepción de la audiencia es significativa, esta también puede responder a una división en tres tipos diferenciados de compromiso con las historias: el modelo narrativo que apela a la imaginación de quien lee, el modelo representativo que apela a la percepción de quien mira o el modelo participativo que apela directamente a la inmersión de quien juega.

Esta distinción facilita la percepción entre tres tipos aislados de productos como son la literatura, el cine y los videojuegos. Sacando de la ecuación al tercer tipo que en este caso no se aplica, los dos anteriores evocan maneras de relacionarse con el producto distintas, lo que al final repercutirá doblemente en el proceso adaptativo: por una parte el lenguaje empleará otras herramientas (visuales) para captar esa percepción y, al mismo tiempo, la propia recepción del público consumirá la historia en su ejercicio productivo de realidad audiovisual. Lo curioso de Martín Gaite es que estos roles, en su caso particular, son intercambiados, pues a la vez participa de las tareas de escritora, guionista y telespectadora; lo que acaba favoreciendo una inmersión total de la autora, convertida en escritora filmica y audiencia televisiva través de los modos de interactuar con sus historias. Pero, además, añadido a los modos narrativo y participativo, también actúa el modo representativo desde el momento en que el medio permite su intromisión como creadora más allá de lo meramente literario.

Elevar de la figura de un texto original primario, frente a una supuesta deformación en sus consecutivas réplicas y, consecuentemente, fundamentar un papel central a la cuestión de la fidelidad, resulta un lastre histórico del campo de estudio de la teoría de la adaptación durante el siglo XX y aún presente en algunos casos durante el siglo XXI. Los trabajos aquí realizados por Picazo, Fons o Abad no tratan de replicar al detalle la obra de Martín Gaite, sino de actualizarla para una audiencia nueva que va a consumirla ya sea mediante la televisión o el cine. En este sentido, *Emilia, parada y fonda* es Ana Belén y *Fragmentos de interior* es Luisa, frente a las Emilia y Agustina de Martín Gaite.

José Luis Sánchez Noriega (2000) se plantea por qué existe esa necesidad de adaptar textos literarios al cine, a lo que da diversas respuestas: el reconocimiento y prestigio cultural, sobre todo en casos de las adaptaciones de grandes clásicos; el asegurarse un éxito comercial adaptando obras que el público conoce y consume; la divulgación de ciertos textos literarios; la reformulación de los mitos clásicos o incluso una forma de recontar la historia.

Otra de las preguntas que el especialista español se hace sobre la adaptación es por qué es posible la comparación entre medios, o, en su caso, de textos; a lo cual indica que el marco teórico ideal para el estudio comparativo es el de la narratología, ya que ambos textos, el filmico y el literario, se organizan en torno a elementos discursivos que articulan el relato (personajes, acción, espacios, etc.) y en ambos se cuenta una historia. Si se plantea la misma pregunta respecto de los ejemplos ofrecidos anteriormente, se observa que esa posibilidad en la comparación sigue siendo posible, pues en el caso de la obra de Martín Gaite, se ha visto cómo esa creación literaria funcionando como texto base o de origen mantiene, tanto en el discurso como en la historia, la forma del relato y por lo tanto es asumible para el medio cinematográfico adaptarlo o guionizarlo.

Esta caracterización coincide parcialmente con la definición de Hutcheon (2006) de la adaptación como proceso y como producto, en tanto que la reformulación y la forma de recountar la historia que nombra Sánchez Noriega se integrarían en el proceso definido por la autora: la replicación frente a un texto previo adaptado y que ve cómo su producto se consolida en la recepción por parte de un público particular en su contexto concreto. Sin embargo, las cuestiones de prestigio a las que alude Sánchez Noriega encuentran su contestación por parte de Stam y Raengo (2004) y la vulgarización del medio cinematográfico debido al prejuicio en la consideración de este como un arte secundario o inferior respecto de las obras adaptadas.

No obstante, tanto Hutcheon (2006) como Stam y Raengo (2004) o el mismo Leitch (2004, 2007) y teniendo en cuenta que se ha superado la eterna cuestión de la fidelidad, defienden que no existe una búsqueda de reafirmación del medio utilizando grandes obras de la literatura, sino una transformación o transposición de la historia al estilo y dinámicas del medio propiamente filmico. Esto encuentra su lógica en los casos analizados, pues la traslación de los textos literarios de Martín Gaite a los textos filmicos ha supuesto una adaptación del estilo textual a la dinámica audiovisual. La propia Martín Gaite ha participado de ello en su

entusiasmo como guionista, transformando su escritura al modelo propio que demandaba la RTVE.

Se puede observar que la razón principal de su proceso de adaptación es la búsqueda de un espacio cultural televisivo dirigido a una audiencia que, o bien conoce estas historias desde el medio original del que proceden, el del dominio literario, y que efectivamente se consumen, como es el caso de las novelas; o bien las va a conocer de otra forma, a través del arte filmico. Del mismo modo, se infiere también que el proceso no responde en ningún caso a consideraciones de prestigio o jerarquización de un medio sobre el otro, sino a la reformulación de un producto cultural que funciona en sus diferentes aplicaciones y coordenadas mediáticas y crea sus propias constelaciones de consumición.

El mismo caso se plantea para las adaptaciones que figuren en el imaginario del gran público cinematográfico. Adaptar estos elementos al cine podría asegurar un cierto éxito comercial. Sin embargo, el objetivo nunca ha sido ese, pues, indudablemente, el modelo propuesto no gozaba de unas particularidades concretas más allá que las de divulgar la obra de Martín Gaite y encontrar su hueco en el lenguaje cinematográfico.

Si se retoman los ejemplos analizados, el fenómeno constata que en los tres casos se posee un texto previo literario ilustrado en todos sus tipos con la obra de la autora salmantina. No obstante, tanto en uno como en los otros, la autoridad del personaje central femenino supera sus contextos literarios y se reafirma en su singularidad cinematográfica, donde alcanza una identidad propia y alejada de sus primeras formulaciones (véanse Luisa, Emilia o la propia Tali).

Pese a que son modelos en los que existe una narratividad explícita y literaria previa, se puede dar el caso de que el material para adaptar presente una extensión demasiado escueta como para dar salida a un guion cinematográfico promedio. Ese es el supuesto, por ejemplo, de uno de los casos de estudio: *Emilia, parada y fonda* de Fons, a partir del relato corto de Martín Gaite. En casos como este, el cineasta se encuentra ante la disyuntiva de cómo proceder con el proceso adaptativo, pues puede optar por fusionar el contenido con otro semejante, generalmente de la

misma autora y en el mismo formato de relato breve, o puede optar por extender la trama o el contenido; opción más dificultosa pero, a la vez, más original y que es por la que optó Fons.

Según Josep Martínez Ollé (2004), experto en literatura española, existen cinco tipos de adaptación para lidiar con el fenómeno de la extensibilidad: la que mantiene el contenido, la que alarga el contenido, la que mezcla varios textos, la que incorpora varios textos sin fusionarlos y la que mezcla unos y otros no. La cinta de Fons se enmarcaría en el segundo tipo, dando lugar a un texto nuevo que ofrece a la audiencia una perspectiva diferente de la vida de Emilia.

Conclusión

Carmen Martín Gaite, más allá de no considerarse a sí misma feminista, sino incluso «antifeminista» (Johnson, 2011, 12), aborda, retrata y analiza los problemas de la mujer de su tiempo en el marco de una sociedad, la española de mediados del siglo pasado, hondamente patriarcal. Aunque su visión era ambigua y reticente ante el movimiento en su época, las protagonistas de sus novelas siempre se caracterizan por esa lucha interna y externa en busca de la emancipación, como sucede con Tali, con Patri o con Luisa. A este respecto, la obra audiovisual adaptada ha mantenido el mismo tono, si bien en los tres casos la dirección ha corrido a cargo de un hombre, pero siempre bajo la tutorización de Martín Gaite.

Uno de los temas que mayormente ha reflejado esta batalla por la liberación de las ataduras sociales en ambos textos (literario y filmico) es el del tratamiento del espacio. En *Entre visillos* la claustrofobia recreada por los hogares-prisiones contrasta con el apartamento de Tere (a modo de sala de fiestas) o los exteriores de la ciudad más liberadores. El nexo entre estos dos espacios antagónicos es esa ventana tras cuyos visillos aguardan estas mujeres anhelando salir. La claustrofobia en la serie de Miguel Picazo es acentuada al producirse la grabación enteramente en interiores o falsos exteriores.

En *Emilia, parada y fonda* ocurre una dicotomía similar al oponer el tren-prisión al espacio exterior liberador, si bien en la serie de Angelino Fons, al ser una adaptación expansiva, se reconstruye una historia más detallada. El hogar de la tía ejerce como cárcel, luego transformada en el hogar familiar con Joaquín, los cines en su juventud o los espacios franceses después ejercen de contrapeso.

Por su parte, *Fragmentos de interior* ofrece una nueva dualidad dicotómica con la oposición entre espacio rural y espacio urbano, si bien en la ciudad la casa también ejerce como lugar de retención (en este caso laboral) de Luisa. Este también encierra la acción y los secretos de todos los personajes, pero la trama de la protagonista en la serie se ve dinamizada por su interacción con el exterior, como Francisco Abad reflejó en su serie.

El otro tema, inherente a toda la obra literaria de Martín Gaite y también presente en sus adaptaciones al medio filmico, es el del concepto de «chica rara»; quizá, muy probablemente, la primera manifestación del *feminismo* martingaitiano en su antes mencionada cruzada contra un movimiento al que criticaba por querer imitar las malas costumbres masculinas en vez de procurar una igualdad en derechos y oportunidades real entre ambos géneros (Soler Serrano, 1980).

Tali, Patri y Luisa son el símbolo de la resistencia y rebelión contra el orden establecido, siguiendo sus propios modelos aspiracionales por muy raro que al resto de la sociedad le pareciese. En este sentido, la chica rara llega al punto de desdoblarse en el medio audiovisual a través de la Martín Gaite en pantalla representada por Picazo. Fons libera a Emilia y Abad pone el foco en la autonomía de Luisa.

Ya por último y para concluir, en lo referente a lo meramente adaptativo, su proceso y resultado y su recepción, se da lugar a una reflexión en la que se deben retomar como base las consideraciones del propio Sánchez Noriega (2000) sobre la adaptación filmica. Sobre todo, en lo concerniente a la adaptación como proceso, que a su vez es una categoría transpositiva ilustrada por Timothy Corrigan (2017). Aquí se han seguido las diferentes teorizaciones aportadas por grandes teóricos norteamericanos

sobre la adaptación cinematográfica: Hutcheon (2006), Stam y Raengo (2004) o Leitch (2004, 2007).

¿Cuál ha sido, entonces, el resultado de la adaptación de la obra de Martín Gaite al medio audiovisual?

El proceso, mediante el cual el tríptico escogido sobre su obra literaria, *Entre visillos*, «Un alto en el camino» (*Las ataduras*) y *Fragmentos de interior*, se ha convertido en *Entre visillos*, *Emilia, parada y fonda* y *Fragmentos de interior*, ha adoptado una funcionalidad de facto visual-narrativa como inspiración utilizando las herramientas de creación de tres relatos cinematográficos independientes de sus homólogos literarios.

Se trata de varias historias, ancladas principalmente en el imaginario colectivo de un público lector de posguerra en un ámbito predemocrático que participa de la propia experiencia de la narración de la autora que, sin necesidad de ser expresada en forma de texto audiovisual, es susceptible de ser relacionada con el producto filmico a través de las correspondientes fórmulas de vertebración del contenido narrativo en torno a la fascinación cinéfila y de organización de la estructura, acercándose al modelo visual del medio cinematográfico.

El producto resultante, tras aplicar el proceso transpositivo entre los dos medios, ya no se mueve simplemente en las premisas de la adaptación como simple mecanismo de oposición entre dos (o seis) entidades, sino que al mismo tiempo participa de su interpretación como producto original resultante y también como un acto de recepción ante una audiencia cada vez más implicada en el propio cosmos particular de la adaptación.

Esta, por supuesto, sin llegar a ser nunca el mismo relato, se presenta en forma de serie televisiva o filme resultante en un guion cinematográfico y que apela a una forma de consumo y una relación distintas. Se pasa del pacto tácito entre autora y lectora, al de director y espectador o telespectador. Y se pasa también del ambiente de privacidad de la lectura, al de colectividad de las salas de cine o al familiar-hogareño del consumo de televisión.

No obstante y como broche final, estas dualidades no tienen que ser tomadas como un enfrentamiento en el que una de las dos modalidades venza o muera frente a la otra, sino como una

sinergia de dos fuerzas muy similares en su proposición (en su labor de contar historias) que se necesitan irremediablemente la una de la otra en el proceso y resultado para seguir coexistiendo y evolucionando. En palabras de Carmen Martín Gaite, «Marilyn [Monroe] en los Ángeles y yo en Salamanca nos escapábamos al cine a la menor ocasión; vivíamos en el cine, soñábamos en el cine, llorábamos en el cine y, al salir del local, la vida era oscura y vacía» (Martín Gaite, 1982, 143).

Bibliografía

- ALEMANY, Carmen. (1996) «Dos técnicas para una misma realidad *Calle Mayor* de Juan A. Bardem y *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite». *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común*. 1er Seminario/Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson Pastor (coords.). 11-17.
- ABAD, Francisco (director) (1984) *Fragmentos de interior* [serie de televisión]. Madrid. RTVE.
- BORAU, José Luis. (1997) «Presencia del cine en La obra de Martín Gaite». *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y Bibliografía*. Emma Martinell (coord.). Barcelona. Departamento de Filología Hispánica. Universitat de Barcelona. 48-51.
- CORRIGAN, Timothy. (2017) «Defining Adaptation». *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Thomas Leitch (ed.). Nueva York. Oxford University Press. 23-36.
- FONS, Angelino (director). (1976) *Emilia, parada y fonda* [Filme]. España. Cámara P. C.
- FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2018) «Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaite». *Fronteras de la literatura y el cine*. VV. AA. Valladolid. Universidad de Valladolid.
- GÓMEZ VILLÁN, Celia, Beatriz González de Garay Domínguez y María Marcos Ramos. (2019) «Los personajes femeninos en *Entre Visillos*». *Media Literacy & gender Studies*. 8. 16. 77-92.
- HUTCHEON, Linda. (2006) *A Theory of Adaptation*. Londres. Routledge.

JOHNSON, Rebeca. (2011) «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaite». *Ínsula*. 769-770. 12-16.

LEITCH, Thomas. (2004) «Post-literary Adaptation». *PostScript: Essays in Film and the Humanities*. 23. 3. 99-117.

LEITCH, Thomas. (2007) *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore. Johns Hopkins University Press.

LEITCH, Thomas. (2015) «History as Adaptation». *The Politics of Adaptation. Media Convergence and Ideology*. Dan Hassler-Forest y Pascal Nicklas (eds.). Londres. Palgrave Macmillan. 7-20.

LEITCH, Thomas. (2020) «Collaborating with the Dead: Adapters as Secret Agents». *Adaptation Considered as a Collaborative Art. Process and Practice*. Bernadette Cronin, Rachel MagShamhráin y Nikolai Preuschoff (eds.). Londres. Palgrave Macmillan. 19-35.

LEITCH, Thomas. (2022) «The Ecstasy of Adaptation». *Adaptation Without Borders* [Congreso online]. Braunschweig. Technische Universität Braunschweig.

LLANOS MARTÍNEZ, Héctor. (2022) «Costa-Gavras: “Las plataformas de ‘streaming’ no son proyectos culturales, solo financieros. Han hecho que el cine pierda toda su magia”». *El País* [publicado el 12/08/2022]. <https://elpais.com/cultura/2022-08-12/costa-gavras-las-plataformas-de-streaming-no-son-proyectos-culturales-solo-financieros-han-hecho-que-el-cine-pierda-toda-su-magia.html>

LLUCH VILLALBA, María de los Ángeles. (2000) *Los cuentos de Carmen Martín Gaite. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*. Navarra. EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1982) «De Madame Bovary a Marilyn Monroe». *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona. Destino. 133-146.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1987) *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona. Compactos Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1998) «Un alto en el camino». *Las ataduras*. Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2010) *Fragmentos de interior*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2015) *Entre visillos*. Madrid. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2016) «La chica rara». *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, en *Obras completas, vol. V, Ensayos II. Ensayos literarios* (1987). José Teruel, Espasa (ed.). Barcelona. Círculo de lectores. 599-616.

MARTÍNEZ OLLÉ, Josep. (2004) «El cuento literario y el cine». *Revista Making of*. 28. 91-98.

MATEU MUR, Anna. (2014) «El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaite». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52. 137-146.

MURRAY, Simone. (2011) *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Nueva York. Routledge.

PICAZO, Miguel (director). (1974) *Entre visillos* [serie de televisión]. Madrid. RTVE.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona. Paidós.

STAM, Robert y Alexandra Raengo. (2004) *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Nueva Jersey. Blackwell Publishing.

SOLER SERRANO, Joaquín. (1980) «A fondo. Carmen Martín Gaite». Madrid. RTVE.

<https://www.youtube.com/watch?v=c0jCP2AxFdK>